

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



Aralık/December 2018 * 3(2) 6

Söylem, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanan ulusal-hakemli bir e-dergidir.
(Söylem is a national-refereed e-journal published twice a year, June and December)

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Editör / Editor	: Doç. Dr. Oktay Yivli
Editör yrd. / Assistant editors	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan Doktora Birsal Sağıroğlu Doktora Seda H. Saygılı Arş. Gör. Gizem Ece Gönül
Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin
İng. danışmanı / Consultant in English	: Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull
İletişim / Contact	: http://dergipark.gov.tr/soylemdergi oktayyivli@hotmail.com
Dizgi ve tasarım / Interior design	: Günce Yayınları (gunceyayinlari@hotmail.com)

Dizin / Index



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	(Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurullah Çetin	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Medine Sivri	(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fazıl Gökçek	(Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. İbrahim Dilek	(Gazi Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Ali Akar
Prof. Dr. Yunus Balcı
Prof. Dr. Medine Sivri
Prof. Dr. Ali Tilbe
Prof. Dr. Şevki Kömür
Doç. Dr. Soner Akşehirli
Doç. Dr. Ümmühan Bilgin Topçu
Doç. Dr. Bedia Koçakoğlu
Doç. Dr. Öcal Oğuz
Doç. Dr. Orhan Oğuz
Doç. Dr. Fatma Şahan Güney
Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
Doç. Dr. Filiz Meltem Erdem Uçar
Doç. Dr. Ekrem Ayan
Doç. Dr. Nagehan Uçan Eke
Doç. Dr. Abdullah Acehan
Dr. Öğr. Üyesi Maksut Yiğitbaş
Dr. Öğr. Üyesi Mahmut Babacan
Dr. Öğr. Üyesi Cafer Gariper
Dr. Öğr. Üyesi Nilüfer Tanç
Dr. Öğr. Üyesi Berna Akyüz Sizgen
Dr. Öğr. Üyesi Neşe Harbalioğlu
Dr. Öğr. Üyesi Veli Uğur
Dr. Öğr. Üyesi Metin Akyüz
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Özgün
Dr. Öğr. Üyesi Erkan Hirik
Dr. Öğr. Üyesi Ferda Zambak
Dr. Selami Alan

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Söylem; *Söylem*; dil, dilbilim, dil felsefesi, edebiyat araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, edebî eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, halkbilim, çeviribilim, edebiyat sosyolojisi ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara, kitap tanıtımlarına ve çevirilere yer veren; haziran ve aralık olmak üzere yılda iki kez elektronik ortamda yayımlanan ulusal-hakemli bir dergidir.

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

Söylem dergisine gelen yazılar, editör yardımcıları tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle

saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştirisi ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

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

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

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

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

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

YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "*" sign.)
3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the verb, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 150 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,3 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2,5'ar santimlik boşluk

birakilmalidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.3 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2.5 inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)

5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)
6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,3 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir. (Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation, and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,3 cm. Footnotes should only be used for statements that can not be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)
8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013: 35) biçiminde belirtilmelidir. (References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan 1980: 56), in many written citations (Enginün et al., 2013: 35).
* Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004: 37) (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004: 37).
* İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.soylem.com.tr (erişim 28.02.2016) (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: www.soylem.com.tr (Access 28.02.2016)
9. **Kaynaklar / Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Publichouse.)

* Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlatir, İsmail and Nurullah Chetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)

* Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (If the source has more than three articles, then the first author's information should be used and the abbreviation of the others should be used. Sample: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Culture and Tourism Ministry.)

* Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)

* Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)

* Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)

* Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)

* Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskisehir: Osmangazi University.)

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

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

EDEBİYAT: ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE

- Küçük Prense'te Anlatıcılık ve Anlatıcılığı Sağlayan Dönüşümler*
Narrativity in Little Prince and Transformations that Provide Narrativity 111-125
Yasemin Mumcu
- İhsan Oktay Anar'ın Yedinci Gün Anlatısında Parodi ve Pastiş*
The Parody in İhsan Oktay Anar's Novel *Yedinci Gün* 126-137
Yasemin Bayraktar - Cafer Gariper
- Zaman ve Hız Odağında Hüsn-ü Aşk*
"Hüsn ü Aşk" Focus on Time and Speed 138-145
Jale Özata Dirlikyapan
- Ransom, Bahtin ve Barthes'in Bakış Açılarında Metinsel Anlamın Oluşumunda Yazarın Önemi*
The Importance of the Author in the Creation of Textual Meaning from the Perspectives of Ransom, Bakhtin and Barthes 146-152
Kenan Yerli
- Arkadyalı Mit, Antiğin Modernliği ve Batılı Entelektüel Stereotipler Arasında Emillo Cecchi'nin Yunanistan Seyahati*
Emilio Cecchi's Travel to Greece Among Arcadian Myth, Modernity of Antique and Western Intellectual Stereotypes 153-167
Christiano Bedin
- Thomas Malory'nin Arthur'un Ölümü Eserinde Saraylı Usulü Aşk Geleneğinin Terzyüz Edilmesi: Tristan ve Isolde*
The Reversal of Courtly Love Tradition in Thomas Malory's *Le Morte Darthur*: The Case of Tristan and Isolde 168-187
Meriç Tutku Özmen - Şafak Horzum
- Cengiz Aytmatov'un Son Romanı Ebedî Gelin-Dağlar Yıkıldığı Zaman'da Mekân Meselesi*
The Matter of Space in the Latest Novel of Chinghiz Aitmatov 188-196
Mehmet Aydın - Mehmet Aydıb
- Sarıkamış/Beyaz Hüzün Romanında Savaş Ortamının Duygular Üzerinden Aktarımı*
The Expression of War Atmosphere Through Emotions in the Novel *Sarıkamış/Beyaz Hüzün* 197-208
Selami Alan
- Üç Hikâye Üç Varoluş Biçimi: Cemil Kavukçu'da Ben/Öteki ve Toplum*
Three Stories Three Forms of Existence: Self/Other and Society in Cemil Kavukçu 209-216
Emel Aras
- Lâmiî'nin Mesnevîlerinde Kadın Algısı*
The Women Perception in Lâmiî's Texts (Mesnevî) 217-251
Süleyman Yiğit

DİL/DİLBİLİM: ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS

- Dil Öğrenimi Sürecinde İşlevsel Yabancılık*
Functional Exoticness in the Process of Language Acquisition 252-271
Yusuf Topaloğlu
- ka Zamiri ve Onun Türevleri Hakkında Bazı Tespitler*
A Few Points About the Pronoun *ka* and Its Derivatives 272-283
Mehdi Rezaei
- Dragor Nehrinin Taşdığı Deyimler*
Idioms Carried by the Dragor River 284-289
Filiz Mehmetoğlu

Latin Harfli Kırgızca “Nutuk-Kyep” Adlı Eser Üzerine On the Kyrgyz Text Entitled as “Nutuk Kyep” with Latin Alphabet Ali Çelik	290-299
---	---------

KİTAP TANITIM YAZILARI / BOOK INTRODUCTION LETTERS

Kurmaca Dünyadan Kadınlık Deneyimleri Femininity Experiences from Fictional World Gizem Ece Gönül	300-304
Edebiyat Teorilerinin Felsefi Temelleri Philosophical Foundations of Literary Theories Emrah Peksoy	305-310
Kolektif Endişe: İnsan Olmak Collective Anxiety: Being Human Ahmet Duran Arslan	311-313
Batı Edebiyatında Akımlar Hakkında About Movements of Western Literature Bilal Öngül	314-315

Edebiyat: Araştırma

Makaleleri

Research Articles

on Literature

Küçük Prens'te Anlatısallık ve Anlatısallığı Sağlayan Dönüşümler*

DOÇ. DR. YASEMİN MUMCU**

Öz

Bir metne hikâye özelliği kazandıran “anlatısallık” yani tahkiyevilik/narrativité’dir. Temelinde, metindeki anlam farklılığına dayanan anlatısallık sayesinde, hikâye kahramanları bir hâlden başka bir hâle geçerler, yani “dönüşüm”e uğrarlar.

Bu çalışmayla, Dünya edebiyatının en çok okunan, en güzel eserlerinden biri olan *Küçük Prens*'te karşılaştığımız kahramanların uğradığı dönüşümler ve bu dönüşümlerin anlatısallığı nasıl oluşturduğu ortaya konmaya çalışılacaktır. Kahramanların “kendileri” olmalarını sağlayan özelliklerinde acaba kitap boyunca bir değişim söz konusu mudur? Günümüz dünyasında “kötü” özellikleriyle bilinen, tanınan yılan ve tilki acaba bir çocuğun gözüyle de kötü müdür? Çocuk bakış açısıyla, metin içinde geçirecekleri “dönüşüm” sayesinde acaba nasıl bir kimliğe sahip olacaklardır? Greimas’ın roller tablosu açısından düşündüğümüzde yılan ve tilki, *Küçük Prens* için bir yardımcı mı yoksa engelleyici midir? Pilotun yaşadığı bir dönüşüm de var mıdır? *Küçük Prens*'in gezegeninden ayrılmasına bir ölçüde sebep olan “çiçek” hangi roldedir? Çalışmada bu ve benzer sorularla *Küçük Prens*'i bu kadar okunmaya değer kılan özellikleri ortaya koymaya çalışacağız.

Anahtar Sözcükler: *Küçük Prens*, anlatısallık, anlatı, dönüşüm, çocukluk

NARRATIVITY IN *LITTLE PRINCE* AND TRANSFORMATIONS THAT PROVIDE NARRATIVITY

Abstract

It is narrativity that turns a text to a story. By means of narrativity based on the meaning discrepancy in the text, the characters pass from one state to another, that is to say, they experience "transformation".

With this paper, it will be tried to reveal the transformations of the characters we encountered in the *Little Prince*, one of the most read and beautiful works of world literature, transform and how these transformations constitute the narrativity. Is there any changes in the features of the characters that make them genuine persons along the book? Are the

* Bu çalışma, Kars'ta 20-22 Mayıs 2010 tarihinde düzenlenen VI. Ulusal Frankofoni Kongresi'nde sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve gerek bilgi gerekse kaynak bakımından geliştirilmiş şeklidir.

** Kâtip Çelebi Üniversitesi, mumcu.yasemin@gmail.com, orcid.org/0000-0001-2345-6789

Gönderim tarihi: 14.06.2018

Kabul tarihi: 09.08.2018

snakes and foxes known as "evil" in today's world bad for a child, too? Thanks to the child's point of view, what kind of identity will they have through the "transformation" in the text? When we think in terms of Greimas' roles chart, is the snake and the fox a helper for the Little Prince or is it an obstacle? Is there a transformation that the pilot has experienced? What role does the "flower", which is the reason of Little Prince's departure from its planet, play? In this paper, we will try to reveal the features that make the *Little Prince* so readable, with these and similar questions.

Keywords: *Little Prince*, narrativity, transformation, childhood, adults

GİRİŞ

Dünya edebiyatında çocuklar kadar her yaştan büyüğün de ilgisini çekmiş ve en çok okunan kitaplar listesinde genellikle en başlarda yer alan bir eserdir *Küçük Prens*. Sevimli kahramanıyla, içindeki çocuğu bir süreliğine kaybetmiş; ancak *Küçük Prens* sayesinde ona tekrar kavuşmuş pilotuyla, baobap ağaçları, volkanları, çiçeğiyle, coğrafyacısı, işadamı, kralı, sarhoşu, fenercisiyle her okunuştaki kendimizden bir şeyler bulabileceğimiz bu hacmi küçük, hissettirdikleriyle dev eser hakkında şimdiye kadar çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bizim çalışmamız, bu eserde anlatisallığın ne şekilde görüldüğünü ve sağlandığını açıklamaya yöneliktir ve temeli, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün değerli hocalarından sayın Prof. Dr. Rıza Filizok tarafından üç bölüm olarak hazırlanan Yüzeysel Yapı ana başlıklı yazı dizisine dayanmaktadır. www.ege-edebiyat.org/docs/631.pdf (05. 05. 2010) Filizok, önce teorik olarak kısaca açıkladığı bilgileri daha sonra bir masal üzerinde uygulamıştır. Bu çalışmada açıklamalarından ve katkılarından büyük ölçüde yararlanan diğer bir isim ise hiç kuşkusuz Greimas'tır. Greimas'ın eyleyenler/katılanlar şemasında yer alan unsurlardan biri de elde edilen nesnedir ve ele aldığımız *Küçük Prens* bazı masalsı özelliklere sahip, fantastik bir eser olduğu için bu şemaya göre elde edilen/edilecek nesnenin her zaman somut olamayacağı da bir gerçektir.

Edebiyat veya edebî tür dendiğinde aklımıza pek çok şey gelir. En sık akla gelen türler de şiir, roman ve hikâyedir hiç kuşkusuz. *Küçük Prens* farklı isimlerle ifade edilebilecek bir eser. Bazıları için kısa roman, bazıları için uzun hikâyeye olarak nitelendirilebilecek bu eser, ne şekilde adlandırılırsa adlandırılınsın sonuçta mensur bir eserdir ve mensur eserde hikâyeyi hikâyeye yapan temel özelliklerden biri de anlatisallık ve anlatisallığı sağlamak adına kahramanın/kahramanların dönüşüm yaşamalarıdır.

Sözlükleri karıştırdığımızda farklı anlamlara gelen anlatisallığı biz burada doğrudan doğruya eski kullanımla tahkiyevilik, hikâyeleştirme olarak kabul ediyoruz. “Hikâye etme türüne bağlı anlatım tarzı” (Türk Dünyası, 2006, s. 8) olarak sözlükte tanımlanan bu kavramı yukarıda bahsi geçen makaleleri dikkate alarak kısaca açıklayalım.

Hikâyeyi diğer edebî türlerden ayıran, ona farklı bir özellik kazandıran, yani hikâyeyi hikâye yapan özellik anlatisallığıdır. Bir metinde anlamın oluşabilmesi için “farklar”ın bulunması gerekir ve bu farklar, “metindeki durgun elementler arasındaki farklar değil, değişen elementler arasındaki metnin akışı içindeki farklılıklardır.” Bir hikâyenin kahramanı, anlatının başında fakir, sonunda zenginse, burada elementlerin değişiminden kaynaklanan bir fark vardır ve bir anlam etkisi yaratır. Bir metin,

art arda gelen hâllerle, bu hâllerin dönüşümleri olarak tanımlanabilir. İşte bu olguya yani hâllerin art arda gelmesi ve dönüşmesine “anlatisallık” yani tahkiyevilik adı verilir. Anlatının etrafında halkalandığı kahraman, hâl dönüşümü yaşamadığı sürece ilgi çekemez. Onu çekici kılan özelliklerin başında kademe kademe geçirdiği, hızlı veya yavaş dönüşümler gelmektedir.

Bilindiği üzere bir anlatı metninde başta olay örgüsü olmak üzere, anlatıcı ve bakış açısı, zaman ve mekân yanında kahramanlar en önemli unsurlardandır. Yazar, kahraman çiziminde gerçek hayattan kişileri örnek olarak alır, onlardan yararlanır. Mehmet Tekin de romanın kurmacalığı ve bu kurmaca içinde kahramanın yeri konusunda şu açıklayıcı bilgiyi verir (2001, s. 70)

“Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken, vakaya kişi veya kişilerle canlılık kazandırılır ve bu canlılık, dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtılır, hissettirilir. Sonuçta, aslının benzeri olan bir dünya, literatürdeki adıyla “kurmaca” bir dünya elde edilir. Romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada başlıca ilgi odağı, kişidir. İlgi odağıdır; çünkü diğer öğeler onun için vardır ve söz konusu dünya onun bir anlam ve işlev kazanmaktadır. Gerçek dünyada, gündelik hayatta, iletişim ve etkileşim ağı nasıl insan etrafında kurulmuşsa, gerçek dünyayı yansıtmak iddiasında olan romanın kurmaca dünyasında da insan veya insanî nitelik kazandırılmış herhangi bir figür, aynı konumdadır.”

W. J. Harvey de roman başkışileri hakkında şunları söylemektedir: (2004, s. 173)



“ . . . başkişiler, iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirten karakterlerdir. Bunlar, daha canlı olmasa da, daha karmaşık bir şekilde, hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir. Başkişiler, en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yaratır, bütün romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler. Bu anlamda roman başkişileri, romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler; roman, onlara hayat vermek için yazılır. ”

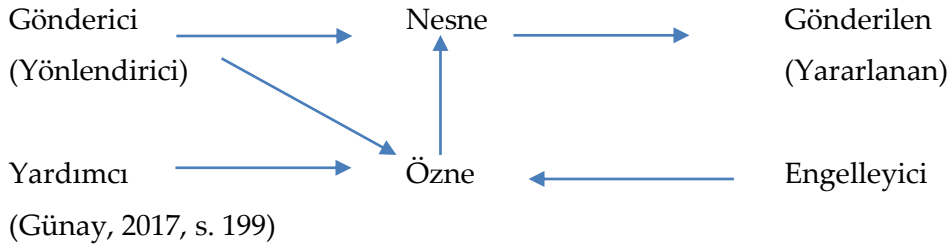
Nasıl oluşturulursa oluşturulsun anlatıdaki her kahramanın az veya çok bir fonksiyonu vardır. Anlatı içinde rol alan her varlığın mutlaka insan olması gerekmez. “Bu, insan kimliği kazandırılmış ve romancının tasarrufuyla romanın kurmaca dünyasına dâhil edilmiş olan varlıktır. Bu varlığın genellikle insan olarak algılanması, doğaldır. Çünkü kurmaca dünyada cereyan eden olayların ‘beşerî’ bir ortamda gerçekleştiğini göstermek için romancı, istediği kişiyi, istediği kimlikte devreye sokabilir. ”(Tekin, 2001, s. 71) *Küçük Prens* adlı eserde “Okuyucunun en çok ilgi duyduğu, sevinç ve kederlerini paylaştığı, ahlaki ve felsefî tutumunu benimsediği veya reddettiği, yerine göre öykündüğü, yerine göre özdeşleştiği kahraman” (Tekin, 2001, s. 84) olan *Küçük Prens*’in yanında insanlar dışında çiçek, sarı yılan ve tilki de rol üstlenmiştir.

Anlatının bir boyutunda “metin olay örgüsü ve olayların akışı bakımından incelenir. Anlatısal dilbilgisi alanında önemli katkıları olan V. Propp ve A. J. Greimas metinden yola çıkarak kabul edilebilir bir anlatısal sözdizime ulaşmaya çalışırlar. Her anlatının yapısı kendine özgüdür (Aslan Karakul, 2012, s. 63-64). Vladimir Propp, Rus masalları üzerinde yaptığı bir incelemede kişilerin 31 işlevini tespit etmiş ve bunları 7 grupta toplamıştır. Greimas ise bu eylemleri 6 grupta toplar ve bu gruplara verdiği isimleri “eyleyenler şeması” adı altında bize sunar. Rıza Filizok “yüzeysel yapı düzleminde” Greimas’ın belirlediği bu altı şahsa “katılanlar (actants)” yahut “roller” demektedir. Greimas’ın “katılanlar/eyleyenler şeması”na göre bir anlatıda temel olarak daima altı rol, altı katılan bulunur: Her masalda yapılacak bir iş vardır. Bu iş, bir kahraman (özne) tarafından bir şeyin (nesne) elde edilmesi işidir. Bu nesne elde edilirken birileri kahramana yardım eder, birileri ise onu engellemeye çalışır. Yardım edenlere “yardımcı”, engellemeye çalışanlara “engelleyici” denir. Ancak masalda bu işin yapılmasını isteyen birinin ve bu nesneden yararlanacak bir diğer kişinin de bulunması gerekir. İşin yapılmasını emredene “yönlendirici”, o işten faydalanana da “yararlanan” denir. İşte bu altı rol, masalların ve hikâyelerin katılanlar (actants) yani roller kadrosunu meydana getirir:

- 1) Yönlendirici
- 2) Nesne (cansız, canlı, insan vb. olabilir.)

- 3) Özne
- 4) Yardımcı
- 5) Engelleyici
- 6) Yararlanan¹

Bu altı eyleyeni Greimas aşağıdaki biçiminde çizgeleştirir:



Her anlatı için sadece altı işlev vardır. Greimas'ın geliştirdiği ve işlevler arasında etkileşimin bulunduğu bu çizge, eyleyensel çizgedir. Bu işlevler dört eksen üzerine oturtulur: İletişim eksen, isteyim eksen, buyurum eksen ve sınama (güç) eksen. Anlatının merkezinde Özne vardır (Greimas'tan aktaran: Aslan Karakul & Arslan, 2018, s. 495).

1900 Lyon doğumlu olan yazar Antoine de Saint Exupéry tarafından yazılan küçük hacimli dev eser *Küçük Prens*'te kahramanımız, esere de adını veren Küçük Prens'tir. Bir anlatının başkişisiyle ilgili olarak Mehmet Tekin şu açıklamayı yapar (2001, s. 84):

“Bir romanda yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi konumunda bulunan kişiye, başkişi veya daha yaygın bir nitelemeyle ‘asıl kahraman’ (protagonist) denir. (...) Okuyucunun en çok ilgi duyduğu, sevinç ve kederlerini paylaştığı, ahlaki ve felsefî tutumunu benimseyip veya reddettiği, yerine göre öykündüğü, yerine göre özdeşleştiği kahraman, odur. (...) roman başkişileri, romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler; roman onlara hayat vermek için yazılır.”

Küçük Prens'i tanımaya başlayınca burada bahsedilen asıl kahramanın özelliklerini ne kadar çok taşıdığı anlaşılmaktadır.

“İbert'in ifadesiyle *Küçük Prens*'in yazarı Saint-Exupéry'nin yaşam felsefesi “eylemin ve gizemciliğin ötesinde, masumluğun ve çocukluğun yeniden bulunması miti”dir ve kendi hayatı ve ölümü de bu felsefe doğrultusunda olmuştur. www.dergiler.ankara.edu.tr (03. 05. 2010)

“İbert'e göre gençliğinden itibaren kendini ‘çocukluğundan sürgün edilmiş’ hisseden Saint-Exupéry, yapıtlarında sık sık çocukluğunu yeniden yaşatmaya çalışmıştır. ... ‘Sadece, rakamlara, kanıtlara, mantığa inanan budala bir büyük kişi olmasını önleyerek içinde daima yaşattığı çocuk Saint-Exupéry'nin bir eşinden başka biri olmadığı hemen fark edilmektedir.’”

Küçük Prens, bir evden ancak biraz daha büyük olan gezegeni



A. J. Greimas

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Rıza Filizok, “Metinde Katılanlar (Actants) Nasıl Bulunur?”, <http://www.ege-edebiyat.org>

Asteroid B 612’de filizinin nereden geldiği bilinmeyen kaprisli çiçeği, her sabah küllerini süpürdüğü ikisi etkin, biri sönmüş üç yanardağı, sürgün veren ve devamlı temizlemek durumunda olduğu baobaplarla birlikte yaşamaktadır. Bir gün gezegeninden ayrılır ve farklı gezegenlere uğrar. Gittiği her gezegende sadece bir “büyük” yaşamaktadır; tüm insanları uyruğu olarak gören bir kral, bir kendini beğenmiş, içtiği için utanan, bu utancı unutmak için içmeye devam eden bir ayyaş, bir işadami, bir fenerci ve oturduğu yerden coğrafya kitapları yazan, haritalar çizen bir coğrafyacı. Küçük Prens’in en son durağı ise Dünya olur ve çölde pilotla karşılaşmadan önce sarı yılanla, gül bahçesiyle, tilkiyle karşılaşır, onlarla muhabbet eder. Pilotla birlikte geçirdiği günlerin ardından dünyaya gelmesinin üzerinden tam bir yıl geçtiği gün sarı yılanın yardımıyla kendi gezegenine döner.

Bir anlatıda “en önemli ortam, roman karakterinin içine yerleştirildiği beşerî ilişkiler ağıdır. Şahsiyetimizin büyük bir kısmı, başka insanlarla olan ilişkimiz içinde aydınlığa kavuşabilir. ” (Harvey, 2004, s. 173) Harvey’nin ifade ettiği bu beşerî ilişkiler ağını kurmak için yazar, Küçük Prens’i hepsinde tek başına yaşayan bir büyüğün bulunduğu gezegenlere gönderir ve bu birbirinden farklı kişilikler içinde ve onlarla diyalogları sonrasında Küçük Prens’in şahsiyeti ortaya çıkmış olur. Bu büyükler olmaksızın eserde “somut bir sosyal ortamın yaratılması” da mümkün olmayacaktır. Sadece gittiği gezegenlerde tek başına yaşayan büyükler değil, Dünya’ya geldikten sonra karşılaştığı Pilot, tilki, sarı yılan için fon karakterleri demek yanlış olmayacaktır. Yazarın okura ulaştırmak istediği mesajın anlaşılabilmesi için yukarıda da belirtildiği üzere beşerî ilişkiler ağı gerekmektedir ve bu eserde Küçük Prens dışındaki diğer kişiler/canlılar “roman başkışısının içinde yaşadığı sosyal ortamı somut bir şekilde sunmaya yararlar. ” (Harvey, 2004, s. 173)

Küçük Prens’in metin boyunca yaşadığı hâl dönüşümleri sadece kendisine bağlı değildir aslında; çünkü kendisiyle birlikte çevresindeki pek çok varlığın dönüşüm yaşamasını da sağlamıştır, onu okuyan her büyükte yarattığı gibi.

Metinde tek bir hikâye anlatılıyor gibi görünmesine rağmen, yaşanan dönüşümler açısından incelendiğinde iç içe geçmiş veya birbiriyle ilgili küçük epizotlar görülecektir. Anlatının ilk sayfalarına baktığımızda, yani Küçük Prens’in kendi gezegeninden ayrılmasına bir açıdan sebep olan çiçeğiyle aralarındaki ilişkiye dikkat ettiğimizde eyleyenler/katılanlar şeması şu şekilde oluşur:

Özne: Küçük Prens

Nesne: Görmek istediği diğer gezegenler

Yardımcı: Yabanıl kuş sürüsü, çiçeğinin kaprisleri

Engelleyici: Çiçeğine duyduğu sevgi

Yönlendirici: Küçük Prens’in duyguları, gezegeninden ayrılma isteği

Yararlanan: Küçük Prens

Gezegeninde tek başına yaşarken kendine bir uğraş bulmak ve kendini eğitmek için bir gün yabani kuş sürüsünün göçünden yararlanarak buradan ayrılan Küçük Prens, istediği nesneye yani diğer gezegenlere geldiğinde amacına da ulaşmıştır.

Küçük Prens, ifade edildiği gibi uğradığı gezegenlerde her biri farklı özelliklere sahip tek başlarına yaşayan büyüklerle karşılaşır; ancak onun gerçek hâl dönüşümünü sağlayan olaylar, Dünya'da yaşanacaktır. Metinde en çok ilgi çeken bölüm hiç kuşkusuz Küçük Prens'in Dünya'da gül bahçesi ve tilkiyle karşılaşmasının anlatıldığı epizottur. Kendi gülünü dünyada bir eşi daha olmadığı için seven/sevdiğini sanan Küçük Prens bir gül bahçesiyle karşılaştığında çiçeğinin kendisini kandırıldığını düşünür ve büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Bu hayal kırıklığı, onun dönüşüm yaşamasına sebep olacaktır. Dünyada bir eşinin daha olmadığını sandığı o güle sahip olmak kendisini zengin hissetmesini de sağlamaktadır aslında. Ancak gerçeğin böyle olmadığını anladığı anda o zenginlik de kendisini terk etmiştir. Metinde dönüşümler genellikle olumsuzdan olumluya doğru olmasına rağmen gül bahçesiyle karşılaştığı anda yaşadığı hâl dönüşümü mutluluktan mutsuzluğa doğru olmuştur. Ağlamaya başlar. Tam bu sırada, metnin en akılda kalıcı kahramanlarından tilkiyle karşılaşır. Birlikte oynama teklif ettiği tilki, evcil olmadığı gerekçesiyle onu geri çevirir. İlk defa duyduğu bu kelimenin anlamını merak eden Küçük Prens tilkinin açıklamasını ister. Tilkinin verdiği cevap hem çok basit, hem de çok karmaşıktır: "İnsanlarla bağlar kurmak. . " Evcilleşmek veya evcilleştirmek, birbirine gereksinim duymak anlamına gelmektedir ve ancak o zaman dünyada aslında binlerce, yüz binlerce olan varlık bir diğeri için eşsiz bir varlık hâline dönüşebilir. İşte bu açıklama üzerine Küçük Prens bir dönüşüm yaşar ve kısa bir süre önce diğer binlerce gül gibi düşünmeye başladığı gülünün, aslında onu evcilleştirdiğini fark eder. Birbirlerine gereksinim duydukları için birbirleri için aslında tektirler, özeldirler.

Evcilleşmenin tek avantajı gereksinim duyduğun şeye sahip olmak değildir; evcil varlıklar için yaşam güneş gibi parlar, kişiyi/varlığı sevince ve mutluluğa boğan bir olaydır evcilleşmek. Bu noktada tilki, bilgece sözlerine devam eder: "Ancak evcilleştirdiğin şeyleri tanıyabilirsin, İnsanlar artık hiçbir şeyi tanımaya vakit ayırmıyorlar. Hazır şeyleri satın alıyorlar tacirlerden. Dost satan tacir olmadığı için, insanların da dostu olmuyor hiç. " (Saint-Exupéry, 2007, s. 69):

Eseri okuyanlara dönüşüm yaşatan/yaşatması beklenen bir düşünce!!!

Evcilleştirme ritüelini de kısaca anlatır tilki, bilgece sözlerine devamla. Öncelikle sabırlı olmak gerekir, “yanlış anlamaların” asıl nedeni dil olduğu için Küçük Prens bir süre konuşmamalıdır. Küçük Prens’i tekrar gül bahçesine gönderir tilki; orada kendi gülünün dünyada bir eşinin daha olmadığını anlayacaktır. Çünkü binlerce gül içinde evcilleştirilen, bir anlamda dost edinilen tek bir gül dahi yoktur ve bu da onları değersiz kılmaktadır. Kendi gülü, onu evcilleştirdiği için Küçük Prens için tektir. Vedalaşmak için tekrar tilkinin yanına gelen Küçük Prens ondan son nasihatlerini alır:

“İnsan ancak yüreğiyle bakarsa bir şeyi iyi görür, iyi anlar. Gözler bir şeyin özünü göremez.”

“Senin gülünü bu denli önemli kılan, onun için harcamış olduğun zamandır.” (Saint-Exupéry, 2007, s. 74)

Yani kısacası dostluk zaman ister, emek ister, gönülden bakmayı ister.

Yaşadığı pek çok dönüşüm olmasına rağmen, anlatının belki de en can alıcı noktası buradaki dönüşümdür. Bu nedenle, Küçük Prens’in dostluk, evcillik ve kendi gülü hakkında yaşadığı bu dönüşümü, “diriliş” veya “aydınlanış” anı olarak da kabul edebiliriz:

“Bu anlar, Wordsworth’un ‘aydınlanma anları (spots of time)’ dediği, günlük hayatın alışılmış akışının dışında ve üstünde gerçeğin roman başkişisine ayan olduğu yoğun tecrübe anlarıdır. Aristo’nun ‘kendini tanıma’ (anagnorisis) dediği kavramdan oldukça farklıdır ve herhangi bir ruhsal büyüme sürecinin normal olarak dönüm (climax) noktasını oluşturur. Fakat açıkça bu aydınlanma anı, kendini tanıma kavramında olduğu gibi karakterin yaratılmasında çok anlamlıdır; kabaca ifade etmek gerekirse, bazı karakterler böyle bir anı yaşama kapasitesine sahip oldukları hâlde, diğerleri sahip değildir. Karakterin sahip olduğu bu yetenek, onun yaşacağı ahlaki seçim ve vereceği karar için temel teşkil eder.” (Harvey, 2004, s. 179-180)

Bu aydınlanma anlarını Küçük Prens’e uyguladığımızda onun neden bu kadar önemli bir başkişi olduğunu da anlayabiliriz. Çünkü o, böyle bir an’ı yaşama kapasitesine sahiptir ve bu yetenek sayesinde verdiği karara da bu aydınlanma an’ı temel teşkil etmiştir.

Metinde hâl dönüşümü yaşayanın sadece Küçük Prens olmadığını belirtmiştik. Uçağının motoru bozulduğu için çöle zorunlu iniş yapmak zorunda kalan pilot da Küçük Prens’le yaptığı konuşmalarda dönüşümler yaşıyor. 6 yaşındayken balta girmemiş ormanlar üzerine yazılmış *Yaşanmış Öyküler* adlı bir kitapta gördüğü resimden etkilenerek kendisi de bir fil yutan boa yılanı resmi çizmiş; ancak bu resmi gösterdiği bütün büyükler onu bir şapkaya benzetmiştir. Onlara açıklayıcı olsun diye boa yılanının içini gösteren ikinci bir



Antoine de Saint-Exupéry

resim yaptığında ise büyükler, böyle gereksiz şeylerle uğraşmak yerine coğrafya, tarih, hesap veya gramerle uğraşmasını söylemişlerdir. Bütün hevesi kırılan çocuk da resim yapmayı bırakarak farklı uğraş alanları bulur ve pilot olur. Bu bir dönüşümdür; başlangıçta güzel resimler çizerek başarılı bir ressam olmak isteyen çocuk, kendisini ve aslında hiçbir çocuğu anlamayan büyüklerin uyarısıyla bu çok sevdiği uğraşı bırakmak zorunda kalıyor. Ancak resim konusunda Küçük Prens'le karşılaştıktan sonra tekrar bir dönüşüm yaşıyor.

İlk karşılaşmalarında kendisinden bir koyun resmi çizmesini isteyen Küçük Prens'e önce, resim çizemediğini söylemesine rağmen, onun "çocuk" ısrarları karşısında, çocukken çizdiği resmi çizer pilot. Ancak Küçük Prens tam da onun çiziş amacına uygun bir açıklamayla fil yutmuş bir boa yılanı resmi istemediğini, sadece bir koyun resmi istediğini söyler. Çizdiği üç koyun resmini de beğenmez Küçük Prens ve Pilot biraz da onu başından savmak isteğiyle bir kutu çizer ve koyunun bu kutu içinde olduğunu söyler. Bu resim tam Küçük Prens'in istediği gibi bir resimdir. Pilotun çocukluk günlerinde çizdiği resmin mantığına uygun resmi Küçük Prens'in çok beğenmesi pilot için bir dönüşümdür. Küçük Prens'in anlattıklarından yola çıkarak resimler yapmaya başlar. Çocukluğunda çizdiği resimler anlaşılabilir değildir aslında, büyükler hiçbir zaman tek başlarına hiçbir şeyi anlamaz oldukları için onu anlayamamış ve farklı uğraşlara yönlendirmişlerdir. Pilotun, resimle ilgili yaşadığı bu dönüşümden, Küçük Prens'in gezegenine dönmesinin üzerinden 6 yıl geçtikten sonra hâlâ etkilendiğini görmekteyiz. Bu minik dostunu hatırlamak ve hatırlatmak için onun resimlerini yapmaya başlamıştır. Ancak kendisini üzen bir durum da vardır. Ne yazık ki artık sandıkların içindeki koyunları görmeyi becerememektedir; çünkü büyüklerle benzemiştir artık, yaşlanmıştır: "Belki beni kendisi gibi sanıyordu. Oysa ben, ne yazık ki, sandıkların içindeki koyunları görmeyi beceremem. Belki ben de biraz büyüklerle benziyorum. Yaşlandım herhâlde." (Saint-Exupéry, 2007, s. 21)

Pilotun Küçük Prens sayesinde yaşadığı bütün dönüşümler, soyut dünyaya ait dönüşümlerdir. Dönüşüm, bir nesneye yaklaşma veya ondan uzaklaşma olarak alınmasına rağmen Küçük Prens'teki eyleyenler için bu nesne/değer ruhsal dünyada yaşanmaktadır, yani ruhsal büyüme süreciyle ilgilidir.

Bu kısa hatırlatmadan sonra pilotun dönüşümlerine devam edebiliriz. Uçağının motorundaki arızanın, tahmininden daha büyük olduğunu anlayan ve çok az suyu kalan pilot için önemli olan bir an önce motoru tamir etmek ve bu çölden kurtulmaktır. Onun bu epizottaki nesnesi, ulaşmak istediği şey, uçağıyla bu çölden kurtulmaktır. Ama diğer taraftan onun motoru tamir etmesini engelleyen pozisyonunda Küçük Prens vardır. Gerçekte engellemek amacıyla değildir; ancak sorduğu "çocukça" sorularla ve cevap almaktaki ısrarcılığıyla pilotu engellemektedir. İşte bu sırada aralarında geçen konuşmalarla pilot bir dönüşüm daha yaşar. Varlığından haberi olmadığı bir değer yargısına veya düşünceye

ulaşır. Küçük Prens bu noktada engelleyen değil yardımcıdır. Çünkü onun sayesinde pilot, dikenlerin hiçbir işe yaramadıklarını, sadece kötülüklerini gösteren bir nesne olduklarına inanırken, çölde susuzluktan ölmek düşüncesi yanında bir koyun tarafından bir çiçeğin yenmesinin hiç de önemli bir şey olmadığını düşünürken, çiçeklerin milyonlarca yıldır dikenlerine bakıp kendilerini müthiş sanmak için diken ürettiklerinin farkına varır, daha da önemlisi milyonlarca yıldızdan birinde bulunan eşsiz bir çiçeği sevmenin ve bu nedenle yıldızlara bakarken mutlu olmanın hikmetini çözer. Yıldızları güzel kılan, orada size ait bir çiçeğiniz olduğuna inanmanızdır. Tıpkı çölü güzel kılanın orada bir yerlerde bir kuyunun var olduğunu düşünmeniz gibi. Yıldızlara bakmaktan hoşlanan ve onlardan birindeki çiçeği hayal ederek mutlu olan insan için koyunun o çiçeği yemesi sanki bütün yıldızların sönmesi anlamına gelecektir. İçecek suyu kalmadığı anda pilota çölde su bulduran şey de Küçük Prens'in buna olan inancıdır. Eserin en dikkat çekici diyaloglarından biri Küçük Prens'le Pilot arasında geçer:

"Senin dünyadaki insanlar, dedi, Küçük Prens, aynı bahçede beş bin gül yetiştiriyorlar, ama yine de aradıklarını bulamıyorlar orada. .

"Doğru, bulamıyorlar, dedim.

"Oysa aradıkları şey bir tek gülde ya da biraz suda bulunabilir.

"Elbette, dedim.

Küçük Prens ekledi:

"Ama gözler kördür. Yürekle aramak gerekir." (Saint-Exupéry, 2007, s. 80-82)

Hiç kuşkusuz bu eserde yaşanan/yaşatılan daha nice dönüşümler var. Ancak biz burada örnek teşkil edebilecek bazı epizotları ve bu epizotlardaki dönüşümleri aldık. Bu eserin gücünü sadece okunduğu anda okuyucuya yaşattığı dönüşümlerde değil, yıllar içinde her okunduğunda aynı kişiye farklı dönüşümler yaşatabilmesi... Belki onu bu kadar evrensel kılan değer de budur.

Küçük Prens'in sonunun ne olduğuna dair kesin bir ifade kullanmaz pilot. Belki de bunun cevabını bize en güzel veren E. M. Forster'ın açıklamalarıdır.

"Roman yazarı kişilerine ilişkin her şeyi bir sırdaş gibi, okuyucularına açıklamalı mı? Sorunun karşılığı aslında belirtilmiş bulunuyor: Açıklamasa daha iyi olur. Çünkü böyle bir açıklama tehlikelidir; genellikle romanda duygu düzeyinin düşmesine, düşünce ve heyecanın körelmesine, daha da kötüsü, tatsız bir güldürü etkisinin doğmasına yol açar, ... Bu gibi açıklamalar yazar ile okuyucu arasında bir yakınlık sağlar, ama buna karşılık romandaki gerçeklik duygusu ile yücelik havasını bozar." (2001, s. 123)

Yazar, Küçük Prens'in sonunu okuyucuya bırakıyor ve böylece romandaki gerçeklik duygusu ile yücelik havasını bozmamış oluyor. Başlangıçtan itibaren yaşadığı dönüşümlerden sonra Küçük Prens en sonda ulaşmak istediği nesne olan gezegenine ve çiçeğine kavuşarak bir dönüşüm daha yaşıyor.

SONUÇ

Küçük Prens sayesinde kendisi de büyük dönüşümler yaşayan pilot, aradan altı yıl geçtikten sonra tüm okurlara, tüm insanlığa şöyle seslenir:

“Bu işte çok büyük bir sır saklı. Küçük Prens’i siz de seviyorsunuz, öyleyse sizin için olduğu gibi benim için de, nerede olursa olsun, bir yerde, hiç görmediğimiz bir koyunun bir gülü yemiş ya da yememiş olması her şeyi değiştirir... Gökyüzüne bakın ve sorun kendi kendinize: Koyun çiçeği yedi mi yemedi mi, evet mi, hayır mı? Göreceksiniz ki her şey değişiyor... VE HİÇBİR BÜYÜK İNSAN BUNUN NE DENLİ ÖNEMLİ OLDUĞUNU HİÇBİR ZAMAN ANLAMAYACAKTIR.” (Saint-Exupéry,2007, s. 93)

Kendi gezegeninden ayrıldıktan sonra uğradığı gezegenlerde karşılaştığı tek kişilik hayatlara sahip iş adamı, coğrafyacı veya ayyaş üzerinde bir dönüşüm yaratıp yaratmadığı konusunda net bir cevap veremeyeceğimiz Küçük Prens, Dünya’ya geldikten sonra yaşadıklarıyla başta kendisi olmak üzere tilki ve pilota dönüşümler yaşanmasında büyük etkiye sahiptir. Gerçekte ise sadece bu metinde geçen kişiler değil, bu küçük hacimli dev eseri okuyan herkeste bir dönüşüm yaşattığı/yaşatacağı muhakkaktır. Çünkü *Küçük Prens* gibi eserler “kendimizi keşfetmemiz için bizi zorlar ve onun gerçekliğini inkâr edersek kendimizi de inkâr etmiş oluruz.” (Harvey, 2004, s. 187)

KAYNAKÇA

- Aslan Karakul, Songül. (2013). *Mavi Sakal’ın Anlam Evreni*. İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Dilbilim XXVII 2012, cilt 1/volume 1. ISSN: 0255-674X. s. 55-74
- Aslan Karakul, Songül&Arslan, Ahmet Turan. (2018). *Köyden Indim Şehire Filmindeki Köylü-Şehirli İzleğinin Göstergibilimsel Açıdan İncelenmesi*. Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 65, Şubat 2018, s. 488-504
- Filizok, Rıza. Metine Katılanlar (Actants) Nasıl Bulunur? [www. ege-edebiyat. org/wp/wp-content/uploads/Metinde-Katılanlar-ACTANT-Nasıl-Bulunur. pdf](http://www.ege-edebiyat.org/wp/wp-content/uploads/Metinde-Katılanlar-ACTANT-Nasıl-Bulunur.pdf) (04. 05. 2010)
- Filizok, Rıza. Yüzeysel Yapı. [www. ege-edebiyat. org/docs/631. pdf](http://www.ege-edebiyat.org/docs/631.pdf) (05. 05. 2010)
- Forster, E. M. (2001). *Roman Sanatı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Günay, Veli Doğan. (2017). *Metin Bilgisi*. İstanbul: PapatyaBilim
- Harvey, W. J. (2004). (*Roman Teorisi* içinde) *Romanda Sosyal Ortam*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Saint-Exupéry, Antoine de (2007). *Küçük Prens*. İstanbul: Mavibulut Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2001). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2006). *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. ss. 7-8.
- Zeytinoğlu, Sezen. Küçük Prens Üzerine Bir İnceleme [www. dergiler. ankara. edu. tr](http://www.dergiler.ankara.edu.tr) (03. 05. 2010)

Küçük Prens'i Bir de Çevirmeninden Dinleyin!

DR. ÖĞR. ÜYESİ SONGÜL ASLAN KARAKUL - SEMA KAHRAMAN

Fransız yazar Antoine Saint-Exupéry'nin dünyaca bilinen ve sevilen eseri *Küçük Prens*'in onlarca çevirmeninden biri olan sayın Hamdi Tuncer'i Fransız Kültür ve Sanat Topluluğu olarak 11 Mayıs 2016'da Adnan Menderes Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi'nde büyük küçük tüm okuyucuları tarafından tutkuyla sevilen bu eser üzerine bir söyleşi yapmak üzere ağırladık. Fransız tiyatrocusu Julie Gallasse ve Dr. Öğr. Üyesi Songül Aslan Karakul'un *Küçük Prens*'in Fransızca ve Türkçe dramatik okuması eşliğinde sayın Tuncer'le yaptığımız söyleşiyi beğeninize sunmaktan onur duymaktayız.

SAK-SK²: Çeviri yazın yaşamınızdaki tek uğraşınız mı?

Hamdi TUNCER (HT): Hayır, tek yazınsal uğraşım çeviri değil. Birçok yazın adamı gibi ben de şiirle başladım yazın yaşamıma. İlk yapıtım, sözlerini benim yazdığım, bestelerini değerli müzik eğitimcisi ve besteci Salih Aydoğan'ın yaptığı, değerli ressam ve adı gibi aydın Önder Aydın'ın resimlediği, ilkokul öğrencilerine yönelik *Ezgilerle Üniteler* adlı bir şarkı kitabıdır. 7+ yaş için bir öykü, 13+ yaş için de bir ilk-gençlik romanım yayınlandı. Sırada yayımlanmayı bekleyen ilk-gençliğe yönelik öykülerim var.

SAK-SK: Neden Küçük Prens? (Daha önce onlarca kişi tarafından çevrildiğini biliyoruz...)

HT: Büyük simbolist şairimiz Ahmet Haşim "*Tercüme edilecek eser, şaheser olmadıkça, nakli için ihtiyar edilen zahmet beyhude bir emektir*" diyor. *Küçük Prens*, bütün zamanların en bilgece ve en parlak öyküsüdür. Onu başka çevirmenlerden her okuyuşumda "Bir gün ben de çevirmeliyim bu yapıtı!" derdim.

SAK-SK: Yapıtın adının neden Küçük Prens olduğuna ilişkin düşünceniz nedir?

HT: Batı masalları ve yazını prensler, prenseslerle doludur. Yazarımız da bu gelenekten beslendiği için bir prensi yapıtının kahramanı yapması doğaldır. Bu arada onun Saint-Exupéry Kontu olduğunu da unutmamak gerek. Ben ayrıca yazarın çocukluğa ve çocuklara verdiği büyük önemi vurgulamak için de özellikle Prens dediğini düşünüyorum. Bildiğiniz gibi *Küçük Prens*'in bir adı yoktur; kız erkek bütün çocukları temsil etmektedir o.

* Hamdi Tuncer'le Antoine de Saint Exupéry'nin *Küçük Prens*'i üzerine yapılan bir söyleşi.

² SAK: Songül Aslan Karakul (Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi), SK: Sema Kahraman (Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü).

SAK-SK: (4.Bölüm) *Küçük Prens'te bir Türk "diktatörden" söz edilir. Kitabın önceki çevirilerinde bu bölümün çeşitli biçimlerde çarpıtıldığını biliyoruz. Sizin bu bölümdeki çeviri yaklaşımınız ne oldu?*



Hamdi Tuncer

HT: Sizin de dediğiniz gibi yapıtın Türkçe çevirilerinde üzerinde en çok oynanan bölümü bu dördüncü bölümdür. Her çevirmen bu bölümü kendi ideolojisi doğrultusunda çevirmiş, yazarın vermek istediği asıl ileti çoğu kez göz ardı edilmiştir. Gerçekte bu bölümde yazar "*özden çok biçime değer veren Batı*"yı eleştiriyor. Ben bu iletiyi aynen vermeye çalıştım. Fakat çocuklarımızın tarihsel gerçeği doğru öğrenmeleri için de dipnotla onları bilgilendirmeden edemedim.

SAK-SK: *Antoine de Saint-Exupéry neden diktatör demeyi seçmiştir? Bir haddini aşma durumu söz konusu mu?*

HT: Saint-Exupéry'nin hedef kitleleri Avrupalı/Amerikalı çocuk için Ortadoğu ve Doğu her zaman fantastik, masalsı yerlerdir. Bu yabancı dünyanın yöneticisinin bir diktatör, bir padişah, sultan ya da emir olmasının Batılı okur çocuk için ilginçlik dışında bir önemi yoktur. Bunun yanında *Küçük Prens*'in yazıldığı sırada Saint-Exupéry'nin ülkesinin büyük bölümü, Alman işgali altında bulunuyordu; belki bu durum, yazarın bu sözcüğü seçmesinde etkili olmuş olabilir. Diğer sorunuza gelince; haddini aşma değil de, gerçeğe bizim açımızdan bakmıyor diyebiliriz.

SAK-SK: *Çevirmenin kaynak metinde gördüğü bir yanlışlığı düzeltme sorumluluğu ya da özgürlüğü var mıdır?*

HT: Çevirmenin görevi kaynak metnin estetiğini göz ardı etmeden anlamını tam ve doğru olarak akıcı bir biçimde hedef dile aktarmaktır. Sanatsallık ve duygusallığı kendi diline aktarma yollarını bulmada özgürdür. Kanımca kaynak metindeki bir yanlışlığı düzeltme sorumluluk ya da özgürlüğü yoktur. Böyle yaparsa "*Traduttore, traditore*" (Çevirmek, ihanet etmektir) diyen Latin özdeyişi haklı çıkarmış olur. Ancak yanlışlığından kesinlikle emin olduğu durumlarda bir dipnotla okurunu bilgilendirebilir çevirmen.

SAK-SK: *Küçük Prens çocukluktan yetişkinliğe geçtiğimizde kaybettiğimiz saflığımızı mı anlatmaktadır?*

HT: Evet, bu yaptığımız doğru bir saptama. Ancak *Küçük Prens*'e yapılacak tek yorum bu değil. II. Dünya Savaşı'nın yarattığı korku, umutsuzluk ve yıkımların getirdiği karamsar duygularla evrensel değerlerin çöküşünü de anlatır yapıt.

SAK-SK: *Küçük Prens'te "apprivoisé" sıfatını birçok çevirmen evcil diye çevirirken siz alışkın olarak çevirmişsiniz, neden?*

HT: Okuduğum *Küçük Prens* çevirilerindeki Tilki'nin "Evcil değilim" sözü hep rahatsız etmiştir beni. Yapıtta onun Küçük Prens'le ilişkisini bu sözün tam olarak karşılamadığını düşünmüşümdür. Evcilleşmek zorunlu, alışmak gönüllü bir eylemdir. Ben "evcil"i hep "kullanabilen" olarak anlamışımdır. Evcilleştirdiği hayvanlardan yarar sağlar insanoğlu. Oysa yapıtta çıkarsız bir dostluk söz konusu yalnızca. Bu nedenle o tümceyi "Alışkın değilim" diye çevirdim, bundan da kıvanç duyuyorum.

SAK-SK: *Küçük Prens'in gülü neyin metaforudur?*

HT: Eşimiz, çocuğumuz gibi sorumlu olduğumuz; kaprisine, şımarıklığına seve seve katlandığımız tüm sevdiklerimizin metaforudur gül. Consuelo de Saint-Exupéry'nin yazdığı "*Mémoires de la rose*" (Gülün Anıları) ile Consuelo, Antoine ve *Küçük Prens* üzerine yazılan pek çok yapıtın da gösterdiği gibi Consuelo, Antoine de Saint-Exupéry'nin gülüdür. Antoine ve Consuelo evli bir çifttir ama ikisinin de kendi dünyaları ve kişisel yaratı alanları vardır. Yazar Antoine'ın yanında, Consuelo da ressam ve heykeltıraştır. Yaratıcı zihinlerinde birçok çalkantı yaşayan iki kişiliğin birlikteliğinin "*bir tatlı huzur*" ortamı olmayacağı apaçık değil midir?

SAK-SK: *Tilki, Küçük Prens'e "Kendimize alıştırdığımız şeylere karşı sorumluyuz" der. Bu durumda siz Küçük Prens'i kendinize alıştırdığınızı düşünüyor musunuz?*

HT: Daha çok *Küçük Prens*'in beni kendine alıştırdığını düşünüyorum. Bütün çocuklara *Küçük Prens*'i armağan ediyorum. Elimde kendi çevirim kalmayınca başka çevirmenlerden uygun gördüklerimin çevirilerini armağan etmeye başladım. Fransa'ya her gidişimde çocuklara *Küçük Prens*'li kalem, defter ve benzeri armağanlar getirdim. Facebook'ta yaptığım hemen her yoruma bir *Küçük Prens* resmi ekliyorum. Bugünlerde de çevirim gözden geçirdiğim ikinci baskısının yapılacağı günü düşünerek yaşıyorum. Şimdi siz söyleyin: Kim kimi alıştırmış?

SAK-SK: *Neden Küçük Prens Tilki ile oynuyor? Tavşanla da oynayabilirdi. Daha evcil ve daha sevimli.*

HT: Haklısınız. İlk başlarda ben de sormuştum bu soruyu kendime: Neden tavşan ya da sincap değil diye. Bunlar masum, sevimli hayvancıklar. Peki tilki? O nasıl bilinir? Kurnaz, çıkarıcı, bencil. Saint-Exupéry'nin Dünya gezegeninde *Küçük Prens*'e arkadaş olarak tilkiyi seçmesi önyargılı düşünmekten vazgeçmemizi istediği içindir. Tilki, sanılanın tersine, doğru yolda kılavuzluk ediyor *Küçük Prens*'e. Ondan kendisini alıştırtmasını istiyor, sonra da "İnsan sorumludur kendine alıştırdığından" diyor. Tabii buradaki sorumluluk, "yönetmek" ya da "denetlemek" anlamında anlaşılmalıdır. "Alıştırtmak", "sahip olmak" değildir. Tilki'nin "Önemli olan gözle görülmez", "Gülünü değerli kılan onun için harcadığın zamandır" gibi bilgece sözler söylemesi, hep o önyargıyı aşmamız içindir.

SAK-SK: *Küçük Prens bir çocuk kitabı mıdır? Sizce çocuklara mı yoksa büyüklere mi alıp hediye etmeliyiz?*

HT: Ben hep söylerim, çocuk kitapları aslında büyükler için yazılmıştır diye. Neden? O kitabı yazan da bir yetişkindir de ondan. Birine kitap armağan edecekseniz çocuk mu, yetişkin mi diye düşünmeden *Küçük Prens*'i armağan edebilirsiniz. Kitabın fantastik-masalı yönü, kolay anlaşılır olması, duygu ve hayal dünyalarını zenginleştirme potansiyeli itibarıyla çocuklara rahatça verebilirsiniz; yetişkinlere de üzerinde uzun uzun düşünebilecekleri felsefi yönü nedeniyle.

SAK-SK: *Saint-Exupéry'nin ölümü ile ilgili esrarengiz bir durum söz konusudur. Bize bundan bahsedebilir misiniz?*

HT: Saint-Exupéry'nin, II. Dünya Savaşı'na savaş uçağı pilotu olarak katıldığını biliyoruz. Ülkesinin Almanlarca işgaline dayanamayıp Amerika'ya göçer. *Küçük Prens*'i orada İngilizce ve Fransızca olarak yazar. Kitabının yayımlanmasından yalnızca bir hafta sonra, 13 Nisan 1944'te bu kez Amerikan ordusu pilotu olarak tekrar savaşa katılır. Ancak bu kez kullandığı uçakta silah yoktur, yalnızca keşif uçuşları yapmaktadır. Saint-Exupéry'nin uçağı 31 Temmuz 1944'te Fransa üzerinde bir keşif yapmak üzere havalanır ve bir daha geri dönmez. 1998 yılında bir balıkçının Marsilya açıklarına attığı ağından Saint-Exupéry'nin bilekliği çıkar. 2000 Yılında da denizin 70 metre derinliğinde uçağının kalıntıları bulunur.

İkinci Dünya Savaşı'nda Alman avcı uçağı pilotu olan ve 2013'te ölen Horst Rippert adında bir Alman, ölümünden birkaç yıl önce, Saint-Exupéry'nin uçağını düşürdüğünü, pilotun Saint-Exupéry olduğunu bilseydi ateş etmeyeceğini söyler. Bu pek de inandırıcı bir sav değil elbet. Savaş, insanı öylesine canavarlaştırır ki, değil bir düşman yazarı, kendi kardeşini bile gözünü kırpmadan vurur insan.

Bu arada kimi araştırmacılar da Horst Rippert'in bir yalan söyleme hastası olduğunu, Alman askeri belgelerinde onun söylediklerine ilişkin bir kayıt bulunmadığını, Saint-Exupéry'nin intihar etmiş de olabileceğini ileri sürmektedirler.

Ölümlü Saint-Exupéry, öyle ya da böyle bu dünyadan ayrılacaktı. Ama *Küçük Prens*'in yazarı insanlar yaşadıkça hep aralarında olacaktır.

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* Anlatısında Parodi

DR. ÖĞR. ÜYESİ YASEMİN BAYRAKTAR*

DR. ÖĞR. ÜYESİ CAFER GARİPER**

Öz

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* anlatısı, Osmanlı sosyal hayatı, bilim çalışmaları, siyasi düzeni, her biri kendine özgü yadırgatıcı özellikler taşıyan insanların birbiriyle olan ilişkileri üzerine kurulur. Bu anlatıda yazar, mizahi ve ironik bir dille sürdürülen hayatı, kurguladığı ilginç kişiliklerin niyet ve eylemlerini, tuhaf hâl ve hareketlerini sergileme yoluna gider. Tarihî dönemlerin fon olarak kullanıldığı anlatıda, Orta Doğu mitolojisinden modern bilimlere kadar epistemik arka plan önemli yer tutar. Anlatıcı, karnaval havası içerisinde kurmaca bir dünya inşa ederken kimi mitik ve dinî anlatıların, olayların, tanınmış adların parodisini yapma yoluna da gider. Bu makalede, İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* adlı anlatısında parodi ve parodileştirmenin bir yazma tekniği ve üslûp özelliği olarak nasıl işlediği ve bunun edebiyat eserine ne kattığı ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, anlatı, parodi.

THE PARODY IN İHSAN OKTAY ANAR'S NOVEL *YEDİNCİ GÜN*

Abstract

İhsan Oktay Anar's narrative *Yedinci Gün* is based on Ottoman social life, science studies, political order, and the relations of people with their own distinctive features. In this narrative, the author exhibits the life maintained in a humorous and ironic language, the intentions and actions of the interesting personalities he created, and their strange conditions and behaviors. The epistemic background from the Middle East mythology to the modern sciences occupies an important place in the narrative that historical periods used as a background. While the narrator constructs a fictional world in the carnival air, at the same time s/he makes a parody of some mythical and religious narratives, events and well-known names. In this article, it will be tried to examine how parody and parodialization works as a

* SDÜ Eğitim Fak. Sos. Bil. ve Türkçe Eğ. Böl., yaseminbayraktar@sdu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-8110-7779

** SDÜ Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, cafergariper@sdu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-1778-0168

Gönderim tarihi: 25.11..2018

Kabul tarihi: 18.12.2018

writing technique and style feature in İhsan Oktay Anar's narrative *Yedinci Gün* and what it contributes to the literary work.

Keywords: İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, narrative, parody.

GİRİŞ

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* anlatısı, Osmanlı'nın son döneminden hareketle kurgulanan bir kalem ürünüdür. *Yedinci Gün*, Doğu toplumlarının tarihi ve bilimsel arka planını, sosyal ve dinî hayatını, mitik anlatımlarını eğlencelik bir söylemle ele alan, yer yer ironik bir dille oyuna çeviren, parodileştiren bir anlatıdır. Daha çok 19. yüzyıl İstanbul'unun fon olarak kullanıldığı bu anlatıda yazar, kimi olayları, dönemleri, kişileri ve mitik anlatımları parodileştirme yoluna gider. Bu makalede *Yedinci Gün*'de edebiyat eserlerinde bir üslup özelliği olarak geliştirilen parodi üzerinde durulacaktır.

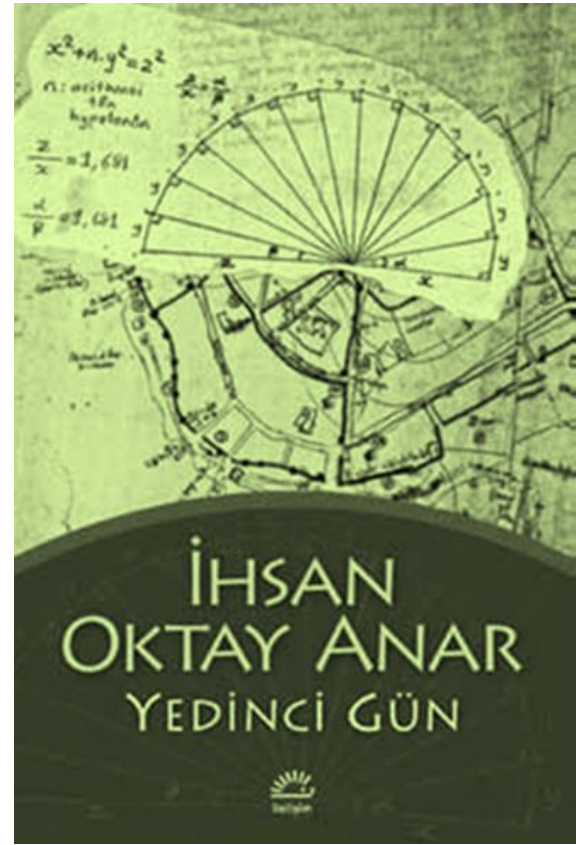
Parodi kelimesi, Fransızca *parodie*'den gelir. "Dar anlamda, konusu soylu bir metnin (destan, ağılatı vb.) sıradan bir konuya indirgenerek dönüştürülmesine verilen ad"dır (Aktulum 2011: 479).

Güncel Türkçe Sözlük'te "ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütününe alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir tür oyun türü." şeklinde tanımlanır (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c179bee0c8623.91272199). Bir eserin tamamının parodisi yapılabileceği gibi bir bölümünün ya da bir kısmının da parodisi yapılabilir. Parodinin temeli taklit unsuru üzerine kurulur. Parodisi yapılacak olan metnin biçimi değiştirilmeden, taklit yoluna gidilerek alaysı bir öge oluşturulmaya çalışılır. "Başka bir deyişle taklit etmek suretiyle meşhur bir eseri ve sanatkarını alaya alıp, kusurlarını açığa vurarak komik duruma düşürmek; bir nevi onu olumsuz yönde eleştirmektir." (Karataş 2004: 373). Edebiyatın yanında sinema ve sahne sanatlarında da parodiyle yaygın olarak karşılaşılır.

Kaynaklarda parodinin tarihî gelişimi hakkında açık bir bilgi olmamakla birlikte "sözcüğün, köken olarak satir korolarının söylediği korolar dışında kalan şarkıları tanımlamak üzere kullanılan 'parodia'dan türediği" (Güçbilmez 2005: 164) söylenebilir. "Parodiye ilişkin ilk referans Aristoteles'in *Poetika* adıyla bilinen yapıtında bulunur. Burada sözü edilen Hegemon adındaki bir erken dönem yazarı 'parodia' diye bilinen türün kurucusu olarak kabul edilmektedir. Hegemon'un yazdığı cinsten parodia, destan türünün dilini ve ölçüsünü kullanarak ancak hafif bir konuyu ele alan şiirleri içeriyordu." (Cebeci 2008: 95). Kubilay Aktulum da Genette'den alıntıyla parodiyi "bir şarkıyı başka bir tonda söylemek yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek" (Aktulum 2004: 294) şeklinde anlamlandırır.

Parodi, taklit unsuru üzerine kurulu olduğu için “metinlerarası ilişkiyi kurmakta kullanılan en belirgin ve en önemli araçlardan biri”dir (Güçbilmez 2005: 164). Ayrıca “bir metni başka bir metne türev ilişkisiyle bağlar.” (Güçbilmez 2005: 164). Postmodern yazı kılıfında “[m]etinlerarasılık, üstkurmamacanın bir türevidir. Yazma eyleminin odak noktaya yerleştiği üstkurmaca metinlerde, anlatı kişileri, sürekli metinler üretmektedir. Yazar, içbükey aynalarda olduğu gibi iç içe geçmiş metinleri sürekli kurgulamaktadır. Bu metinler, yazarın özgün çalışmaları olabildiği gibi başka yazarlar tarafından üretilmiş metinler de olabilmektedir.” (Ecevit 2001: 110). “Bran McHale’e göre metinlerarasılığın temel özelliği şu şekilde ifade edilebilir: Öncelikle iki ya da daha çok metin ya da belirli metinlerle tür, ekol, dönem gibi daha geniş kategoriler arasında kurulan bağlantıları tespit ettiğimiz zaman, “metinlerarası olan” ortaya çıkmış olur.” (Cebeci 2008: 93). Okuyucuyu/araştırmacıyı “en çok ilgilendiren husus, parodinin bir ‘üst-metin’ (hypertext) ile bir ‘alt-metin’den (hypotext) oluşan bir tür olarak temsil edilmesidir. ‘Alt-metin’ parodinin konu edindiği orijinal metni gösterirken “üst-metin”, alt metnin maruz kaldığı değişiklikleri ifade eder.” (Cebeci 2008: 83).

Parodik bir metin oluşturabilmek için bir model metne ihtiyaç vardır. Bu yeni ve farklı görünen metin aslında ana metnin bir taklidi ya da alıntısı olma özelliği gösterir. Ancak parodik metnin model metinden ayrılan yanı mizah unsurlarıyla yeniden kurgulanmasıdır. Ayrıca parodi yapılırken sadece metinlere değil, bir karaktere, üslûba, sosyal olay veya olgulara da gönderme yapılabilir. “Parodistin, ana metniyle kurduğu ilişki iki duygu ve eğilimden besleniyor olabilir; ana metinle dalga geçmek, ana metni karikatürize etmek ya da o metne beslenen sempatinin ya da atfedilen değerlerin bir göstergesi olarak saygı duruşunda bulunmak.” (Güçbilmez 2005: 164). Parodist, bazı metinlerinde bu iki eğilimi aynı anda kullanabilir. Bir yandan ana metni alaysılayarak karikatürize ederken bir yandan da o metni model metin seçtiği için saygınlığını artırmış olur. “Ortakyaşarlık statüsüne geçen iki metin artık birbirini beslemek, birbirinden beslenmek durumundadır.” (Güçbilmez 2005: 164-165). Aslında model metin ile parodik metin arasındaki ilişki “üvey kardeş” (Güçbilmez 2005: 165) ilişkisi olarak da açıklanabilir. Model metin penceresinden bakacak olursak parodik metin model metinle aynı özü paylaşır fakat farklı bir ortamda filizlenir. Bunun yanı sıra parodik metin model metne yeniden hayat verdiği için de kardeşlik unsurunu pekiştirmiş olur.



Hayat içerisinde bir örnek verecek olursak; bir ağaç türüne başka bir ağacın dalı aşılansak aynı gövdede iki farklı ürün yetiştirilebilir.

Parodistler, parodisini oluştururken şu yolları izleyebilir: “Birinci durumda bir metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı saptırırlar; ikinci durumda metnin konusuna dokunmadan salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir dönüşüm uygularlar. Son olarak yazar bir metnin biçimini alır, onu yeni bir metinde, çoğunlukla karşı bir savla yeni bir konuya uygular.” (Aktulum 2004: 296).

Parodide yazarla okur, metinle okuyucu arasında ortak bir kodlama alınının oluşması gerekir. “Kısacası, parodisi yapılacak eser parodici tarafından ‘deşifre edilir’ ve ‘çarpıtılmış’ veya değiştirilmiş bir şekilde başka bir okuyucuya, şifre çözücüye sunulur” (Rose 2016: 61). Bu konuda Oğuz Cebeci, Linda Hutcheon’dan şunları aktarır: “Kodlama, kodların üretici(yazar) ve alıcı (okuyucu) arasında paylaşılması hususları, parodi açısından önemlidir.” (Cebeci 2005: 167). Parodisi yapılan metnin anlaşılabilmesi için alıcının belirli bir bilgi ve kültür düzeyine erişmiş olması gerekir. “Parodinin hedefi olan metnin bir izleyici/okur kitlesi tarafından bilinen bir metin ya da anlatı olması hiç değilse tanınmış gelmesi şarttır.” (Güçbilmez 2005: 167). Daha önce de belirtildiği gibi parodi, alıntılama tekniği üzerine kurulur. Bu alıntıdan konusunda bilgisi olmayan alıcı, metin içindeki parodik unsurları yakalayamaz. Bunun yanı sıra parodist, söz konusu model metni tamamen alıntılanamaz ya da onu mizah öğelerinin içinde gizleyebilir. Bu sebeple alıcının yapılan parodiyi (gönderge) anlayabilmesi için üretici (gönderici/yazar) ile arasında ortak bir kodlama sistemine de ihtiyacı vardır.

Kimi kez parodist, metnini kurgularken model metnin diliyle de oynar. Kendi metninin dilini zekânın katmanları arasında gizler. Alıcının da üst düzeyde sayılabilecek bu dili anlamış olması gerekir. Bakhtin’e göre, parodi, “yalnızca yazınsal söyleme özgü değildir, aynı zamanda ‘farklı meslek öbeklerine ve dilin öteki katmanlarına özgü olabilir,’ dilin her türden eleştirel biçimleştirilmesi parodiktir. Karikatürel kişilerin söylemleri, farklı mesleklerden dillerin yergisel ve gülünç biçimleştirilmesi’ de parodi kapsamında yer almaktadır.” (Yalçın-Çelik 2005: 53).

Yazar ile ortak kodlara sahip olan okuyucu için parodi unsurları artık eğlenceli bir oyun hâlini alır. Kısaca, “parodist o alanda birikim sahibi olan bilgili bir okur zümresine hitap eder. Aksi halde işin ‘esprisi’ anlaşılmaz.” (Karataş 2004: 373). Esprisi anlaşılmadığında metinden anlam üretmez. Oysa donanımlı okuyucunun parodisi yapılan eserle parodi yapan eser arasında okuyucunun kuracağı metinlerarası ilişkiler, çağrışımlarla okuma dünyasını zenginleştirecek, anlamın genişlemesine ve derinleşmesine zemin hazırlayacaktır.



1. Anlatının kurmaca dünyası

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* adlı anlatısı, "postmodern romanın özelliklerinden olan algı kırıcılık ve yabancılaştırma etkisinin dil kullanımı, parodi ve ironi yoluyla sağlandığı bir romandır." (Aşkaroğlu 2015: 292). Mitoslarla örülü anlatıda, mizahî, ironik ve parodik bir dil kullanılır. İki yüz kırk sayfalık anlatı, adından başlayarak mitik unsurların varlığına imler. Musevî ve Hıristiyan inançlarıyla mitolojisinde yer alan dünyanın yedi

günde yaratılması miti, kurmaca dünyada dönüştürülür. Anlatının adı, bu yaratılış mitine gönderme yapar ve yedinci günde anlatıcı muhayyilesiyle neler olduğunun/ olacağının ipuçlarını verir. *Yedinci Gün*, üç ana bölümden oluşur. Bunlar *Baba*, *Oğul* ve *Hayâlet*'tir. Bölümlerin adlandırmalarına bakıldığında Hıristiyan inancı ve mitolojisindeki teslis, Baba-Oğul- Kutsal Ruh düşüncesiyle/üçlemesiyle benzerlik kurulduğu görülür. İronik/parodik bir dönüştürmeyle anlatıda Kutsal Ruh'un yerini *Hayâlet* alır. Hıristiyan inancına bu düşünce ve inanç biçimi Yunan mitolojisinin etkisiyle girer. Anlatının *Baba* bölümünde *İhsan Sait*; *Oğul* bölümünde *Âlî İhsan* ve *Hayâlet* bölümünde her iki kahraman konu edinilir. Anlatı, tam bir karnaval havasına sahiptir. Karakterlerinin çoğunun erkek olduğu anlatıda *sinematografik* enstantaneler göze çarpar. Anlatıcı, âdeta elinde bir kamerayla Dersaadet (İstanbul)'te, Anadolu'nun değişik mekânlarında dolaşır. Objektifini değişik mekânlara yöneltir. Her metin halkası içeriğindeki yoğun mizah anlayışıyla okuyucuya sunulur. Yazar, mitolojilerin kimi unsurlarını alır ve dönüştürür. Fantastik özelliklerin ağırlıkta bulunduğu anlatıda *üstkurmaca* tekniği de kullanılır. Yazarın diğer anlatılarında olduğu gibi *Yedinci Gün*'de de tarihî atmosfer yaratmak bakımından Osmanlı Türkçesinden gelen kelimeler çokça kullanılır. Farklı dillere ve şivelere ait kelimeler ve cümleler de konuşulduğu gibi yazılır. Böylece tarihî zaman fonu kurulmuş olur.

2. *Yedinci Gün*'de Parodi

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* anlatısı, alay ve ironin yanında parodi bakımından zengin bir görünüm sergiler. Eserin kurmaca dünyasında edebiyat eserlerinden çok siyasi ve sosyal olayların, kişilerin, dönemlerin, çeşitli zihniyetlerin parodisi yapılır. Bunlardan kişi ve zihniyet parodisi daha öne çıkar. Anlatıda, II. Abdülhamit'in baskıcı yönetiminin, ırkçılığın, mitosların, inanç sistemlerine bağlı kimi anlatıların, bilimsel çalışmaların parodisi yapılır. Bu parodileştirme eski anlatılardan kutsal kitaplara, şehirlerden binalara kadar genişler.

Anlatıcı, toplum içerisinde kurmaca dünyaya taşıdığı çeşitli tipler ve temsil ettikleri hayat anlayışları etrafında oyun düşüncesi üzerine oturan *eğlencelik* bir metin kurar.

Anlatı, “Baba” adlı bölümle başlar. Anlatının bu ilk bölümünde *Ulu Hakan* adıyla bir hükümdardan söz edilir. Ulu Hakan, öncelikli olarak karanlık bir atmosferin içerisinde betimlenir. Bu karanlık mekânın anlamı, anlatının ilerleyen kısmında ortaya çıkmaya başlar. Ulu Hakan, tarihe istibdat dönemi padişahu olarak geçen II. Abdülhamit’i ifade etmek için kullanılır. Anlatının başlarında bir sivrisineğin onu rahatsız etmesi söz konusu edilir (Anar 2012: 10-12). Ulu Hakan, sivrisineği bir sinek raketiyle yakalamak ister, fakat bu arada İtalyan heykeltıraş Valeriyani tarafından *yedi yüz ellide biri mikyasında* küçültülerek yapılmış olan Dersaadet (İstanbul) maketine darbeler indirir. Bu sırada dikkat çekici olan padişahın makete bakarak Dersaadet’te insan manzaralarını yakından görebilmesidir. Bu durum onun kurduğu istihbarat örgütüne ve onun aracılığıyla ülkede olup bitenlerden haberdar olmasına, sinek de karşı düşüncenin temsilcilerine (Jöntürklere) gönderme olarak yorumlanmaya açıktır. Anlatıda mizah unsurlarıyla karışık bir şekilde bu manzaranın parodisi şöyle yapılır:

“Raket tam iniyordu ki melûn sinek havalanıverdi ve Süleymaniye Camii’nin arkasında, üç katlı bir cumbalı evin ön duvarına kondu. Ulu Hakan mumların ışığında bu duvarı dikkatle inceledi. Sineğin hemen sağındaki kafesiz pencereden evin haremine bir baktı. İçerideki, kadınıyla cimâda olduğu hâlde müstakbel ve muhtemel veledinin Salihlerden olması için dua okurken korkudan donup kalan adamcağızı gördüğü anda sivrisinek yine uçtu ve bu kez Ayasofya semtinde bir kâşânenin çatısına yakın bir yere konuverdi.” (Anar 2012: 10).

Makette baktığı kişilere korku salan *Ulu Hakan*, sivrisineğin kremalı pastayı andıran bir sarayın duvarına konmasıyla farklı bir durumla karşı karşıya gelir: Ulu Hakan, pencereden içeri bakar, “bir elinde üç kollu şamdan, diğerinde de havaya kaldırılmış bir sinek raketi olduğu hâlde tuhaf bir âdemoğlunu gördüğü anda, korkudan yüreciği ağzına geliverir! Sanki dehşetengiz bir varlık onu izliyordu”r (Anar 2012: 12). Bu varlık kendisidir. Burada Ulu Hakan’ın *kendilik bilinci* olduğu gibi, yaratıcı varlığın kendinden yola çıkarak yarattığı başka varlıklarla karşılaşması meselesine gönderme yapılır. Makete baktığında kendisiyle karşılaşan padişah, korkuya kapıldığı için muhafızlarını çağırır ve neferlerden biri tüfeğini beceriksizliği yüzünden patlatır. Sonrasında suikast teşebbüsü olarak yorumlanan bu sesten dolayı suçsuz iki insan kovalanır. Bunlardan biri boş bir arsada demlenmekten başka suçu ve günahı olmayan, karanlıkta jandarma müfrezelerinin atları tarafından ezilmemek için koşan bir adam, diğeri de aksakallı Hızır (Hızır’a gönderme yapılır) adında bir ihtiyardır. Bu kişiler daha sonra Beyazıt meydanında idam edilirler (Anar 2012: 18). Bütün bu anlatımlar, Ulu Hakan’ın kişiliğinde II. Abdülhamit döneminin parodisi olarak anlam kazanır. II. Abdülhamit döneminin baskıcı yönetimi, aydınların takibi, sansür, takip ve benzerleri korku

rejimi kurmuştur. Cima hâlindeki adamın ve arkasından kendi görüntüsüyle karşılaşan Ulu Hakan'ın kendisinden korkması, arkasından bir silahın ateş almasıyla başlayan suikast teşebbüsü sansasyonu dönemin parodisini kurar.

Bu vakadan sonra anlatıcı dikkatini Dersaadet'te şafaktan önce gerçekleşen başka insan manzaralarına yöneltir. Anlatı dünyasında dönüştürülerek parodi konusu yapılan dinî/mitik olgulardan biri şeyhlik ve vahiy alma inanışıdır. Aksaray'da boş bir arsada Şeyh İsmail Vanî Hazretleri'nin cesedini bir seyyar kahveci bulur (Anar 2012: 16). Bu, karşılaşılan ilk şeyh vakası değildir. Bundan önce de kafasının tepesi kömürleşmiş yedi şeyhin cesedi bulunmuştur (Anar 2012: 17). Anlatı kişisi Paşaoğlu, şeyhlerin vahiy alması konusunda deneye girişmiştir:

Uzun süredir pislğin içinde aç ve sefil yaşayan İhsan Sait, önce *Restoran dö Pera*'ya gidip tıka basa karnını doyurur. Sonra kendisine envai çeşit kıyafet diktirir ve *her görgüsüz gibi Pera Palas*'ta *parayı bastırıp manzaralı bir oda tutar* (Anar 2012: 59). Ertesi Çarşamba *Dövo Sokağı*'nda bulunan *Buz Sarayı*'ndaki baloya katılan İhsan Sait, devlet erkânı, tüccarlar, bankerler, kısacası *ensesi kalın, kalantor* kişilerin arasında *frakı, ipek gömleği, rugan iskarpinleri ve kabarık cüzdanıyla* yer edinmeye çalışır (Anar 2012: 60). Burada adından dolayı Tarjei Vesaas'ın *Buz Sarayı* adlı romanına gönderme yapılır. Anlatımda *Buz Sarayı*'nın duvarlarındaki antik Yunan efsanelerini anlatan freskler dikkat çeker. Bu *fresklerde sönük ve ölgün hemen hemen hiçbir renk yoktur*. Balo, tüm neşesi ve şaşaaı içinde sürerken yeşil sarıklı, cübbeli bir adam elindeki revolveri üç kez patlatır. Adının Selahattin Tefricî olduğunu söyleyen bu kişi bir şeyhtir ve *kefereye karıştığını* düşündüğü müridi Suhulettin'i bulmaya gelmiştir. Bu arayış esnasında Suhulettin'i bulan şeyh, baloda bulunanları da uyarmayı ihmal etmez (Anar 2012: 62), Suhulettin'e söyleyeceğini söyler ve gider. Onu, balodan sıkılan İhsan Sait takip eder. Karanlık gecede *Tünel*'e doğru giden şeyhi bir kambur el arabasıyla takip eder, elindeki bezi şeyhin ağzına bastırır ve adam yere yığılır (Anar 2012: 63). Kambur, şeyhi el arabasına koyar, karanlıkta yolları teperek on üç minareden inşa edilmiş *Demir Minârelerin* olduğu mekândaki dev bir ahşap binaya götürür.

İhsan Sait, artık zengin olduğu ve hiçbir derdi kalmadığı için başka heyecanların peşinden sürüklenmek arzusundadır. Ayastefanos'tan trenle Sirkeci'ye giden İhsan Sait Galata'ya geçip Kuledibi'nde 1902 imalatı yarı otomatik bir 38 kalibre Kolt ile sekiz adet mermi alır. Çünkü o *“son altı ay içinde, kafaları kömürleşmiş olduğu hâlde on iki şeyhin öldürüldüğünü ve Dersaadet Polis Teşkilâtı'nın ne zamandan beri fâili ya da fâilleri aradığını biliyordu”*r (Anar 2012: 64). Kamburun şeyhi taşıdığı binaya sızan İhsan Sait binaya girince şaşkınlık içinde kalır. Burası *uğursuz ve tekin olmayan* bir mekândır: *“30 adam yüksekliğindeki ahşap tavanın sağında, her ne kadar isten kararmış olsa da 'Allâh' lâfzı, solunda ise silinmeye yüz tutmuş 'Muhammed' ismi yazılıdır* (Anar 2012: 66). Zemin vaktinde kıymetli olduğu belli olan

halılarla kaplıdır, fakat bu mekânın her yerinde kablolar ve teller bulunur. Küf kokan ve insana rahatsızlık veren, kutsal bir mekânı da andıran bu yerde lambalar, kazanlar ve başka elektrikle çalışan aletler vardır. Kambur geç de olsa yatsı namazını kılar. Bu sırada sırtı kapıya dönük olan bir zat yeknesak bir sesle mikrofona Arapça bir şeyler söyler. Selahattin Tefricî kurtulmak ister, fakat onu kimse dinlemez. Mikrofonun başındaki kişi makine telgraflarını ayarlar, sağ yanındaki muhabere borusunun düdüğüne üfler ve kapağını açar. Çok geçmeden “Şalter” nidası duyulur ve demir bir sandalyede boynundan, el ve ayaklarından kayışlarla bağlı olan Selahattin Tefricî, elektrik verildiği için çılgık çılgığa bağırır (Anar 2012: 69). Kısa bir süre içinde etrafı yanık et kokusu sarar ve muhabere borusundan kamburun sesi duyulur: “Kücüh bey, vahiy geldi mi? Çalteri kapatem mi?” (Anar 2012: 70). Gördükleri karşısında dehşete düşen ve kontrolünü kaybeden İhsan Sait, mikrofonun başındaki kişinin başına tabancasının kabzasını sürekli vurur ve onu öldürür. İhsan Sait’ten çekinmeden efendisinin çenesini poşusuyla bağlayan ve başında “Fatıha” okuyan kamburun ağzından dökülen sözler ilginçtir: “Ona Başaoğlu dirlerdi.” (Anar 2012: 71).

Anlatının önceki bir metin halkasında hikâyesi uzun uzadıya anlatılan Paşaoğlu, böylece ölür. Ölü bulunan şeyhlerin sırrı İhsan Sait tarafından çözülerek hikâye farklı bir boyuta taşınır. Anlatıda Paşaoğlu üzerinden pozitivist felsefeye bağlı olarak fen bilimleri yoluyla Tanrının ispat edilmesi çabasının parodisi yapılır. Paşaoğlu, demirden minareleriyle inşa ettirdiği camide deneylerine devam etmiş, gizlice yakalatıp getirttiği şeyhlere elektrik vererek *vahyin gelip gelmediğinin* deneyini yapmıştır. Sonuçta bu, bir cinayetler zincirini hazırlamıştır. Metinlerarası bağlamda düşünüldüğünde camide gerçekleştirilen deney sahnesi, Mary Wolstonecraft Shelly’nin *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus*’uyla metinlerarasılık taşır.

Bunlar Dersaadet’in kalburüstü şeyhleridir (Anar 2012: 17). Bu cinayetlerin failleri ve cinayet sebepleri bilinmemektedir. İlk metin halkasında II. Abdülhamit’in baskıcı rejimine mizahî ve ironik bir bakış getirerek parodileştirme yoluna giden anlatıcı, hükümlerini süresince yapılan çoğu politik girişimden haberdar olduğu için II. Abdülhamit’i ve dönemini parodi malzemesine dönüştürür. Örneğin makete baktığında bir delikanlının Erzurumlu İsmail Hakkı’nın (Erzurumlu İbrahim Hakkı’ya gönderme yapılır) *Marifetnâmesini* okuyor görüldüğünü, fakat gerçekte bu kitabın arasına Paris’ten postalanmış bir ihtilâl beyannamesi koyduğunu fark eder (Anar 2012: 11). Kurmaca dünyada II. Abdülhamit’e gönderen Ulu Hakan, bilinenin tersine jurnalcilerinden haber almaz, her şeyi bizzat kendisi görür. Ulu Hakan’ın bir Arnavut muhafızı vardır. Muhafız’ın adı *Tepegöz*’dür. Ulu Hakan’ın muhafızının adından Tepegöz adlı mitik karaktere gönderme yapılır. Muhafızın görüntüsü karikatürleştirilerek sergilenir: “manda kaymağı yüksekliğindeki daracık alının hemen altındaki yumurtamsı gözlerinden biri sağa diğeri sola bakar.” (Anar 2012: 12). Yunan

mitolojisindeki ve *Dede Korkut Hikâyeleri'*ndeki tek gözlü canavar burada dönüşüme uğramış, iki gözlü hâle gelmiş, fakat korkunçluğundan yine bir şey kaybetmemiştir.

Anlatım, Paşaoğlu adlı anlatı kişinin etrafında sürer. Paşaoğlu, Hâlife Efendi'nin sütkardeşinin öz torunudur ve inançsızdır (Anar 2012: 20). O, yalıdaki laboratuvarında deneylerle vakit geçiren, neticede azılı bir kumarbaza dönüşen birisidir (Anar 2012: 24). Paşaoğlu, bir gün Tokatlıyan oteline gider (Anar 2012: 28). Burada otelin iç mekânında farklı manzaralarla karşılaşır. İki adamın nasıl uyuşturucu aldıklarını, bir paşanın oteldeki revü kızlarından birine nasıl sarkıntılık ettiğini görür (Anar 2012: 30). İçtiği ahududulu şarlot fazla gelince yürüyüş yapmak isteyen Paşaoğlu, kendisini Pera sokağında bulur (Anar 2012: 31). Caddede gayr-i müslimlerin çok olması, mekânın düzenlenişini de etkilemiştir. Anlatıcı dikkatini apartmanlara yönelterek onları da parodileştirir:

“Meselâ tasarruf ettiği parayı kendisine veren kişiyi tez zamanda zengin edeceğini vâdeden simsarin yaşadığı şu apartmanı, tuğla yerine pandispanya ve harç yerine kremşanti, mala yerine krema spatulası ile sanki bir pastacı yapmıştı. Bu binânın aslında dik ve sert olması gereken pencerelerinin üzerine kremayı kavisli sıkarak yumuşacık at nalı kemerler vücuda getirmiş, hattâ desteklesin diye, apartmanın sokağa taşan çıkmasının altındaki bindirmelerin bile salyangozvarî olmasını münasip görmüştü. Ayrıca tuhaftır, Pera'daki tüm apartmanlar erkeklığe, delikanlılığa sığmayacak kadar süslü, ama doğruyu söylemek gerekirse ziyâdesiyle güzeldiler.” (Anar 2012: 31-32).

Binaların düzenlenişinde mitik öğeler ve parodileştirme dikkat çeker:

“Ayrıca binâların kapı üzerlerindeki rölyef, genellikle bereket boynuzu şeklindeydi. Eskilerin karn-ı rübâ dedikleri bu boynuzdan üzümler, narlar, erikler taşar, binâda bulunmasının bereket getirdiğine inanılırdı. İki başlı kartalların ve arslanların kanatları altındaki veya pençeleri arasındaki top, tüfek, kılıç, tabanca, sancak ve flama gibi hânedân armalarının burada yeri yoktu.” (Anar 2012: 33).

'Karn-ı rübâ' kelimesinin anlamı 'zarif boynuz'dur. Antik Yunan'da toprak ve bereket tanrıçası *Demeter'*in sembolü olan bu boynuz, içinden taşan meyvelerle betimlenir. Metinde yine bereketi ve bolluğu simgeleyen üzümler, narlar ve erikler bereketin daha da kuvvetlenmesi için eklenmiştir. Anlatıcı, mekânda hâkim olan ögenin eril bilinç değil dişil bilinç olduğunu ortaya koymaya çalışır. Antik Yunan ve Roma gibi savaşçı toplumların binalarını savaş çağrışımı yapan düzenlemeleri karşısına dişil bilinçle süslemeye ve estetiğe yönelik düzenlemenin öne çıktığı düşüncesini verir.

Gittikçe karnavallaşan bu anlatıda anlatıcı, adeta eline bir kamera alıp farklı insan manzaralarına dikkatini yöneltir ve birinden diğerine hızlı geçişler yapar. Anlatım sürerken söz Galatasaray dönemecinde keman çalarak para kazanan sanatçı Diya Volidis'e gelir. Anlatının bu kısmında sanatçının çaldığı kemanın Amati adında bir İtalyan usta tarafından

yapıldığı söylenir (Anar 2012: 34). Kemanın deliğinden bakanlar sadece ilk dört harfi görebilirler. Bunlar A, m, a, t harfleridir. Burada İhsan Oktay Anar'ın *Amat* adlı anlatısıyla metinlerarası bağ kurulur. Nitekim yukarıda bahsi geçen sanatçı Diyavolidis de *Amat* anlatısındaki 'Diyavol Paşa' karakterini akla getirir. Diyavol Paşa, *Amat* Anlatında *Diabolos*, yani şeytanın ta kendisidir. *Yedinci Gün* anlatısında şeytan figürüne hem sembolik anlamda hem de inanç katmanıyla birlikte çokça anlam yüklenerek parodileştirilir.

Anlatının son bölümü *Hayâlet*'in ilk kısmında, *Târih-i Külhânî*'de yer alan Âdem'le Havva'nın cennetten kovulmasından başlayarak tarih sahnesinde geçen belirli başlı olayların parodisini yapılarak 1934'e, Hitler'in dönemine kadar getirilir. Burada halk muhayyilesinin yarattığı mitlere çokça yer verilir. Hatta anlatıcı mitlerin, efsanelerin halk arasında yayılma şeklini de aktarır (Anar 2012: 189). Romalıların miti *Romus* ve *Romulus* (Anar 2012: 193), Hıristiyan halkı arasındaki *İsa* miti, Amerika kâşifi *Kolomp*'un efsanesi, *Hitler*'in mitleştirilmesi gibi unsurlar abartı ögesiyle birlikte parodileştirilir. Zamanda bir sıçramayla Osmanlı döneminden 1934'e gelinir (Anar 2012: 198). Zaman farklı olsa da mekân aynıdır. Yer yine İstiklâl Caddesi'dir. Buradan başlayarak birkaç anlatı karakteri *Saray*'a gitmek üzere toplanır. *Binbaşı*, *Teğmen*, *bestekâr*, *sedâ sanatkârı*, *fennî medyum* karakterleri *Mavi Salon*'da bir araya gelir ve sarayda gerçekleşen bir meseleyi çözmek için uğraşırlar.

Sarayda bir gürültü meydana gelmiştir, bu gürültünün kaynağı bulunamaz. Çalışanlar bir hayaletten şüphelenirler (Anar 2012: 200). Hayâletin adının *Zulkarneyn* olduğunu öğrenirler (Anar 2012: 201). Bu hayalet, birinci bölümde hikâyesi uzun uzadıya anlatılan İhsan Sait'ten başkası değildir. İhsan Sait, istikbalden geldiğini ve *dünyadaki en üstün insan olan İdris Âmil Zula*'yı bulmak istediğini söyler (Anar 2012: 203). İdris Âmil Zula adından ve anlatıdaki işlevinden dolayı Emile Zola'yı çağırıştırır. Anlatıcı, eski edebiyatçılarla yeni edebiyatçıların farklarını ve alttan alttan çekişmelerini anlattıktan sonra kültür boşluğu yüzünden üçüncü bir zümrenin daha oluştuğunu aktarır (Anar 2012: 203-205). Bunlar döküntü münevverlerdir. Cemiyette saygın olmak arzusuyla kitap yazmak isteyen, fakat *köylülükten* yaşama biçimi, zihniyet ve görüntü bakımından kurtulamamış olan bu insanların parodisini kurar. Bunlar, dili kullanmayı bilmeyen, estetik beğenileri olmayan, kültürsüz kişilerdir. 20. yüzyıldaki modernist edebiyat akımlarını da alttan alta parodileştiren anlatıcı, sözü yirmi yaşındaki İdris Âmil Zula'ya getirir. O, yukarıda anlatılan kişilerden bir örnektir ve bir şiir yazmayı başarmıştır:

"Şu
Ezlâmuteahhem
Serbaklağancıl
Özbelindirikimsi
Beryotumgantrak
Su" (Anar 2012: 206).

Hiçbir akıma, hatta edebî anlayışa uygun olmayan bu şiiri, en çok şairin kendisi sevmiştir (Anar 2012: 206). İdris Âmil'in şiiri yazma süreci de şiirin kendisi kadar tuhaf ve abestir (Anar 2012: 206-207). Edilgenliğiyle belirginleşen İdris Âmil, şehirde köylü kalmış insan tipinin temsilcisidir. O, sözde bir *münevver/laydın*dır. Anlatıcı, İdris Âmil karakteriyle ve onun yaşama biçimiyle *münevver* geçinen kimselerin parodisini yaparak alaysı bir dil kürara. İdris Âmil'in yazmaya çalıştığı *şiir*, öz Türkçeci anlayışa bağlı şiirin parodisini içinde barındırır.

İronik dilden ve parodiden bilimsel çalışmalar da payını alır. İdris Âmil, hayalet İhsan Sait'in yol göstermesiyle hedef hâline gelir. Üniversitede *İdrisoloji* kürsüsü kurulur ve İdris Âmil kendisinden habersiz inceleme konusuna dönüştürülür. Gizli bir toplantıda bu kürsünün başkanı İdris Âmil hakkındaki tespitlerini dile getirir:

"Boyunun kısalığına bakmayın. Kadim zamanlarda boy kısalığı bir dezavantaj değil, avantajdı. Çünkü kısa boylu bir adamın ağırlık merkezi yere yakındır. Bu nedenle ona ne kadar vurursanız vurun, yere kolay devrilmez. Tıknaz olduğuna da bakmayın. Bu hususiyeti, onun en soğuk iklimlerde bile sıcak kalmasını sağlar. İşte hem muharip hem de mukavim bir ırkın yegâne temsilcisini tetkik ediyoruz. Bu ilim, İdrisolojidir." (Anar 2012: 216).

Müderres, elleriyle İdris Âmil'den alınan *gâita* (insan dışkısı)yı, *Graal* (kutsal kâse) imiş gibi havaya kaldırır ve şunları söyler:

"Şu *gâita*-yı muazzamaya bir bakın. Sanki 'merd süprem'. Yaptığımız tetkiklerde *gâita* muhteviyatının, bulgur, kuru fasulye, ekmek ve turşudan ibâret olduğunu keşfetmiş bulunuyoruz. İşte bu ırk, yetersiz koşullarda ve yetersiz besinle bile hayatta kalabilecek üstün bir ırk." (Anar 2012: 216). Bu söylemle anlatıcı, Hitler dönemi Almanyası üzerinden Türk ırkının ve genel anlamda ırkçılığın parodisini yapar. Zira o, *ırkın ıslahı* için damızlık olarak kullanılmak istenir (Anar 2012: 216). İdris Âmil çerçevesinde ırkçılığın yanında Yeşilçam filmlerinin de parodisi yapılır.

Hayâlet bölümünün son kısmında anlatıdaki bütün esrar perdesi aralanır ve *üstkurmaca* tekniği ile anlatının yazılma biçimi de anlatıda konu edinilir. *Yedi Uyurlar*'ı simgeleyen yedi şahıs İhsan Sait ile görüşürler ve onun neden zamanda seyahat ettiğini kavramaya çalışırlar. İhsan Sait, aşkı prenses Döjira'yı aramış, fakat onu bulamamıştır. İhsan Sait'in hatası prensesin mesajını doğru almamak olmuştur. Sol yanağında yara izi eksiktir, bu da geçmişe dönüp eksiklerini, tarihin doğru bir şekilde işlenmesini sağlaması için kusurlarını telafi etmesi gerektiğini gösterir. Böylece *Oğul* bölümündeki savaş sahneleri, Âlî İhsan'ın ölümü ve ona secde eden kişinin kim olduğu aydınlanmış olur. Tasavvuftaki *seyr ü sülükün* parodisinin yapıldığı izlenimini veren bu anlatımda İhsan Sait, geçmişe dönerek *olgunlaşmaya*, daha önce işlediği günahların kefareti ödemesine çalışmıştır. İdris Âmil onun ulaşmaya çalıştığı kişidir. Artık ilahlık iddiasında bulunmayan İhsan Sait, gerçek anlamda insan olmaya çalışır.

Anlatının sonunda kendisi, yaşadıklarını kaleme alır ve anlatı ortaya çıkmış olur. Anlatıda bu süreç şöyle aktarılır:

“Kitâbını tam altı gün boyunca yazdırdı. Döjira’ya kavuşma vakti gelmişti. Nihâyet altıncı günün gecesi saatler 12’yi vurduğunda şöyle dedi: ‘Artık yoruldum ve yarın dinleneceğim, siz de öyle yapın.’ Kitabının son cümlesi de bu idi.” (Anar 2012: 240). Anlatının sonunda İhsan Sait, İhsan Oktay Anar’la birleşmiş, anlatının yazıcısı olarak Tanrı’nın evreni altı günde yaratmasına benzer şekilde o da anlatısını altı günde gerçekleştirir ve artık yorulduğunu, dinleneceğini söyleyerek *Tevrat*’taki yaratılış anlatısının parodisini yapma hatta ona öykünme yoluna gider.

SONUÇ

İhsan Oktay Anar, postmodernizmin kurgu dünyasına sahip *Yedinci Gün* anlatısıyla dikkate değer bir kalem ürünü verir. Onun bu eseri çoğulcu, çok katmanlı bir anlatıdır. Doğu/Türk-İslam epistemolojisi ve tarih düşüncesi üzerine kurulan, fakat tarihi fon olarak kullanan bu anlatı, ironik bir dile sahiptir. Yer yer parodiye başvurarak yerleşik düşünce dünyasını, ön kabulleri sarsma yoluna gider. Uyguladığı anlatım tekniğiyle mitik ve dinî anlatıları, tarihî kişilikleri parodileştirerek eğlencelik bir eser ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2004), *“Parodi (Yansılama) Nedir?”*, *Parçalılık, Metinlerarasılık, Öteki* Yayınevi, Ankara.
- Aktulum, Kubilay (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara.
- Anar, İhsan Oktay (2012), *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aşkaroğlu, Vedit, *Postmodern Söylem İhsan Oktay Anar & John Fowls*, Karadeniz Dergi Yayınları, Ankara 2015.
- Beliz Güçbilmez (2005), *Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara.
- Cebeci, Oğuz (2008), *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları İstanbul.
- Ecevit, Yıldız (2001), *Türk Anlatınında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Karataş, Turan (2004), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Rose, Margaret A. (2016), *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, (Çev. Cansu Dikme), Hece Yayınları, Ankara.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek (2005), *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Anlatıları*, Akçağ Yayınevi, Ankara.
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c179bee0c8623.91272199

Zaman ve Hız Odağında *Hüsn ü Aşk*

DR. ÖĞR. ÜYESİ JALE ÖZATA DİRLİKİYAPAN*

Öz

Miadını doldurmuş bir edebî tür olan mesnevi ile modern dönemin edebî türü roman arasında kuşkusuz epistemolojik farklar bulunur. Ancak ilk Türkçe romanlarda, geleneğin en güçlü türlerinden olan mesnevinin izlerine rastlanır. Mesnevinin tahkiyeye dayanan bir tür olması nedeniyle ortaya çıkan bu benzerliklere rağmen, iki tür arasında zaman kullanımı açısından derin farklar mevcuttur.

Bu yazıda, Italo Calvino ve Tzvetan Todorov'un geleneksel ve modern anlatıda zaman üzerine görüşlerinden yola çıkılarak, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi zaman algısı ve hız düşüncesi odağında incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Mesnevi, *Hüsn ü Aşk*, anlatı, Todorov, Calvino

“HÜSN Ü AŞK” FOCUS ON TIME AND SPEED

Abstract

There are of course epistemological differences between Masnavi which is a literary genre that petered out and the novel which is a genre of the modern times. But in the first Turkish novels there are the traces of masnavi which is one of the strongest traditional genres. Despite this similarities stemming from the fact that masnavi is a literary genre depending on narrative, there are extensive differences between two genres in terms of organizing time.

In this article, Şeyh Galip's *Hüsn ü Aşk* is analyzed in the context of perception of time and speed considering especially the thoughts of Italo Calvino and Tzvetan Todorov on time in traditional and modern narrative.

Keywords: Masnavi, *Hüsn ü Aşk*, narrative, Todorov, Calvino

“Mesnevî” ve “roman”, farklı zamanlarda, farklı medeniyet dairlerinde ortaya çıkmış, farklı özellikler taşıyan yazınsal türlerdir. Mesnevî artık yazılmıyor oluşu nedeniyle “donmuş”, roman ise hâlâ etkin bir türdür. Aralarında çok temel, epistemolojik farklar, gerçekliği kavrayış açısından ayrılıklar bulunur. Ancak her iki türü de tahkiyeye dayanmaları ve bir “anlatı”

* Ankara Üniversitesi İletişim Fak. Halkla İliş. ve Tan. Bölümü, jozata@gmail.com, orcid.org/0000-0002-9521-9034
Gönderim tarihi: 13.10..2018 Kabul tarihi: 25.11.2018

biçimi olmaları nedeniyle, özellikle de zaman kullanımı açısından bir karşılaştırma zemininde ele almak mümkün olabilir. Zira Nihad Sami Banarlı, Fuat Köprülü, Güzin Dino ve Şerif Aktaş gibi yazarlar, mesneviyi romanla bir tutmasalar da, işlevsel açıdan benzer olduklarını belirtmişler, karşılaştırma yolunu açmışlardır**.

Roman, Batı kaynaklı bir tür olmasına rağmen, 19. yüzyılda Osmanlılar tarafından çevrilmeye ve yazılmaya başlanmıştır. Yüzyıllar boyunca Osmanlı'nın edebiyat geleneğinin bir ürünü olan mesnevîlerdeki tahkiye tarzı ve karakterlerin özellikleri, ilk yazılan romanlar üzerinde etkisini sürdürmüştür. "Karakter"den çok "tip" yaratmaya yönelme, betimlemeler için hikâyeye uzun aralar verme, aşkı Divân şiiri geleneğindeki gibi ele alma açılarından, ilk romanlarımız ile mesnevîler arasında benzerlikler bulunur. Bu yazının konusu ise, *Hüsn ü Aşk* mesnevîsindeki zaman algısı ve kurgusu ile bunun romanlardaki zaman algısı ve kurgusuyla karşılaştırılması olacaktır.



Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinde, zamanı bildiren ifadeler, gerçekçi romanda olduğu gibi "takvimsel" değildir. Gerçekçi romanda kurulan dünya, gerçek hayatın bir "alternatif"i gibidir. "Bir yıl sonra", "Perşembe günü", "dün", "iki gün önce", "saat altıda" gibi ifadelerle, okurun romanın dünyasını tüm boyutlarıyla kavraması, kendini o dünyanın içinde hissetmesi sağlanır. Genelde mesnevîlerde, özelde ise *Hüsn ü Aşk*'ta böyle bir durum söz konusu edilemez. *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde zaman bildiren ifadeler takvimsel olmadığı gibi, aynı zamanda belirsizdir. Bu ifadelere örnek olarak aşağıdaki beyitlerdeki zaman kavrayışını gösterebiliriz:

Bu tâifenin içinde bir şeb
Bir hâl göründi gâyet agreb (288)

Çün geçdi bu hâl ile meh ü sâl
Vakt oldı ki etmeye gam ihmâl (338)

Bir nice zamân geçip özinden
Geldi söze kan gelip gözinden (922)

Tenhâ yakıp âh-ı sîne-sûzın
Birkaç gece hoş geçirdi rûzın (1071)

** Banarlı, 1983, s.196; Köprülü, 2012, s. 179; Dino, 2008, s.7; Aktaş, 2011, s. 368.

Görüldüğü gibi, mesnevîde zaman bildiren ifadeler “bir gece”, “birkaç gece”, “aylar, yıllar geçti”, “nice zaman” gibi belirsiz ifadelerdir. Bu örnekler çoğaltılabilir: “o an geldi”, “kimi zaman”, “günden güne”, “her gece”, “o gece”, “derhal”, “bir dem”, “eskiden”, “yıllarca”, “aylarca”.

Şerif Aktaş *Roman Sanatı* adlı kitabında (2000, s. 73) üç vaka tipi ayırt eder. Bunlardan ilki, *Hüsn ü Aşk*’ın olay örgüsüne oldukça uygun gibidir: “Vaka, tek bir zincir hâlinde nakledilir. Bu gruba girenler, daha ziyade, sergüzeşt romanı cinsinden eserlerdir. Bir merkezî insan vardır, onun belirli bir zaman dilimi içinde sürdürdüğü yaşayış tarzı söz konusudur. Birbirine zincirleme bağlanmış metin halkaları tek bir vakanın parçaları durumundadır”.

Hüsn ü Aşk mesnevisinde olaylar tek bir zincir hâlinde nakledilse de, araya başka metinler girer. Bu ara metinlerin ana konuyla genellikle ilgisi bulunmaz. İlgisi bulunan metinler de genellikle ilkbaharın, kışın ya da mesnevî kişilerinin tasvir edildiği metinlerdir. Öte yandan, (tasavvufî boyutu düşünmezsek) *Hüsn ü Aşk*’ta geri dönüşlere, olay içinde olaylara, karmaşık zincirlere rastlanmaz. Merkezî olay, *Aşk*’ın yolculuğu ve yan olaylar da bu yolculukta *Aşk*’ın başından geçenlerdir. Olaylar hızlı bir şekilde meydana gelir ve ayrıntılara genellikle yer verilmez. Örneğin, İsmet ile Hüsn konuşurken, Sühan’ın onları dinlediğini anlatan beyitlerde, Sühan hemen *Aşk*’ı bilgilendirir ve duyduklarını ona anlatır. Sühan’ın nerede saklandığı gibi ayrıntılara yer verilmez. Aşağıdaki beyitler de olayların hızı için örnek teşkil edebilir: (1256-1258)

Fi’l –hâl sorp diyâr-ı Kalb’i
Dutdı reh-i reh-güzâr-ı Kalb’i

Gayret de olup ana kafa-dâr
Kıldı iki yâr azm-i dildâr

Çün girdi o merd-i râh râha
Evvel kademinde düşdi çâha

Burada da *Aşk*, yola koyulur koyulmaz bir kuyuya düşer ve yolculuk olayları başlamış olur. *Aşk*’ın başından geçenleri okuyan okurun sorduğu soru, genellikle “neden böyle oldu?” değil, “sonra ne oldu?”dur. Bir metinde iki türlü zamandan söz edilebilir: “okuma zamanı” ve “anlatı zamanı”. Okuma zamanı, kişinin metne başlayıp bitirdiği zaman aralığını gösterirken, anlatı zamanı, herhangi bir öykünün başlangıcından sonuna kadar geçen zamana denir (Parla, 2000, s. 318). Örneğin, bir okur *Hüsn ü Aşk*’ı üç saatte okumuştur, ancak metindeki olaylar üç sene gibi bir zaman aralığını kapsıyor olabilir. *Hüsn ü Aşk*’ın anlatı zamanını, belirsiz zaman ifadelerinden dolayı, net olarak bilmemiz mümkün değildir. Ancak, *Aşk*’ın yolculuğunu düşünürsek bu zamanın hiç de kısa olmadığı sezilebilir. Okur,



Italo Calvino

bir saatlik okuma zamanı içinde, uzun bir zaman dilimini kapsayan pek çok olaya tanıklık edebilir. Başka bir deyişle, okuma zamanı ile anlatı zamanı arasındaki fark, metnin hızından dolayı oldukça büyüktür.

Italo Calvino, *Amerika Dersleri* adlı kitabının “Hızlılık” adlı bölümünde şöyle der (1991, s. 52): “Anlatısal zaman geciktirici, durağan veya çevrimsel olabilir. Her durumda, anlatı süre ile ilgili bir edim, zamanın akışı üzerinde etkisini gösteren bir büyüdür. İki olayın arasındaki zaman aralığını atlamak ya da aylarca veya yıllarca süren bir aralığı göstermek istediklerinde, Sicilyalı masal anlatıcıları “lu cuntu non metti tempu” (masal zaman harcamaz) formülünü kullanırlar”. Bu sözler her ne kadar “masal” için söylenmiş olsa da, zaman anlayışı çerçevesinde düşündüğümüzde, aynı görüşlerin benzer bir geleneksel bağlamda değerlendirilebilecek *Hüsn ü Aşk* mesnevisi için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, Hüsn’ün, Aşk’tan uzak kalmaya ve naz etmeye karar vermesinin ardından şu beyitler gelir: (1079-1080)

Vaktâ ki duyuldu kâr-ı fûrkat

Gönlinde kırıldı hâr-ı fûrkat (Ayrılık işi duyulunca yüreğinde bir korku dikenini kırıldı.)

Ol cism-i latîf-i nûr-peyker

Göz merdümü gibi oldu lâgar (O nur yüzlü nazik insan, gözbebeği gibi zayıfladı.)

Aşk’ın zayıflaması, bir süreç içinde değil de, birdenbire olmuş gibi, hızla anlatılmıştır. Öte yandan Calvino, zamanın göreceliğinin, hemen her yerde yaygın olan bir halk hikâyesinin konusunu oluşturduğunu belirtir. Yolculuğu yapan kişi, yolculuğun topu topu birkaç saat sürdüğünü zanneder; oysa geri döndüğünde, yola çıktığı an ile dönüş anı arasında yıllar geçtiği için, yola çıktığı yer tanınmaz hâle gelmiştir (1991, s. 55). *Hüsn ü Aşk*’ta ise, tam tersi bir durumdan söz edilebilir. Örneğin Aşk, yolculuğunun başında kuyuya düştükten sonra “yıllarca aylarca ve günlerce” düşer. Oysa bu kadar uzun süre düşmesi elbette mümkün değildir. Aynı şekilde, Aşk, Çinli prensesin kalesinde mahsur kalınca atına binip “bir anda binlerce aylık mesafeler aşar. Güneş batıya vardığında, daha iki adım bile ilerleyememiştir” (1728-29). Aşk’a çok uzun gelen süreler aslında çok kısadır.

Aşk, “aşk”a yolculuğunu sürdürürken, Hüsn ona Sühan aracılığıyla bir at yollar. Aşk bu atla yoluna daha rahat ve hızlı bir şekilde devam edecektir. Gerçek bir at ya da ilahî aşkın simgesi olabileceği gibi, aynı zamanda yazılmakta olan metnin de simgesi sayılabilecek bu at, şu şekilde betimlenmektedir: “Lâl ve yakut denizlerini dalgalandırıyor; Refref gibi ilâhî âlemin yoluna revân olmuş... [...] Cıva gibi çevik, ama alev yüzlü; güneş gibi bedenlenmiş

bir ateş. / Endamı nezaketle yoğrulmuş; her oynayışı, bir kıyamet cilvesi... [...] Rahvan rahvan salınırken bir hızlansa, ezele ebedilik haberini yetiştirir. / Uğurlu adımlarını uygun hâle getirirse, saniyeler bile ayağının tozuna yetişemez... / Öyle hızlı koşar ki, havadaki tozlara bile zarar vermez." (1483, 1485,1486, 1490-1492). Calvino ise şöyle diyor (1991, s. 57):

Öykü bir attır: Aşması gereken mesafeye bağlı olarak tırıs ya da dörtnala giden, kendine özgü bir gidişi olan bir taşıt aracıdır; ancak burada sözü edilen hız, zihinsel bir hızdır. [...] Fiziksel hızın yanı sıra zihinsel hızın da simgesi olan at edebiyat tarihinde önemli bir yer tutar.

Hüsn ü Aşk'in atı da bazen yavaş, ama çoğunlukla hızlı giderek okuru olaylar arasında "rüzgârlı" bir gezintiye çıkarır. Ozan kendi anlatış hızıyla, atın hızı arasında bir "benzerlik" vurgusu yapmış gibidir. Atın "zihinsel hız"ın simgesi olması da bu bağlamda ele alınabilir. Calvino, yazar Giacomo Leopardi'den şu alıntıyı yaparak konuyu biraz daha açar (1991, s. 62):

Hız, sözgelimi, atların hızı, ister uzaktan görülsün, ister bireysel olarak yaşansın kendi içinde son derece keyifli bir şeydir; böyle bir hızın insanda yarattığı canlılık, enerji, güç ve yaşamla dopdolu oluş duygusunu kastediyorum. Gerçekten de bu hız neredeyse bir sonsuzluk düşüncesi uyandırır insanda, ruhu yüceltir, sağlamlaştırır.

Hüsn ü Aşk'ta da durum farklı değildir. Aylar son sürat geçerken, Aşk, at üstünde günlerce yolculuk edip engellerle savaşırken, biz iki üç beyitte bu bilgileri ediniriz. Gerçek hayatın çok uzağında, ayrıntılardan, sorgulama ve çelişki avından kurtulmuş; özdeşim kurma yükünü sırtımızdan atmış okurlar olarak bir atın dörtnala geçmesini izleriz oturduğumuz yerden. Olayların anlatımındaki hız sürekli bir "algı açıklığı"nın da dayatır okuyucuya ister istemez. Dinamik motiflerin baskın olduğu bölümlerde, bir iki beyitte olup bitenleri düşünecek olursak, okuyucu, bir iki sayfa atlarsa hikâyeyi önemli bir oranda kaçırmış olur. Özellikle modern zamanların "bir ağacın yaprağını kırk sayfada düşüren" yazarlarını okumaya alışmış, zihni arada bir mola veren okuyucular için mesnevî okumak epey dikkat ister.

Calvino, edebiyatın zamanın akışını geciktirmek üzere çeşitli teknikler geliştirdiğinden söz eder. Bunlardan biri yinelemeyse, diğeri de konu dışında çıkmaktır. *Hüsn ü Aşk*'da, halk hikâyelerinde olduğu kadar yineleme yoktur. Ancak, mesnevinin konusunun Hüsn'ün başından geçenler olduğunu düşünürsek, "konu dışına çıkma"ya pek çok örnek verilebilir. Örneğin, hikâyenin kesilerek metnin yazarının "sâki"ye seslendiği bölümler, yazarın konu dışına çıktığı bölümlerdir. Aynı şekilde, şairin şiir ve kendi zamanındaki şairler hakkında görüşlerini dillendirdiği bölümler de hikâyenin akışını durdurur. Hatta şair de bunun farkında olduğunu şu sözlerle dile getirir: "Tâ key sühan ez sühan rubâyîm / Mâ ber ser-i kıssa-i hod âyîm (Daha ne zamana kadar laftan lafa geçip sözü uzatacağız? Kendi

hikâyemize dönelim). Öte yandan, “konu dışında çıkma” kategorisinde ele alamayacağımız, ancak hikâyeyi kesintiye uğratan diğer bölümler de, Victoria R. Holbrook’un deyişiyle “dural betimlemeler”dir (1998, s. 96). Bunlar, anlatıcının bir kişi ya da bir yer üzerinde çok sayıda eğretilmeli tasvirler yardımıyla derinlemesine durmak için hikâyeyi askıya almasıyla gerçekleşir. Örneğin, “Der Vâsıf-ı Hüsn”, “Der Vâsıf-ı Aşk”, “Der Vâsıf-ı Ân Nüzhet-gâh”, “Der Sıfat-ı Şeb ve Şiddet-i Şitâ”, “Sıfat-ı Subh-ı Mübârek-pey”, “Der Vâsıf-ı Tîğ” başlıklı bölümler “dural betimlemeler”e örnek teşkil ederler.

Şairin betimlemeler için hikâyeyi durdurup ayrı bir başlık altında bu betimlemeleri okura iletmesi, romanlarda genellikle görülmeyen bir özelliktir. Romanlardaki betimlemeler genellikle olaylara yedirilmiş bir şekilde karşımıza çıkar. Öte yandan gerçekçi geleneğe bağlı bir romancı, örneğin sabahı ya da kışı uzun uzadıya anlatmaz. Burada, mesnevî şair/yazarının “güzel söz söyleme”ye verdiği önem söz konusudur. Mesnevî yazarı için amaç, betimlenen şeyi okurun gözünün önüne getirebilmesini sağlamak değildir. Onun amacı, işlevsel olmaktan öte “güzel” bir betimleme yapmaktır. Bu anlatım tarzı, “mimesis”e dayanan bir tasvir çabasıdır çok, soyutlama esasına bağlı bir türde normal sayılır. Öte yandan mesnevi yazarı çoğu zaman o kadar benzetmeli bir dil kullanır ki, betimlediği nesne ya da kişiyi neredeyse saf dışı bırakır. Örneğin, şairin “kılıç”ı betimlediği şu beyitlere bakalım:

Fevvâre-i âb-ı lâ’l-i sîr-âb

Cûbâr-ı zümür-rûd-i siyeh-tâb (1472) (Parlak yakuttan bir su fıskiyesi, siyah yalımlı, zümürden bir dere)

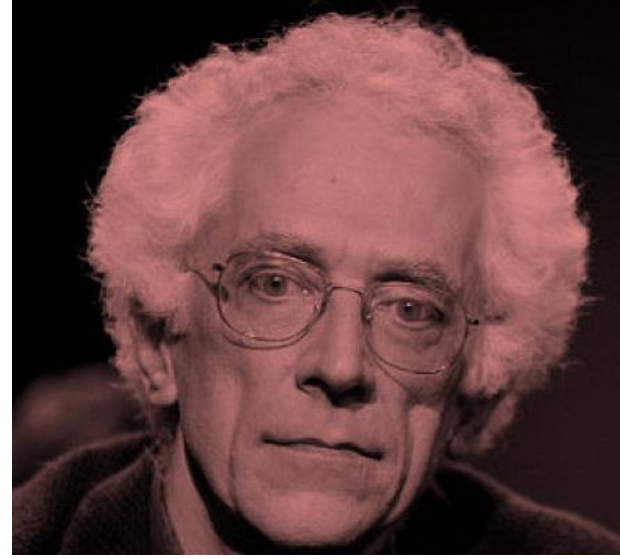
Bir tûtî-i sebz-i hûn-pâlâ

Şehbâz velî tezerv-sîmâ (1473) (Gagasından kan süzülen yeşil bir papağan, sülün görünümlü bir doğan kuşu)

Bu beyitlerde de gördüğümüz gibi, şair yoğun eğretilmeli bir dil kullandığından, okurun kılıcın nasıl göründüğünü anlaması için, uzun uzun düşünerek eğretilmenin öğeleri arasında sağlam bir ilişki kurması gerekmektedir. Dolayısıyla, okurun bu ilişkiyi kurabilmek için harcadığı zaman süresince metin “durur”. Roman yazarının amacı ise, okura romanın dünyasını aktarmak, onun kendini o dünyada hissetmesini sağlamak, dolayısıyla işlevsel betimlemeler yapmaktır. Romandaki bu betimlemeler, işlevsel olduklarından dolayı, metnin hızını çok kısa bir süre için düşürürler.

Todorov *Poetika’ya Giriş* adlı eserinde (2001, s. 87) “fabl (yani anlatı) bir durumdan diğerine geçişi temsil eder, durumu değiştirenlere dinamik motifler, değiştirmeyenlere statik motifler denir” der. Bu ikiliğin dilbilgisinde sıfat ve fiil arasındaki ayrımı açıkladığını ve bunlardan ilkinin “var olan”, ikincisinin “meydana gelen” olduğunu belirten Todorov’un bu sözlerini *Hüsn ü Aşk* anlatısı için de düşünmek mümkündür. Örneğin mesnevîdeki “dural

betimlemeler”, bazen bir kişinin, bazen bir mekânın, bazen de bir mevsimin niteliklerini anlatmaları nedeniyle “sıfat” görevini yüklenirler ve statik motiflerdir. Hikâyenin öyküsünde herhangi bir gerilim, bir değişim yaratmazlar. Öte yandan, Aşk’ın başına gelenler, dinamik motiflerdir. Romanlarda bu motifler birbirine geçmiş bir şekilde sunulurken, *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde birbirlerinden ayrılırlar. Bu duruma, Reşat Nuri Güntekin’in *Çalığışu* adlı eserinden bir örnek verebiliriz (1981, s. 25). Bu romanda kişilerin betimlenmesi, olayların içinde gerçekleştirilmiştir: “Fakat o yirmi yaşına yaklaşan ve sivri uçlu incecik dudakları üstünde incecik bıyıkları çıkmağa başlayan koskocaman Kâmran’a ne oluyordu? Yürürken ince bir dal gibi sallanıyor zannedilen narin vücudu sadakor gömleğinin açık yakasından çıkan uzun beyaz boynu ile erkekten ziyâde kıza benzeyen bu çocuğa son derece içerledim”. Burada olduğu gibi çoğu romanda, kişileri ya da mekânları tasvir etmek için ayrı bir bölüm ayrılmaz, betimlemeler olayların içinde verilir. Öte yandan, mesnevîde ayrıntısız dinamik motifler okura zamanın hızla geçtiği, olayların birbiri ardına sıralandığı izlenimini verirken, romanlarda daha gerçekçi ve ayrıntılı bir dinamiklik söz konusudur. Metin, okurun yalnızca “sonra ne oldu?” sorusuna değil, aynı zamanda “neden böyle oldu?” sorusuna da yanıt verir. Neden-sonuç ilişkileri oldukça sağlamdır. Okur kendini, yaşadığı dünyanın bir alternatifini yaşıyormuş gibi duyumsar. Dolayısıyla romanda, statik ve dinamik motifler harmanlanmış bir şekilde karşımıza çıkar. Başka bir deyişle, romanda mesnevîye oranla daha “dengelenmiş” bir hız söz konusudur.



Tzvetan Todorov

SONUÇ

Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinde, takvimsel bir zaman anlayışı yoktur. Sicilyalı masal anlatıcılarının dediği gibi eylem bildiren bölümlerde “zaman harcamaz”. Bir durumdan diğerine geçerken durumu değiştiren motifler dinamik, değiştirmeyenler ise statiktir. Mesnevîde her ne kadar eylem odaklı bölümlerde takvimsel olmayan, hızlı ve soyut bir zaman anlayışı varsa da, betimlemelerde ve konu dışına çıkılan bölümlerde zamanın akışı geciktirilir. Romanlarda statik ve dinamik motifler iç içe verilirken, *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde birbirlerinden ayrılırlar.

Calvino eski bir Latince deyiş olan “Festina Lente” (Yavaşça acele et) deyişinden söz eder (1991, s. 66-67). Hız ve yavaşlığı “aralarında beklenmedik bir uyumu kuran” iki simetrik olgu olarak alır. Sözlerini şiir ve düzyazıyı çok da farklı görmediğini belirterek

sürdürür: “Şiir yazan şair için durum neyse, düzyazı yazarı için de durum odur: Başarı, sözel anlatımın tam yerini bulmuş olmasında yatar”. Mesnevîyi kaleme alan kişinin şair mi yazar mı olduğu tartışılabilir. Öte yandan, aslında buna karar vermek o kadar da önemli bir sorun yaratmamaktadır. Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*'ta dinamik ve statik motiflerle anlatsal bir hız kurmuş ve metni “yavaşça acele eden” bir at gibi koşturmuştur.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Şerif (2011), “Roman Olarak Hüsn ü Aşk”. *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, s. 368-382.
- Banarlı, Nihad Sâmi (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Calvino, İtalo (1991). “Hızlılık”. *Amerika Dersleri*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, s. 47-73.
- Dino, Güzin (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Güntekin, Reşat Nuri (1981). *Çalılık*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Holbrook, Victoria (1998). *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köprülü, Fuad (2012). *Edebiyat Araştırmaları 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Parla, Jale (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şeyh Galib (2002). *Hüsn ü Aşk*. Çev. Muhammet Nur Doğan. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Todorov, Tzvetan (2001). *Poetika'ya Giriş*. Çev. Kaya Şahin. İstanbul: Metis Yayınları.

The Importance of the Author in the Creation of Textual Meaning from the Perspectives of Ransom, Bakhtin and Barthes

DR. ÖĞR. GÖR. KENAN YERLİ*

Abstract

John Crowe Ransom, Mikhail Bakhtin and Roland Barthes are all idiosyncratic and revolutionary scholars in terms of their ideas about the place of author and text. Thus, understanding their viewpoints and ideas concerning the importance of the author in the creation of textual meaning is highly significant to understand their influence over the literary world. Owing to the fact that all these scholars rejected some traditional views and introduced some new ideas to the thinking world, this study aims at reviewing key points of their ideas. In this respect, Ransom's New Criticism as a reaction to biographical and traditional historicism, Bakhtin's novel theory and Barthes' famous work 'The Death Of The Author' constitute the core discussion of this study.

Keywords: Ransom, Bakhtin, Barthes, new criticism, the death of the author, carnival, dialogism

RANSOM, BAHTİN VE BARTHES'İN BAKIŞ AÇILARINDAN METİNSEL ANLAMIN OLUŞUMUNDA YAZARIN ÖNEMİ

Öz

John Crowe Ransom, Mihail Bahtin ve Roland Barthes yazarın ve metnin yeri ile ilgili fikirleri bakımından kendine özgü ve yenilikçi düşünürlerdir. Bu nedenle, metinsel anlamın yaratılmasında yazarın önemi ile ilgili bakış açılarını ve fikirlerini anlamak, bu düşünürlerin edebi dünya üzerindeki etkilerini anlamak için oldukça önemlidir. Bu üç düşünürün bazı geleneksel görüşleri reddettiği ve düşünce dünyasına yeni fikirler getirdiği gerçeğinden hareketle, bu çalışma onların fikirlerine ait kilit noktaları gözden geçirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Ransom'un biyografik ve geleneksel tarihselciliğe bir tepki olarak ortaya koyduğu Yeni Eleştiri, Bahtin'in Roman Teorisi ve Barthes'ın ünlü eseri 'Yazarın Ölümü' bu çalışmanın temel tartışmasını oluşturmaktadır.

* Sakarya Üniversitesi Yabancı Diller Bölümü, kenanyerli@gmail.com, orcid.org/0000-0001-6114-6167
Gönderim tarihi: 13.11..2018 Kabul tarihi: 05.12.2018

Anahtar sözcükler: Ransom, Bahtin, Barthes, yeni eleştiri, yazarın ölümü, karnaval, diyalojik

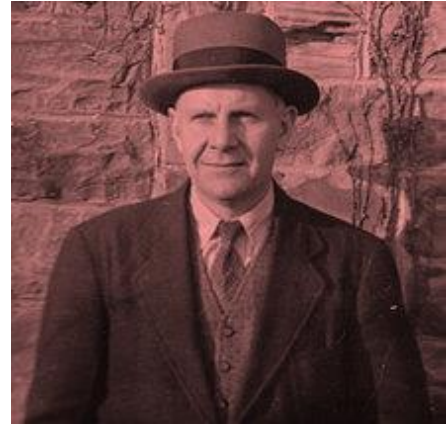
INTRODUCTION

There are various factors to understand a text correctly and completely. Since Ancient Greece to date there have been different tendencies and debates to understand the meaning of a text. While some critics claim that it is crucial to know the historical background and the views of the author along with the social, cultural, historical and literary context, in which the text has been written, to figure out a text completely; some other critics oppose to this idea. They do not accept the view that knowing about the author is helpful in understanding a text. Rather they claim that text itself is sufficient to grasp its meaning through its direct messages, subconscious or innuendos. This study aims at discussing the views of John Crowe Ransom, Mikhail Bakhtin and Roland Barthes as these theoreticians were among the pioneer literary critics of the twentieth century and their works still influence the literary world in our age. They also had an important role in the literary movements of the twentieth century. Owing to the fact that their ideas and theories highly contributed to the criticism of literary texts and found supporters all over the world, it is crucial to understand the importance of the author in the creation of textual meaning from the perspectives of Ransom, Bakhtin and Barthes.

RANSOM, BAKHTİN AND BARTHES

It is important to underline the fact that the ideas of Russian Formalists involving Mikhail Bakhtin were influential both in New Criticism and in Structuralism. Because some of the main figures of Russian Formalism like Roman Jakobson and Rene Wellek had moved to America before the World War II started, and their ideas were highly influential in the creation of New Criticism (Barry, 2009, p. 161). "The New Critical tenets to which they correspond are the notion of the poem as an organic whole and the distinction between artistic and scientific modes of discourse" (Pickering, 2008, p. 93). John Crowe Ransom, the author of *Criticism Inc.*, lived between 1888 and 1974 and became the central figure of a new literary movement called New Criticism in the United States in the mid twentieth century. According to his new literary criticism approach the text itself was in the centre of criticism. From this perspective, it is possible to maintain that his approach had a new and different perspective in literary criticism. In his time it was popular practice that literary historians and scholars used to teach literature with a focus on the "backgrounds, sources and influences rather than the poems themselves" (Leitch, 2001, p. 1106). It is possible to maintain that new criticism emerged as a reaction against the prior criticism methods like

biographical and traditional historical criticism, which was focused on extra-text materials, such as the biography of the author. However, in new criticism text was in the center of the criticism. In his work *Criticism Inc.*, Ransom states that literary criticism must be scientific, precise and systematic. He means that literary criticism must not be under the influence of other social disciplines like sociology, psychology, history, etc. If



John Crowe Ransom

literary critics are going to criticise a literary work, they must not cope with the background information of the author. He attempts to define the business of criticism. What it is not and what it should be. He lists a number of false or misleading types of current criticism. Ransom claims that the text, as a complete work of art, is sufficient for interpretation, and one should look at the text, and only the text, in order to analyse it and get the true meaning of it. For this reason, new criticism is quite well connected with the term close reading, which means the careful analysis of a text with paying attention to its structure, syntax, figures of speech, and so on. Through this way, a new critic tries to examine the formal elements of the text, such as characterization, setting of time and place, point of view, plot, images, metaphors and symbols to interpret the text and find the theme. However, Ransom thinks that poetry is a more powerful way of expressing ideas than a prose. According to him, prose is a simple way of expressing ideas while poetry is a more complex and philosophic way of expressing the same ideas. He says: "Poetry distinguishes itself from prose on the technical side by the devices which are, precisely, it means of escaping from prose. Something is continually being killed by prose which the poet wants to preserve. But this must be put philosophically. Philosophy sounds hard, but it deals with natural and fundamental forms of experience" (Ransom, 1937).

With these ideas, John Crowe Ransom had important place among the pioneer critics of English Literature in America. John Crowe Ransom contributed to the popularity of the close reading among the university students in the 1930s after British literary critics like I.A. Richards and T.S. Eliot who used the term in the 1920s. This close reading approach later became the central part of deconstruction theory of Jacques Derrida. Differently from John Crowe Ransom who believed in the power of poetry, Mikhail Mihailovic Bakhtin the leading name of the Russian Formalists believed in the power of novel. He also defended the autonomy and the organic unity of the text. In his works *Discourse in the Novel*, *Rabelais and His World* and 'Forms of Time and Chronotope in the Novel' Bakhtin (1895- 1975) introduced the quite noteworthy concepts such as the *carnavalesque*, the *chronotope*, and the *dialogism* of language to the literary world. These three concepts have important place in Bakhtin's theory

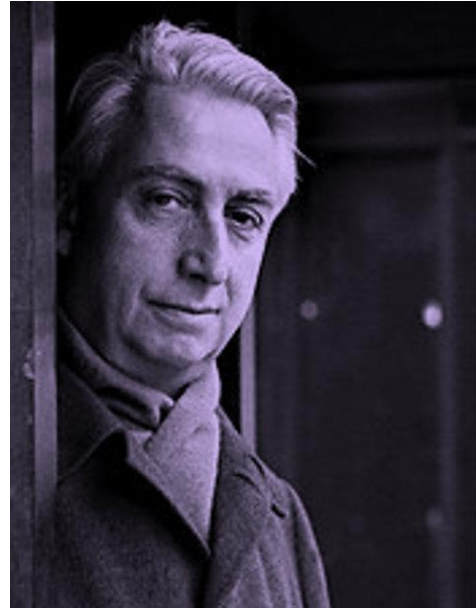


Mikhail Bakhtin

of the novel. He introduced the term *carnivalesque* in his *Rabelais and His World* for the first time. According to Bakhtin, carnivals, as informal social events, were the mere circumstances of egalitarianism where political oppression of legal authorities such as the state and the church were eliminated through its free thinking and entertaining atmosphere. In these multivoiced atmospheres of carnivals it is possible to come across the *heteroglossia*, the internal stratification of language. According to Bakhtin conventional approaches for analysing the novelistic genre failed as no one understood the artistic uniqueness of novelistic discourse. All these critics, who did not understand the artistic uniqueness of novelistic discourse, focused on poetic language which indeed represents the individuality of language, image, etc. He maintains there is a *carnivalesque* feature in the novel which symbolizes the utterance of multivoices in the novel. It is clear that this feature of Bakhtin is different than Ransom, who believes that prose is a simple way of expressing ideas while poetry is a more complex and philosophic way of expressing the same idea. In his *Forms of Time and Chronotope in the Novel* Bakhtin introduces a new term *chronotope* to underline the connectedness or relativity of time and space in the novel. Bakhtin states that he was influenced by Einstein's theory of relativity when he formed his term *chronotope* which expresses "the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature" (1981, p. 84). He stresses the fact that conventional critics fail to catch this feature as they are accustomed to learn single languageness. Differently from Ransom, Bakhtin opposes to the idea that novel is more rhetorical genre and has no artistic taste. He briefly defends the idea of novelistic discourse. He argues that poetry is *monologic* and there is only one unitary voice which is the voice of the author. Bakhtin also claims that this *monologic* voice in poetry is abstract and alien to the multivoices of the novel. He concludes that the voice of the poet is significant in poems, however, as there is not a *monoglossic* style in the novel, the representation of the internal stratification of language is important in the novels. According to Bakhtin, novel is a different and unique style in which we see free expressions of people from different strata of life, and where rules do not work. We witness a multivoiced atmosphere in the novel, but in the poem there is always just one voice. The terms *heterology* and *dialogis* have important place in Bakhtin's description of novel. With *heterology* Bakhtin means different voices, and with *dialogis* he means two voices in a dialogue form. Bakhtin maintains that internal connection between the author and the

hero is lost in the novel. Therefore, audiences cannot feel the existence of the author in the novel as much as they can in the poem for two reasons. First of all, poetry is monologic and the poet's is the only voice in the poem. Secondly, the novel is dialogic and the author merely creates a perspective for the characters in the novel. "The words of the author that represent and frame another's speech create a perspective for it, they separate light from shadow, create the situation and conditions necessary for it to sound; finally, they penetrate into the interior of the other's speech, carrying into it their own accents and their own expressions, creating for it a dialogizing background" (Bakhtin, 1981, p. 358). The *dialogis* of language the "intense interanimation and struggle between one's own and another's word" (Leitch, 2001, p. 1187). In his *Discourse in the Novel* he claims that language consists of dialogues indeed. Without dialogue there is not a meaning. Briefly stated, when we read a novel we see different characters and their utterances. People of different stratification speak in the novel. Bakhtin likes the dialogues of the novel, but he criticizes the monology of the poetry. According to him although the author creates the plot, setting, characters and the perspective of the novel, the characters become different individuals than the author. Therefore, he claims that there is no connection between the author and the characters anymore. According to Bakhtin this rupture between the writer and the characters gives the novel a unique characteristic. This disconnection between the writer and the hero of the novel would later be subject to a stronger assertion in 'The Death of the Author' by Roland Barthes. Bakhtin's claim as regards the disconnection between the author and the hero alters into a metaphoric death of the author in Barthes' work. In 'The Death of the Author' which has become a milestone in the literary criticism since it was published in 1968, Barthes argues that the author is important until she/he produces a literary work. When the author finishes writing and the book takes its place on the bookshelf, the reader does not need to know anything about the author so as to interpret the book. He adds "it is language which speaks, not the author" (1977, p. 143). Barthes brings Bakhtin's idea of *dialogism* to a similar but a different stage in which the author does not exist anymore. This metaphoric death of the author or the disconnection between the literary work and the author is a signal to underline the importance of the text and its relation to its audiences. He believes that "author is thought to nourish the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child" (Barthes, 1977, p. 145). According to Barthes the audience is able to find the meaning within the profoundness of the book. The reader does not need to know anything about the writer and the author is not the only source for interpreting the book correctly.

From this perspective, it is clear that Barthes' claim was a kind of repetition what John Crowe Ransom had said to criticise the traditional criticism methods previously. However, Barthes does not find the efforts of the New Critics sufficient. He says "Though the sway of the Author remains powerful (the new criticism has often done no more than consolidate it), it goes without saying that certain writers have long since attempted to loosen it" (1977, p. 143). Furthermore, in his 'From Work To Text' Barthes describes the author of the novel as "a paper author [whose] life is no longer the origin of his fictions but a fiction contributing to his work; there is



Roland Barthes

a reversion of the work on to the life (and no longer the contrary); it is the work of Proust, of Genet which allows their lives to be read as a text" (1977, p. 161). It is clear that according to Barthes the author of a fiction moves into a different phase or dimension after having completed the inscription. Having been inscribed, the text starts to feed the author as in the examples of Proust and Genet. Here Barthes tries to display the disconnection between the text and its author. According to him a kind of "disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins" (1977, p. 142). In this scope New Critics and Barthes share similar view as regards to the power of the language and the author. They believe that the language is superior to the author (Harland, 1999, p. 234).

CONCLUSION

Despite being a member of different literary movements, John Crowe Ransom, Mikhail Bakhtin and Roland Barthes believed in a kind of rupture between the text and the author.

All of them believed that the text itself had to be in the centre of the criticism. For Ransom poetry has a philosophic language and is superior to prose. Bakhtin, on the other hand, defended the superiority of the novel. According to Bakhtin, we hear the voice of the author in a poem; but we cannot hear the voice of the author in the novel. Besides *heteroglossia* which is a term Bakhtin uses to explain the multivoiced feature of the novel, there is a *dialogic* form of the novel in which the author creates a perspective for the characters. Bakhtin thinks that *dialogic* form makes novel superior to poetry which is in the form of a monologue. According to Bakhtin, audiences may come across people belonging to different stratification in the novel, but in poetry it is only possible to hear the voice of its poet.

Therefore, Bakhtin likes the dialogues of the novel, but he criticizes the monology of the poetry. Bakhtin also believes a disconnection between the author and the hero he has created in the novel. As for Ransom, he severely criticised the previous criticism approaches like biographical and traditional historical criticism. Therefore, he defended the view that audiences do not need to know anything about the author in order to understand the meaning of a text. Roland Barthes describes this disconnection between the author and the text in his 'The Death Of The Author'. According to Barthes language is superior to the author. He claims that after an author having completed to write it, the text starts to feed its author. Consequently, it is possible to underscore the fact that Ransom, Bakhtin and Barthes all, shared a common notion as regards the power of the language and the text, rather than its author.

REFERENCES

- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. (Caryl Emerson & Michael Holquist, Trans.; Michael Holquist Ed.) Austin: University of Texas Press.
- Barry, P. (2009). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. (Stephen Heath, Trans.) London, Great Britain: Fontana Press.
- Culler, J. (2000). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press Inc.,
- Harland, R. (1999). *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History*. Hong Kong: Macmillian Press Ltd.
- Leitch, V. B. (2001). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton.
- Pickering, E. (2008). The Roots of New Criticism. *The Southern Literary Journal*, 41(1), 93-108. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40593240>
- Ransom, J. C. (1937). Criticism, Inc. *Virginia Quarterly Review: A National Journal of Literature and Discussion*, Autumn, 13(4). University of Virginia. <https://www.vqronline.org/essay/criticism-inc-0>

Emilio Cecchi's Travel to Greece Among Arcadian Myth, Modernity of Antique and Western Intellectual Stereotypes

DR. ÖĞR. ÜYESİ CRISTIANO BEDIN*

Abstract

In 20th century, an increasing number of people have started to travel to Greece considered as the cradle of Western civilization. However, in some cases when lots of travelers couldn't find the reality as they imagined, they got disappointed and denigrated the Modern Greek society and landscape. Greece image of Emilio Cecchi (1884-1966) who is a writer, literary critic and art historian, is completely different from this thought. He traveled to the Hellenic territory in 1934 and wrote a travel book entitled as *Et in Arcadia ego* by using his experience. This "fanatic of classical antiquity" is interested in Classical Greece's history, art and literature that exists in memories and continues to live in the landscape. In this article, we intend to reveal the stereotypes in *Et in Arcadia ego* that is a product of a general ideology reached nowadays by examining this approach.

Keywords: Emilio Cecchi, Travel to Greece, Arcadia, Ancient, Stereotypes

ARKADYALI MİT, ANTIĞIN MODERNLİĞİ VE BATILI ENTELEKTÜEL STEREOTİPLER ARASINDA EMILIO CECCHI'NİN YUNANİSTAN SEYAHATI

Öz

20. yüzyılda, giderek artan sayıda insan, Batı medeniyetinin beşiği olarak kabul edilen Yunanistan'a seyahat etmeye başladı. Bununla birlikte, bazen hayalindeki gerçeğin bulunmadığını gördüğünde birçok seyyah, hayal kırıklığı yaşayıp modern Yunan toplumunu ve topraklarını kötüleştirdi. Yazar, edebiyat eleştirmeni ve sanat tarihçisi Emilio Cecchi'nin (1884-1966) Yunanistan imgesi bu düşünceden tamamen farklıdır. 1934'te Yunan topraklarına gidip tecrübesini kullanarak *Et in Arkadia ego* ("Ben de Arkadya'da") başlıklı bir seyahat kitabı yazdı. Bu "klasik antik çağın fanatiği", anılarda var olan ve manzarada yaşamaya devam eden klasik Yunanistan'ın tarihi, sanatı ve edebiyatıyla ilgilenmektedir. Bu makale, bu yaklaşımı inceleyerek günümüze uzanan genel bir ideolojinin ürünü olan *Et in Arcadia ego* eserindeki stereotipleri açığa vurmaya hedeflemektedir.

* İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Batı Dil. ve Ed. Böl. İtalyan Dili ve Ed. ABD, cristiano.bedin@istanbul.edu.tr,
orcid.org/0000-0001-6992-244X, Gönderim tarihi: 12.10.2018 Kabul tarihi: 06.11.2018

Anahtar sözcükler: Emilio Cecchi, Yunanistan'a Seyahat, Arkadya, Antikite, Stereotipler

INTRODUCTION

In the realization of the contemporary travel and in its planning the contribution of the readings done before the departure is decisively important. As expressed by the philosopher Michel Onfray, the travel begins first in the library (2010, p. 23); therefore, through various readings writer/traveler realizes the first perception of the territory that he/she will visit. For this, we can define the desire to verify the concordance between the real place and the information and ideas acquired through reading as "eroticism of the travel" (Onfray, 2010, p. 24). This tendency is a sort of "paradox" (Rossetto, 2010, p. 15) because traveler experiences the *elsewhere* bringing with him beliefs and images that influence the direct perception of the places (Scaramelli, 2008, pp. 84-86). This discourse becomes more valid in the case of Greece, which has always had a significant role in the formation of western intellectuals and was represented firstly as a mythical and literary reality, and rarely as a territorial and real place.

Starting from these considerations, this article aims to analyze the travel book *Et in Arcadia ego* (1936) by the Italian writer and critic Emilio Cecchi. The text, which narrates the author's journey in the Hellenic territory, made in 1934, gives the opportunity to study the way in which Greece was perceived at the beginning of the 20th century. We have to remember that in Italy – like in other countries – the perception of the classical world is often affected by a stereotyped idea given during scholastic and academic studies. However, Cecchi's intent is not simply to carry out an archaeological-erudite description of a lost world, but to underline the modernity of the ancient, seen as a historical period that is still reflected in the contemporary world.

The writer presents Greece –the cradle of western civilization – as a land pervaded by mythical atmosphere and characterized by bucolic and pastoral landscapes that recall the ancient Arcadia. This fact should not come as a surprise because Cecchi comes from an academic and cultural environment interested in classical studies and, therefore, tries to find all those traces of antiquity that are still present in the panorama of modern Greece. For this, the writer reads the modern through the parameters of the ancient, trying to bring back to life what has disappeared. Rarely Cecchi's writing is characterized by a romantic and nostalgic sentiment for the past and, in any case, he prefers a clear and aesthetically perfect language, which reproduces the composure of classical art.

However, to understand Cecchi's experience in Greece and his perception of the ancient better in the perspective of modernity, firstly we intend to make a brief description of

the tradition of the “travel to Greece” from the eighteenth century to the beginning of the twentieth century, especially in Italian literature.

1. TRAVEL TO GREECE AND THE MYTH OF ANTIQUITY

Greece was the Balkan country that attracted the attention of the western traveler since the early eighteenth century. However, in the eighteenth and nineteenth centuries, traveling in Greece for the rediscovery of the lost classical Hellenic civilization was often difficult due to the mistrust towards the Ottoman Empire. We can see that in the early eighteenth century, with a general re-discovery of the antiquity, most travelers prefer to reach Rome, Naples or Sicily to study the classical ruins of the Roman-Greek antiquity directly (Bedin, 2017, p. 33). Furthermore, on the



Emilio Cecchi

heels of the aesthetic theories of the archeologist and art historian Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), some traveler tried to visit the Greek territory to see the sites of the ancient Hellenic cities, like Athens, Mycenae, Delphi, about which they read in classical texts, despite the problematic relationship with Ottoman Empire.

Regarding the eighteenth-century Italian travelers, we must mention Severino Scrofani (1756-1835) who was in Levant between 1794 and 1798 and who wrote an interesting travelogue about Greek territory (see the bio-bibliographic note in Clerici, 2009, pp. 1383-85). The Italian traveler shows interest not only in the traces of the antiquity, but also in the historical-political situation of this region, standing away from some erudite and classicist visions of the time and recording the disastrous situation of Greek peninsula (Ricorda, 2012, p. 41). Another Italian traveler of this period is Santorre di Santa Rosa (1783-1825), who was a revolutionist exiled in England and who went to Greece in 1825 to participate in the Greek liberation movement. As well as Lord Byron (1788-1824), the Italian irredentist dies during the liberation battles. We can read the account of his Greek stay in some letters written during his exile. In these writings, he expresses a love for Greek people, because they share the same fate of foreign domination with Italians. In one of his letters, he writes that he “feel[s] for Greece a love that has something solemn [...]. The people is clever and good and the centuries of slavery couldn’t completely destroy their beautiful character” (Santa Rosa,

1969, p. 455, translation is mine). The negative vision of Turks is deeply influenced by the fact that Santa Rosa considers them the Greek equivalent of the Austrians, foreign invaders of Northern Italy. Indeed, the Hellenic territory becomes the reflection of Italy.

Following the foundation of the Greek state (1827-1832) and the fall of the Ottoman Empire (1922-1923), an increasing number of travelers arrive in Greece. We must remember that Greece, sought by travelers from Western Europe is a non-existent entity; its image is formed through readings of ancient texts and books on its art. Therefore, the visitors try to re-discover a kind of ghost of the past that does not exist anymore, but that is wished to be brought back to life by hundreds of years of historical transformations. Often it happens that these travelers ignore the Byzantine historical period and the long Ottoman domination in their travel books, focusing only on fascinating and fascinated descriptions of a pastoral and bucolic Arcadian landscape, embellished by ruins of temples and ancient theaters (Jusdanis: 1991: 13-48).

In Italy, where the study of Latin-Greek literature and culture represents an important part of every student's education, the idea of Greece is formed through a cultural background composed of classical myths and Arcadian atmospheres. For this, as Brigitte Urbani (2011, p. 16) points out, the Hellenic territory is almost a "mental" representation of a non-existent place.

The Greek journey of Gabriele D'Annunzio (1863-1938), who traveled in Greece during the summer of 1895 and wrote a long poem entitled *Maia* (1903) after this experience, seems to be described in accordance with this logic. In this poetic "travelogue", which traces back to a real journey, the writer focuses only on mythical and bucolic atmospheres, by ignoring completely the reality of contemporary Greece that certainly disappointed him. Indeed, we witness a considerable influence of the myth that suffocates and crushes the visited reality (Urbani, 2011, p. 19). Moreover, D'Annunzio's interest for Greece is fundamentally linked to a poetic research close to Hellenism: as he communicated to the publisher Treves before starting his Greek journey: "I will go to the East for five or six weeks: to the excavations of Delphi and Mycenae, at the ruins of Troy. These votive visits are required by my current studies. I've gone back to Hellenism." (Letter of 10 July 1895 quoted in D'Annunzio, 2014, p. 1, translation is mine).

As well as in the case of D'Annunzio, very often we can find the disappointment of western travelers for the discovery that the dreamed reality of classical Greece does not exist. Thus, we note a sort of rejection for contemporary Greece and a negative view of the historical developments in Byzantine and Ottoman periods that have provoked a devolution of the original western culture.



Mario Praz

Mario Praz (1896-1982), an important literary critic and Italian art historian, has the same idea. He underlines his disappointment with the disappearance of the picturesque Greece and the splendor of classicism in his book *Viaggio in Grecia*, written in 1931 – in a historical period in which Fascism exalts the myth of ancient Roman superiority. Indeed, according to the writer “the Greek picturesque has disappeared for a long time [...]: the debris, the scum of a world that is neither modern nor ancient, is a *nowhere*, in the sad limbo of what has no reason to exist” (1942, p. 10,

translation is mine). The fault of this is the overlapping of the miserable and disordered present reality in classical grandeur: in this context, the grace and harmony of the ancient is “glazed” by the decadence of contemporary civilization. The ruins of the classic culture create an expectation that disappoints the western traveler because he/she expects to find a Greece modeled according to the canons of neoclassical aesthetics. For this, the sense of failure and the melancholic awareness of the transience of every civilization – even of the great classical civilization – is an omnipresent element in Praz’s travel book (De Pascale, 2001, p. 102).

Therefore, we must argue that in general the traveler seeks a Greece that does not exist, a spatial reworking of the Arcadian myth of stillness and grace and people that look like the statues of Polykleitos or Phidias (Urbani, 2011, p. 27). Sometimes, it may happen that the western traveler is so focused on the image he intends to find that he purifies the space he sees from any element that does not belong to the idea of the classic. This is the case of the travelogue *Et in Arcadia ego* by Emilio Cecchi.

2. ET IN ARCADIA EGO: A TRAVEL TO AN ILLUSORY AND MYTHICAL REALITY

2.1. Ideas and Stereotypes of Ancient Greece

The vision of Greece by Emilio Cecchi (1884-1966), writer, literary critic and art historian, is totally contrary to that of Mario Praz. He traveled to the Hellenic territory in 1934 and wrote a travel book on this experience, titled *Et in Arcadia ego*. The first nucleus of the text is composed of articles written for *Corriere della sera*. In each case, as in his travel books, the definitive organization of the story follows an inner logic, which transfers an image and a very personal interpretation of the places visited (Ghilardi, 1997, p. XVIII).

The title of the book is a reference to Baroque painting and in particular to a work by Guercino (Di Biase, 1983, p. 92). The phrase, which does not appear in ancient texts, implies

the presence of the verb “sum”, so its translation is “I too am in Arcadia”, where the implied subject is the Death (see Erwin Panofsky, 1955, pp. 295-320). It is possible that Cecchi chose this title to indicate that the process of decadence has altered also the Arcadia, the mythical reality symbolizing the incorruptible classical perfection. Therefore, the title, apparently idyllic, conceals a pessimistic sentiment that, however, is not directly reflected in the travel book. Nevertheless, it is also possible that the writer referred to the idyllic idea of the painter Poussin, who interprets the phrase as “I too was in Arcadia”, where the subject is a dead shepherd, buried in a monumental tomb. In this case, Cecchi expresses the consideration of having seen with his own eyes this mythical territory of Greece. Whatever the interpretation of the sentence is, it should be remembered that the writer claims pessimistically that “we are too loyal to the idea of an impeccable Greece, like eighteen carats gold.” (Cecchi, 2015, p. 34, all translations of *Et in Arcadia ego* are mine). In any case, the writer frees himself from the feeling of disappointment by focusing on what interests him the most – that is the traces of classical antiquity – and by accepting the impossibility of bringing the past back to life. Indeed, at Olympia the writer makes some reflections on the transience of life using a pictorial description:

In the shadow of the branches, I think a tizianesque allegory of the three ages; with putti, the loving couple and the bald monk who considers the skull, but without hypocritical mortification and without terror. It seems somehow that at Olympia one is helped to understand, almost taste, one's own transience and at the same time the bliss of existing; to humble oneself in a tender and virile acceptance of one's fate; to cancel oneself with gratitude in the sense of that harmony, of the justice that governs the souls and things, and consumes and transforms them; no negligence and disdain (Cecchi, 2015, p. 63).

Cecchi is a “fanatic of classical antiquity” (Cecchi, 2015, p. 91) and, for this, he seems to be interested mostly in the history, art and literature of classical Greece that exists only in memory, but which continues to live in the landscape – even if in the form of ruins. Therefore, Cecchi’s interest is more figurative than sociological: the writer focuses on the description of the ancient cities such as Mycenae, Epidaurus and Olympia, which he visited. In this context, the political problems are deliberately set aside (except the chapters on Basil Zaharoff) to leave space for a route that becomes a journey similar to a perfect and orderly “artwork”. However, Cecchi’s positive view of the Greek territory certainly has an ideological value: ignoring some important historical developments of medieval and modern history leads to downplaying the forces that have acted on the territory for centuries and that altered it. As Gaia De Pascale (2001, p. 100) sustains, Cecchi is a part of the group of Italian intellectuals who traveled to Greece to test the validity of his own readings and knowledge about antiquity.

In *Et in Arcadia ego*, we can notice that the nature is interpreted and evocated through the measure of the classical finiteness. In this text, Cecchi's prose reaches the stylistic perfection that made him one of the most important figures of Italian art prose (Binni, 1963, p. 203-205). The book represents the writer's style and his tendency to evoke the mythical classical world at its best (Di Biase, 1983, p. 93).

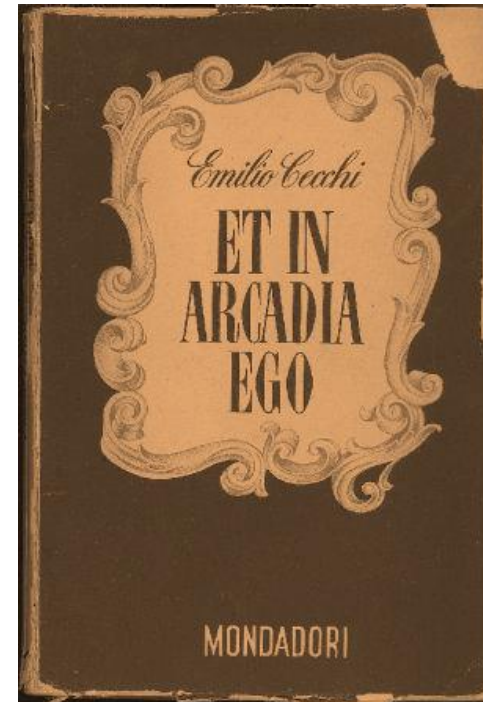
2.2. Traveling in Greece between Ancient Ruins and Imagines of Classic

One of the first places visited by Cecchi is Crete. The writer, aware that, in this territory, he is entertaining an experience with a Pre-Hellenic phase of the Greek history and art, remains fascinated by the ruins of the Minoan palatial art, known through the restorations of Sir Arthur Evans at Knossos and of Italian archeologists at Phestos and Agia Triada. He could notice the distance of the Minoan and Mycenaean culture from the neoclassical idea of Hellenism: according to his point of view, "Knossos looks like an antediluvian skeleton, brecciated, amputated" (Cecchi, 2015, p. 19). The atmosphere, in which the writer is immersed, is a living and speaking reality and this fact provokes a sense of unease in him: "The sense of disturbance is more acute, the more certain parts of the palace are in themselves living and talking. The small room with its graceful alabaster throne: for a tremendous dynasty of Minos, this is a throne so modest that a vice-priest would not be satisfied with it" (Cecchi, 2015, p. 19).

In these Cretan pages of Cecchi's book, a special and outdated Orient is described: it is not the Muslim geographic East of modernity, but "a capricious and enormous Orient [...]: an Orient as it is in Homer" (Cecchi, 2015, p. 21). In this ancient oriental dimension, suspended between East and West, the author even imagines an unrealizable meeting with Arianna:

Finally Arianna: the holy Arianna [...]. I thought about her in the theater where she danced so many times. In these staircases, throwing a blanket over her thin tunic, she would break up to her room. How many things could have taught me; and I would not left her. And she too, unattainable; and so present. [...] In round figures, among leftovers of Minoan age, and centuries of Greek and Roman prehistory and history, added all the medieval and modern age, I have lost my date with you for three thousand and five hundred springs (Cecchi, 2015, p. 21-22).

As we can notice in this quotation, for Cecchi Greece is a land where the past cohabits with the present and "the present 'occupies' the tradition, relives it and reincarnate it" (Di Biase, 1983, p. 94). In this dimension, the past does not really disappear and everything seems petrified and frozen: this imaginary reality, imagined by the writer, comes alive as a



mirage, breaking away from the memories of classical readings and images of museums, repopulating rooms and arcades (De Pascale, 2001, p. 100).

After Crete, the other civilization of the “Hellenic Middle Ages” that impressed the attention of Cecchi is Mycenae. Cecchi argues that this city-state, administrated by an autocratic and tyrannical political system, looks more like the Minoan civilization than Hellenic one. Indeed, in Mycenae “there is [...] all the bizarre cortege of deities and demons that forms the Cretan pantheon; and that, in the climate of Crete, it takes place with naturalistic carefree, in a sort of magic spring, still enveloped by the golden native of the East. In this other climate, the same things and figures seem to take on a remote aspect and sense” (Cecchi, 2015, p. 47).

The “infernal” atmosphere of the Mycenaean ruins is modeled according to the literary memories of the epic events of the Atrides. The bloody vicissitudes of the Aeschylus’ *Oresteia* are recalled to describe the location of the archaeological site – similar to a medieval castle crumbling on impervious mountains – and to give an idea of what the inhabitants of this city were like. In the writer’s imagination, formed through classical readings, the Mycenaean men are like furious “devils and proud” (Cecchi, 2015, p. 49): “they must have been men of iron: tall, bearded, with wide chest and narrow hips, like the Egyptian and Cretan type, but with more massive muscular relief” (Cecchi, 2015, p. 48). The Pre-Hellenic culture becomes the background not only of the archaic epos, but also of the classical theatre of the 5th century: for this, it turns into the highest example of Hellenic tragic perfection.

At this point Cecchi moves from the Hellenic prehistory of the Minoan and Mycenaean civilization to the desired experience of classicism, by immersing himself in the ruins of Delphi, the seat of Apollo’s oracle. In this archeological site, the writer grieves for the destruction of this important religious center of the ancient culture and at the end of the chapter, he makes a melancholy reflection of sadness:

A sense of emptiness, of desert, within which this details swarms, first exalts us with its own immensity, with its mysterious promise. But gradually it worsens and weighs on the heart. It is the void where life was most fruitful, the irreparable desert, where the gods lived. The beauty of the marbles, the sublimity of their proportions can console us on the Athenian Acropolis and in the solitude of Olympia, among great tree cover, it is a serenity of melancholy humanism. But at Delphi, the multitude of monuments without a face disintegrates and equals the indifferent mountain; one of the greatest human testimonies returns to dust and blind nature. Apollo has disappeared, leaving in the air a luminous eddy and the thrill of imploring (Cecchi, 2015, p. 37).

As we can read in this quotation, the melancholic reflection of the corruption of the holy city of Delphi contrasts with the fascination for the monumental remains of Olympia

and the Acropolis of Athens. Therefore, Olympia is a place that fascinates the writer most for its pastoral and Arcadian landscapes. The ruins of the great temple of Zeus with its enormous colons reflect the eighteenth-century picturesque and the tradition sensation of the lost antiquity. The ancient remains of the Olympic architectural complex “remain hidden and enveloped in the bush” (Cecchi, 2015, p. 61). However, what attracts the attention of the writer is the romantic atmosphere that surrounds this place of mystical peace and tranquility and that reminds some paintings of Titian.

At the same time, it took away from all styles, materials and proportions; as if what I saw was not the superstitious wreckage of a congeries of buildings that grew and collapsed, one on top of another, for eight or ten centuries; but it was the product of a single mind, of a single inspiration. I seemed to find myself in a artwork, tidy and conscious; and that even my emotion was transfused and was part of it; neither more nor less of the chiaroscuro of the sky and of the severe shades of the colors, of the members of an order of pillars and of the design of a meander; or the slow movement of the shepherd down there, collecting sticks from her hearth, followed step by step by a red goat (Cecchi, 2015, p. 62).

Great examples of Hellenic sacred statuary were found from the plain of the temples and buildings of Olympia, defined by the writer as an expanse of “marine limestone” (Cecchi, 2015, p. 63) and they are now in the museum that is particularly appreciated by Cecchi. The description of sculptures that were on the two fronton of Zeus’ temple – that represented the myth of the Pelops and Oenomaus’ chariot race and the war between Lapites and Centaurs, symbol of the contrast between *hubris* and *sophrosyne* (see De Vecchi et al., 1991, pp. 97-99) – occupies a large part of the chapter on the statues discovered in Olympia. In particular, Cecchi sustains that:

For the novelty and evidence of the story, the robustness of the symmetries and the richness of the rhythm, for the simplicity of the concept of religious and social concept, in the hierarchy of figures, divine, heroic, human and animal, for the diversity of inspiration, dramatic and hieratic, probably it is the two greatest statuary complexes throughout the history of art (Cecchi, 2015, p. 65).

Unlike Olympia, Athens seems like a conglomerate of different, disparate and disharmonic realities. Between these cosmopolitan atmospheres, the places where the attention of Cecchi is focalized are the examples of the old monumental glory of the city, as the Parthenon and the Acropolis.

The first time one arrives in Athens, immediately he runs to the Acropolis. We return and return to the Acropolis. And the last glances from the window of the hotel are turned towards the Acropolis, while gathering the stuff in the suitcases we think that tomorrow we will not be here anymore. It was a simple collective suggestion, a commonplace of enthusiastic rhetoric, and it would be worthwhile to

investigate its content, mechanism, authorities. But there is no place for any cheesy emphasis in the Acropolis impressions. The historical references have very little. And it is not a trace of that obscure reverence, of that mystic dismay, from which we feel ourselves struck at Delphi, at Olympia, at Mycenae. The Acropolis impressions converge on the Parthenon. And perhaps we can not say much more on the Parthenon, when we said that it is inactable as a glass of water, simple as a *paternoster* (Cecchi, 2015, p. 87).

The writer has a great consideration for the Parthenon: this idea comes out from a veneration for the classic statuary of Phidias. The long digression about the sculptures of the ancient Greek artist occupies the majority of the chapter on Acropolis. The splendor of this sacred building obscures the other ruins of the ancient Athens. According to the writer, “The other monuments of the Acropolis and Athens cannot in any way approach the Parthenon” (Cecchi, 2015, p. 90). The Propylaia, the Erechtheion, the Odeon of Herodes Atticus, the Library of Adrianus do not stand comparison with the Parthenon, which is considered the highest example of perfection that the Hellenic civilization was able to create.

Cecchi’s travel book gives space to many digressions on Greek art, a subject well known by the writer. In particular, besides digressions on sculpture and ceramics, the writer focuses on Greek painting, of which only very few examples remain today. Regarding painting, the author makes a praise, considering it much more important than sculpture, which is the only genre of classical art that has remained till today. The writer in these chapters shows a critical prose passionate, never boring, that leads away from aridly erudite academic writing. At this point, we can place the stylistic novelty of this travel book and match it with the critical studies of the art historian Roberto Longhi, with whom Cecchi was a friend (see Gauna, 2004, pp. 187-196).

In his descriptions on Greek art, the writer places the artist and his works in his historical context emphasizing his privileged position in the 5th century Athens. In this context, the artist is a citizen well integrated in a society that uses to protect it. According to Cecchi, this situation occurred in Florence during the Renaissance, where the artist was included in the municipal institutions. Making a comparison between Athene and Florence, the writer elevates his hometown to the heir of classical culture in the modern age. In this case also, we can see the tendency of Cecchi to transfer concepts of antiquity into the modern era, underlining the immortality of classical elements.

2.3. Contemporary elements and the fascination of Antiquity in the Greek landscape

To consider the expressive potential of the landscape in the Cecchi’s travel book, we must start from the description of Athens, which is an example of a mixture of modern and

ancient. The writer describes in this way the atmosphere of the new Greek capital, which generally creates disappointment in foreign visitors:

Those who do not know Athens on books and on geographical atlases, where they do not remember and show that ruins with a legendary name, it is easy for the real Athens to have a skidding effect on them. With the exclusion of some incomparable, the monumental antiquities of Athens are not worth their fame. And the general appearance of the city is full of tears (Cecchi, 2015, p. 66).

The image is that of the ancient Middle Eastern cities: “The oriental and turbulent air of the bazaar and the caravanserai, the tumultuous regurgitation of the port access, creeping in between the Hellenic colonnades, the Roman pillars, the Byzantine churches and the modern buildings, bring you a variety, a sense of distances, a disorder, a brutal, dusty animation” (Cecchi, 2015, p. 66).

Despite the negative impression on Athens, bucolic landscapes have a preponderant presence in the description of the Peloponnese and Argolida hinterland. This is because the writer is mainly interested in representing the idea of Greece that inspired the Italian and European literary imaginary for centuries and that is linked to the mythically idyllic territory of Arcadia. We can notice this fact in the rural and pastoral description of the landscape in Delphi:

The flock of sheep and goats had already been sheltered from the sun under the thatched roofs on four antennas; to which a trellis had appeared, to sleep the shepherd, in midair, more ventilated. [...] The expanse of the countryside seems to be crossed by small sailing boats, all of which go from the same part. The plowed with horses or with a horse and a donkey paired to a small iron plow (Cecchi, 2015, p. 29).

Cecchi’s descriptions focus on an objective representation of what he actually sees during his journey, trying to avoid romantic sentimental images. However, the landscape is constantly present in every stage of the travel and this element succeeds in overcoming Cecchi’s antiromantic thrusts (De Pascale, 2001, p. 99). An example is the description of the sunset at Amfissa:

The strangest thing was this sunset: in a landscape, that is very open, reddish, was the most helpless and feminine sunset; without blows of chiaroscuro, without clouds, without contrasts; made of a pellucid and sensual substance, with bluish, violet, and verdant tones; colors almost of women’s shirts, and that, artistically, also have, I do not know why, something not very serious, not very authoritative. Here, instead, inside the recesses and the fractures of the Gulf of Salona, the sea was very long, in the shape of a bronze. Nevertheless, the mountains behind which the sun fell, mottled, pearly, traversed one on top of the other, like a *velarium* on a

velarium, giving a placidly luminous and vaporous sense of distances that interpenetrated endlessly. Everything seemed still (Cecchi, 2015, p. 31).

In Cecchi's imagination, the Greek landscape is the place where a balanced mix of ancient and modern is achieved. Greece is therefore the place where "the present has no time" and "the ancient and the modern coexist in naive unity" (Cecchi, 2015, p. 15). According to the writer, the Hellenic culture also presents a static and immobile tradition, pursued with obstinacy and loyalty, but in any case without genuineness. Certainly these considerations of the author do not take into consideration the hundreds of years of transformations that have shaped the modern Greek society and culture, which, despite its attachment to its past, maintains the historical vicissitudes in its traditions traces.

In any case, we must notice that references to these extraneous elements are visible in some descriptions of the population or buildings. Indeed, only in passing some figures remind the Byzantine or Muslim past of the Greek territory. In the ship traveling to Crete, the writer notices men that hold in their hands the *tasbih*, which "seems a devotion, but is only a harassment, a killer: a residue, perhaps, of Muslim atavisms" (Cecchi, 2015, p. 13). In Corfu, Cecchi compares the women at mystical "Byzantine" images: "Pale faces, framed with black cloths, starry eyes, quilted garments and composed in pleats and right angles" (Cecchi, 2015, p. 8). Other times, images of everyday rural life are described with reminiscences of Venetian-Renaissance painting:

In a small valley where the water glistened among flowering sprigs, I saw another of these 'sacred families', but more solitary, almost wonderer. A bed with nothing, a table with a mirror; and a donkey next to it, with one who puts his pack. With a blue cloak on her head and a red skirt, a young woman nurses her baby. I would have come to see a *Fugue in Egypt* (Cecchi, 2015, p. 60).

Nevertheless, in most cases the population is presented as a reproduction of classical statuary, making comparisons with ancient examples: therefore people of all ages appear to appear "classically posed" as "on the mausoleums" and "old bearded men, with a semblance of ancient rivers, they had around, like the statue of the Vatican Nile, broods of cherubs" (Cecchi, 2015, p. 60). In the little town of Amfissa, near the archaeological site of Delphi, even in the oriental aspect of the village, the writer is able to see traits recalling the ancient statuary in the local people: "I saw a porter, shaggy and sullen: true double of the most beautiful bronze boxer in the museum of Athens" (Cecchi, 2015, p. 29). As we will notice further, the landscape described by Cecchi tends to become a translation of a conceptual image that he has about the Hellenic perfection and the Arcadian harmoniousness. For this, very often human and territorial elements are represented as the reflection of the Hellenic statuary or the bucolic and pastoral Renaissance painting.

A parenthesis on modern history can be considered the two chapters concerning Basil Zaharoff, a Greek merchant who attracts the attention of the writer with his resourcefulness. The part dedicated to this figure is a kind of refined and brilliant *bozzetto letterario* (literary sketch) to which, however, the next chapter on Theseus is contrasted. The writer then creates a contrast between two controversial figures, linking past and present, myth and reality. Therefore, it turns out that Cecchi is interested in most cases to present a reality still suspended between present and past, where every element of the landscape, culture and history is linked directly to the classical tradition. On the other hand, the elements that appear extraneous to this tradition are barely mentioned, becoming fugitive and irrelevant images: everything is functional to the rendering of a classical image of Greece. For this, the Greece represented by the writer is therefore a reality that is both real and imaginary, mythologized and filtered by his judgment and his interest as a critic and art historian.

CONCLUSION

The vision of Greece by Emilio Cecchi is characterized by some interesting peculiarities and, as shown in the first part of this contribution, appears quite different from the image developed by other travelers of the time. In fact, against a general disappointment experienced by many Italian intellectuals who traveled in the Hellenic territory, the writer appears to show a positive view of modern Greece, seen as a mirror of its ancient splendor.

Cecchi, “fanatic” of classical antiquity, seems to be interested just in the history, art and literature of classical Greece, which continues to live in the contemporary landscape. Everything seen during the journey shows parallelism with antiquity and is interpreted according to classical schemes. Therefore, the author’s interest is more figurative than sociological: the writer focuses on the description of ancient cities, ruins, old theatres and pastoral landscapes. In this context, political problems are deliberately set aside to leave space for a journey that becomes a travel towards a mythical and enchanted dimension. The writer pauses to describe the beauty of the landscapes and to give a precise account of the works contained in the museums and in the archaeological areas. In any case, there is no lack of references to the people encountered during his journey and descriptions of the behavior of the local people. The Greek people are described with the parameters of Greek sculpture or Renaissance painting, which had reproduced the perfection of ancient art.

It is necessary to underline that in *Et in Arcadia ego* Cecchi intends to recreate a prose that can describe the refinement and grace of antiquity. For this reason, we can define that this travel book is one of the most perfect expressions of the writer’s art prose. Thus, the classical models become a source of inspiration for the creation of a text that must primarily become an artwork, worthy of the subject in question.

In conclusion, we can argue that the classical view of Greek territory, created by Cecchi, assumes an ideological value: ignoring a part of medieval and modern history, focusing only on a present modeled on stereotypes that derive from an ancient reading of modernity leads to a misunderstanding of contemporaneity. The writer is therefore part of that group of Italian intellectuals who went to Greece to test the validity of the modernity of the ancient, but in doing so they set aside, ignore or deliberately eliminate historical factors that formed the Greek society of the twentieth century.

WORKS CITED

- Bedin, Cristiano (2017). The Neoclassical Grand Tour of Sicily and Goethe's *Italienische Reise*. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, XXXVII (1), 21-52.
- Binni, Walter (1963). *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*. Firenze: La Nuova Italia.
- Cecchi, Emilio (2015). *Viaggio in Grecia. Et in Arcadia Ego* (e-book). Mulazzo: Tarka.
- Clerici, Luca (a cura di) (2009). *Scrittori italiani di viaggio*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2014). *Viaggio in Grecia*, edizione commentata da Ornella Rella. Edizioni digitali del CISVA, file:///C:/Users/qwerty/Downloads/VIAGGIO%20D'ANNUNZIO %20(1)%20(1).pdf.
- De Pascale, Gaia (2001). *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- De Vecchi, Pierluigi and Elda Cerchiari (1991). *Arte nel tempo*, Vol. 1a. Milano: Bompiani.
- Di Biase, Carmine (1983). *Emilio Cecchi*. Firenze: La Nuova Italia.
- Gauna, Chiara (2004). Emilio Cecchi e Roberto Longhi ad annum: appunti su arte e critica (1909-1928). *Polittico*, 3, 187-196.
- Ghilardi, Margherita (1997). Introduzione. In Cecchi, E., *Saggi e viaggi (IX-XXVI)*, a cura di M. Ghilardi. Milano: Mondadori.
- Jusdanis, Gregory (1991). *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Onfray, Michel (2010). *Filosofia del viaggio. Poetica della geografia*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Panofsky, Erwin (1955). *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*. In *Meaning in the Visual Arts* (295-320). Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books.
- Praz, Mario (1942). *Viaggio in Grecia*. Roma: Lettere d'oggi.
- Ricorda, Riccarda (2012) *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*. Brescia: La scuola.
- Rossetto, Tania (2010). Le città indicibili. Venezia, il viaggio in laguna e la città elusa. *Quaderni del '900*, X, 15-24.

- Santa Rosa. Santorre di (1969). *Lettere dall'esilio (1821-1825)*, a cura di Antonio Olmo. Roma: Istituto per lo studio del Risorgimento.
- Scaramelli, Guglielmo (2008). *Paesaggi di carta, paesaggi di parole. Luoghi e ambienti geografici nei resoconti di viaggio (secoli XVIII-XIX)*. Torino: Giappichelli.
- Urbani, Brigitte (2011). Viaggi in Grecia tra illusione e realtà (Ottocento e Novecento). *Studia Ubb Philologia*, LVI/2, 15-28.

The Reversal of Courtly Love Tradition in Thomas Malory's *Le Morte Darthur*: The Case of Tristan and Isolde¹

MERİÇ TUTKU ÖZMEN* - ARŞ. GÖR. ŞAFAK HORZUM**

Abstract

Courtly love convention is a medieval European concept of ennobling love which helped the shaping of the society and in return which was shaped by the society during the Middle Ages. The concept has its roots in many traditions such as the literature of Ancient Rome period, Hispano-Arabic poetry and philosophy, Troubadour poetry, feudalism and Christianity. However, there are also writers who were critical and suspicious of courtly love convention. Sir Thomas Malory (c. 1410-1471) presents a subtle criticism of the concept in his *Le Morte Darthur* (1485), the first collection that brings together all the Arthurian stories in English. One-third of this work consists of a controversial love story, the case of Tristan and Isolde. Therefore, Malory's different treatment of the courtly love tradition and the Tristan story will be illustrated with the critical information on the Celtic sources of the legend and a comparative method to other significant characters involved in the courtly love in this work.

Keywords: Courtly love, Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, Tristan, Isolde.

THOMAS MALORY'NİN ARTHUR'UN ÖLÜMÜ ESERİNDE SARAYLI USULÜ AŞK GELENEĞİNİN TERS YÜZ EDİLMESİ: TRİSTAN VE İSOLDE MESELESİ

Öz

Saraylı usulü aşk, Orta Çağ döneminde toplumun şekillenmesine yardım etmiş ve karşılığında toplum tarafından şekillendirilmiş, Orta Çağ Avrupası'na ait, âşığı yüceltici bir aşk kavramıdır. Bu kavramın kökleri Antik Roma dönemi edebiyatı, İspanyol-Arap şiiri ve felsefesi, Trubadur aşk şiiri, feodalizm ve Hristiyanlık gibi pek çok geleneğe dayanır. Ancak aynı zamanda bu kavrama karşı eleştirel olan ve şüphe ile yaklaşan yazarlar da bulunmaktadır. Sör Thomas Malory (y. 1410-1471) de İngilizce yazılmış Kral Arthur

¹ This study is a re-evaluated and extended version of a part of the second chapter of Özmen's unpublished MA thesis entitled *Courtly Love Tradition in Malory's Le Morte Darthur Reconsidered* (2013).

* PhD (c), English Literature, Graduate School of Social Sciences, Middle East Technical University, Ankara, Turkey, merictutkuozmen@gmail.com, orcid.org/0000-0002-9839-417X

** PhD (c), English Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Social Sciences University of Ankara, Turkey, shafakhorzum@gmail.com, orcid.org/0000-0003-4114-0387

Gönderim tarihi: 05.11.2018

Kabul tarihi: 08.12.2018

hikâyelerinin ilk tam derlemesi olan *Arthur'un Ölümü* (1485) adlı eserinde bu kavramı ustalıkla hicvetmiştir. Bu eserin üçte biri asırlardır tartışmalara konu olan bir aşk hikâyesi içermektedir: Tristan ve İsolde'nin meselesini. Bu sebeple, Malory'nin saraylı usulü aşk geleneği ile Tristan hikâyesine olan farklı yaklaşımı, efsanenin Kelt kaynaklarıyla ilgili önemli veriler sunularak ve eserdeki saraylı aşk yaşayan diğer mühim karakterlere kıyaslama yapılarak verilecektir.

Anahtar sözcükler: Saraylı usulü aşk, Thomas Malory, *Arthur'un Ölümü*, Tristan, İsolde

In “The Book of Sir Tristram de Lyons” of *Le Morte Darthur* (1485), Sir Thomas Malory (c. 1410-1471) provides the only extant 15th-century narrative treatment of the Tristan story in English (Windeatt, 2009, p. 90). The extent of this book, which consists of the one-third of *Le Morte Darthur*, underlines the importance Malory sees in it. It can be claimed that “The Book of Sir Tristram,” as Windeatt states, “stand[s] for the extended summer of Arthurian chivalry at the heart of his Arthuriad, between Arthur’s youthful conquests and the inception of the Grail quest” (2009, p. 91). The significance of the Tristan story can be re-evaluated by means of the characteristics of love it incorporates and the characters entangled in this love. For that reason, the aim of this paper is first to explore the concept of courtly love convention in “The Book of Sir Tristram de Lyons” of *Le Morte Darthur* with detailed comparisons of its characters to the more well-known personas in the Arthurian Romances – King Arthur, Queen Guinevere and Sir Lancelot. Then, it will be shown that Tristan and Isolde’s² courtly love is reversed with elegant touches on the story by Malory.

Similar to the Uther-Igrayne-Gorlois love triangle in the Book I of Malory’s work, the love relationship between Tristan and Isolde appears to conform to the norms of courtly love. As Koplowitz-Breier suggests, “the basic form of the *Fin’amors*” that is “the king-husband, the queen-wife, and the knight-lover” (2005, p. 2) can be applied to “The Book of Sir Tristram de Lyones.” Actually, the Tristan legend has more characteristics which suggest that it can be considered as a case of courtly love: Mark is a king who is married to Isolde the Fair, who in return falls in love with a knight, Tristan. However, despite the fact that the first glimpse into the legend suggests that it can fit into the courtly love convention, there are many other factors which make the story not suited to be courtly. The Pictish origins of the

² The names of the hero and the heroine scrutinised in this article vary by works their story is narrated in; the hero is known with the names like Tristram, Trystan, Tristran and Drustanus, and the heroine is called with such names as Iseo, Yseult, Isode, Isoude, Isoud, Izolda, Eyllt, Isotta and Iseult. For the sake of consistency, their names will be used as Tristan and Isolde, the most common one to the eye of the contemporary reader, throughout this article except the ones in the quotations.

legend, Malory's "uncourtly" portrayal of the lovers, Mark's portrayal as a villain and the possibility of a clandestine marriage between the lovers make Malory's version of the Tristan legend not suitable to be considered as courtly love.

The theories concerning the origins and the background of the Tristan legend are various and this gives rise to problems in analysing certain aspects of the relationship between the characters. The legend is generally associated with the county of Cornwall; however, the title character's name leads researchers to a different area – to the Scottish highlands. Drustan is a Pictish name, and Drust, the son of Tallorcan, is a Pictish king in the late 8th century in Scotland (Radford, 1976, p. 72; Lupack, 2007, p. 371). According to Lacy, Ashe and Mancoff's account, Drust is a Pictish royal name, with such variants as Drostan, and the Welsh adapt it into Drystan and sometimes Tristan. Therefore, it has been argued that the nucleus of the Tristan legend is based on the Pictish origins (1997, p. 303). Another related theory is that the Irish hero Fionn MacCumhail, who had an impressive band of warriors, might be the source for the story of Tristan and Isolde as Fionn loses his beautiful young wife Grainne to one of his men, Diarmid (Putter & Archibald, 2009, p. 8). This theory seems to support the idea that the adulterous triangle that forms the basis of the Tristan story is from Celtic sources since it has long been claimed that by means of proper names that the tradition, in some form or other, must have passed from Pictland through Wales and Brittany into France and England (Loomis, 1930, p. 416).

John H. Fisher investigates the possibility of Pictish origins of the legend and claims that the Tristan legend has "the cultural background in which adultery might seem to be approved" (1957, p. 152). He claims that the "Pictish society might provide us with a setting in which ceremonial adultery was socially acceptable" (1957, p. 156). Fisher identifies "Tristan (Drystan ab Tallwch in the *Mabinogion*)" with "Drest filius Talorgen who reigned over the Picts from A.D. 780 to 785" and continues his argument by saying that "[a]mong the Picts down to the ninth century the sister's son inherited the throne, after the brothers of the Pictish ruler. As a result, the king was not allowed to marry. This would explain the relationship between Mark and Tristan before Mark's marriage" (1957, p. 154). In addition, such a tradition, a matrilineal and a polyandrous one, would have been unacceptable to the patrilineal Christian Celts and, as a result, they would have adapted the story to a Cornish setting and the polyandrous domestic arrangement may have been attributed to a supernatural agency, the love potion (Fisher, 1957, p. 156). Lacy, Ashe and Mancoff also argue that the traditions of Celtic queenship, which were no longer understandable in the Middle Ages, were dealt with anachronistic, and therefore misleading, interpretations and explain that "a Celtic queen was her husband's equal, in some ways superior, and could take lovers as a king could take concubines. Transplanted into the context of medieval wifely

duty, the story becomes different” (1997, p. 324). With her healing skills and fierceness when defending Tristan, as Zimmerman points out, “La Belle Isode of *Le Morte Darthur* also still bears a slight resemblance to her prototype of a warlike enchantress of the ancient Celtic legends” (2005, p. 68). Even with the changes which were made in the core of the legend, a sufficient part of the old tradition may have survived, as Fisher asserts, to give the Tristan story “a significance quite unlike that of classical or other Celtic love stories” (1957, p. 156).

Some critics, such as Rumble and Moorman, claim that the reason why Malory included a relatively detailed version of the Tristan legend is to prove that there is a general decline in the Round Table society and the values they uphold, “lest the adulterous love between Lancelot and Guenevere be thought an anomaly – a single flaw in an otherwise perfect world” (Rumble, 1956, p. 146); nonetheless, the evidence which can be found within the work supports otherwise. It is true that, as Moorman states, Malory robs the legend of its courtly glamour (1960, p. 172); yet, as Schueler argues, “the curtailment of courtly glamour in the affair of Tristram and Isode, rather than having pejorative effect, tends to humanize the lovers” (1968, p. 54). Malory’s intention when he included Tristan and Isolde may have been to use them as a foil to Lancelot and Guinevere, and that might be the reason why he takes such pains to compare Lancelot and Tristan, Guinevere and Isolde, Arthur and Mark.

Malory makes an effort to illustrate the similarities between Tristan and Lancelot by putting them in a class of prowess by themselves and by building up a deep friendship between them that has no counterpart in the French romances. Whenever Tristan is mentioned within the context of knighthood, a comparison between Lancelot and Tristan is not far behind: “the man called now moste of proues excepte sir Launcelot” (1954, p. 364: IX.15), “the hardyeste knyght in batayle that now ys lyvyng excepte sir Launcelot” (1954, p. 580: X.88). The same thing applies for Lancelot too; whenever some other knight mentions Lancelot’s worth as a knight, the Tristan comparison follows: “the man in the worlde excepte sir Trystramys that I am moste lothyst to have ado withall” (1954, p. 361: IX.14).

While the comparisons between the two knights are striking, Malory’s intention might have been to contrast them at a deeper level, especially in terms of the adulterous situations in which each finds himself involved (Schueler, 1968, pp. 55-58). Schueler aptly puts it:

Why did Malory take such care to compare the two knights? The answer . . . is that he wished, at a deeper level, to contrast them. No one can miss the surface similarities between Tristram and Lancelot, and the connections that Malory established between them make us all the more aware of the relatedness of their situations. Both are the greatest of the earthly knights, both are pledged to the service of their respective lords, and both are enmeshed in adulterous relationships with their lords’ wives, relationships which eventually drive them to madness. Yet

at every point, Malory has exploited these similarities only in order to underline the fact that the situations of the two knights are not similar at all. (1968, p. 58)

This dissimilarity is also underlined by the fact that although Tristan is established as a good and able knight at the beginning of the tale, the description of his identity as a lover is postponed. Notwithstanding the fact that he promises to be Isolde's knight as long as he lives when he is leaving Ireland, he seems to forget Isolde, falling in love with Sir Segwarides's wife and even marrying Isolde of the White Hands. While Isolde's love is obvious as expressed in this extract that "the joy that La Beale Isode made of sir Trystrames ther myght no tunge telle, for of all men erthely she love hym moste" (1954, p. 311: VIII.23), Tristan chooses his duty as a knight and gives Isolde to Mark: "this is my desyre: that ye woll gyff me La Beale Isode to go with me into Cornwayle for to be wedded unto kyng Marke, myne uncle" (1954, p. 311: X.24). King Anguish's, that is, Isolde's father, reaction to Tristan's wish is one of dismay: "I had lever than all the londe that I have that ye wolde have wedded hir yourself" (1954, p. 311: VIII.24). Although he wishes Tristan to be the one who marries Isolde, he gives Isolde to Tristan saying "to do with hir what hit please you, that is for to sey, if that ye lyst to wedde hir yourself, that is me leveste; and yf ye woll gyff hir unto kyng Marke your uncle, that is in your choyse" (1954, p. 311: VIII.24). Tristan does not change his mind and Isolde marries Mark.

Another major factor which underlines the fact that the two knights are not much alike despite the appearances is their difference in the knightly and political world of the Arthurian realm. As Hodges aptly puts it, Tristan is "a provincial knight," at least politically (2005, p. 8). Lancelot takes part in the great English war and he is Arthur's companion, which actually leads to his involvement in national politics at the end of the day. However, Tristan stays in Cornwall and is inclined to avoid Arthur's court, even to the point of being averse to the idea of joining the Round Table (Hodges, 2005, p. 8). Although Hodges defines Tristan as a provincial knight as his concerns are more local when compared to Lancelot's, he also points out the fact that "[h]e is not even simply Cornish. Trystram serves many lords: Mark in Cornwall, Arthur in England, Angwysch in Ireland, and Howell in Brittainy, switching back and forth as convenient" (2005, p. 18). This differentiates him from Lancelot completely, who is devoted and loyal to only one king who is Arthur. When confronted with Arthur's desire that he "abyde in [his] courte" (1954, p. 427: X.6), Tristan says he "is lothe, for [he has] to do in many contreys" (1954, p. 428: X.6). According to Hodges, "[t]o deal with many 'contreys' requires a different kind of chivalry than dealing with one royal court, and Trystram's career shows more concern with individual advancement and personal alliances than with national service" (2005, p. 85). Even so, he is a remarkable knight and a man of amazing feats as he himself points out when Mark exiles him from Cornwall:

Grete well kyng Marke and all myne enemyes, and sey to hem I woll com agayne whan I may. And sey hym well am I rewarded for the fyghtyng with sir Marhalt, and delyverd all hys contrey frome servayge. And well am I rewarded for the fecchyng and costis of quene Isode oute off Irelande and the daunger that I was in firste and laste. And by the way comyng home what daunger I had to bryng agayne quene Isode frome the Castell Pleure! And well am I rewarded whan I fought with sir Bleoberys for sir Segwarydes wyff. And well am I rewarded whan I faught with sir Blamoure de Ganys for kyng Angwysch, fadir unto La Beall Isode. And well am I rewarded whan I smote down the good knyght sir Lamerok de Galis at kynge Markes requeste. And well am I rewarded whan I faught with the Kyng with the Hondred Knyghtes and the kynge of North Galys, and both thes wolde have put hys londe in servayge, and by me they were put to a rebuke. And well am I rewarded for the sleying of Tauleas, the myghty gyaunte. . . . And telle kyng Marke that many noble knyghtes of the Rounde Table have spared the barownes of thys contrey for my sake. And also, I am nat well rewarded whan I fought with the good knyght sir Palomydes and rescowed quene Isode frome hym. And at that tyme kynge Marke seyde afore all hys barownes I sholde have bene bettir rewarded. (1954, p. 376: IX.22)

The different portrayal of Tristan and Lancelot as lovers and as knights is significant as given above. Still, the crucial difference between Lancelot and Tristan is the issue of loyalty. The feudal system was basically about the loyalty between a king/lord and his vassals. This was the essential foundation of the system. In the Arthurian legend, Lancelot is a vassal of King Arthur, who, by all accounts, is the embodiment of knightly and kingly virtues whereas Tristan is a vassal of King Mark, who is everything Arthur is not: a coward, deceitful, treacherous man in Malory's version. Furthermore, there is also the matter of courtly love and the loyalty of a knight to his lady. A knight should honour and obey his beloved lady above anybody and/or anything else. As a result, this creates conflicting loyalties for Lancelot and Tristan as they are supposed to be loyal both to their lords and their ladies. In their cases, this does not seem possible because of the fact that their ladies are the wives of their kings. Nevertheless, when Malory's account is taken into consideration, as Schueler asserts, he half suggests that in Tristan's case there is not much loyalty of any kind, much less a conflict of loyalty, to be concerned about (1968, p. 59). This can be explained through the knightly typology Malory uses in this work.

Beverly Kennedy investigates this knightly typology which is claimed to have affected the way Malory dealt with the theme of adultery. His treatment of adultery in *Le Morte Darthur* appears to be a function of his typology of knighthood. There are three types of knighthood – Heroic Knight, Worshipful Knight and True Knight – and each type has a distinct perception of what incorporates knightly honour and has a peculiar stance on the

matter of committing adultery (Kennedy, 1997, p. 63). According to this typology, each knightly type is defined primarily by his sense of honour and the most dramatic way which he exhibits that defining a sense of honour is in through his sexual behaviour, especially his behaviour concerning adultery (Kennedy, 1997, p. 63). Kennedy lists Gawain as an example of the feudal ideal of Heroic Knighthood, Lancelot as an example of the religious ideal of True Knighthood, and Tristan, the knight most like Arthur himself, as an example of the late medieval courtly and secular ideal of Worshipful Knighthood and states that the Worshipful Knight defines honour as a matter between individuals rather than as a matter concerning the family, as the Heroic Knight does, or as something between himself and God, like the True Knight (Kennedy, 1997, pp. 64-66). As the Worshipful Knight regards adultery as a serious moral offense partly because it entails the breaking of the mutual trust on which the matrimonial bond is based but sees no wrong in committing adultery with a married woman who is a willing partner so long as he himself is not obligated to be loyal to her husband as his kinsman, lord, vassal or retainer. However, this does not appear to be the case with Tristan and Isolde as Mark is both Tristan's uncle and his king. Kennedy claims that Malory altered the narrative of Tristan's love for Isolde "so that Tristram is able to preserve his 'worship' despite the adultery" (1997, p. 65).

In the investigation of the type of knighthood Tristan corresponds to, it needs to be underlined that Tristan's affair with Isolde was not his first one as he had a relationship with a married lady before: the wife of Sir Segwarides. This affair was the one which started the decline in the relationship between Mark and Tristan: "But as longe as kynge Marke lyved he loved never aftir sir Trystramys. So aftir that, thoughe there were fayre speche, love was there none" (1954, p. 297: VIII.14). Despite having had an adulterous relationship with another knight's wife, Tristan was able to preserve his "worship." From the ethical point of view of a Worshipful Knight, Segwarides does not deserve loyalty because he is the son of a Saracen king, an infidel, thus lacking proper loyalty to God. For that reason, a man who lacks loyalty to God is not a man of honour and, therefore, cannot be dishonoured.

Although Tristan's affair with Lady Segwarides may be somewhat justified through the explanation that Tristan did not have any loyalties toward a Saracen and that he does not consider it as a dishonour, it is quite a different matter when it comes to his relationship with Isolde, Mark's wife. Mark is not only his uncle but also the person who made him knight and now retains him in his court. As a result, within the framework of the knightly typology, Tristan cannot be disloyal to Mark, without losing his "worship." Again, Malory changes the French prose *Tristan* in many and substantial ways so that in his version of Tristan and Isolde is both able to avoid dishonour by remaining loyal to their lord until such time as Mark proves by his treachery that he no longer deserves their loyalty when he sends Tristan

to Ireland with the hopes that he will be killed there, or when he sentences Isolde to be burned at stake without so much of a trial (Kennedy, 1997, p. 68). Malory sets Mark as an effective foil character to Tristan and Arthur. He is compared with Tristan in terms of knighthood and companionship, and with Arthur in terms of kingship. Mark is no longer the warrior he was at the beginning of the legend, and then the concept of honour is defined through Tristan, and sometimes by Arthur (Heikel, 2007, p. 28). Tristan proves to be the better lover and the better knight, which is also noted by Hodges that despite being a “subordinate in Cornwall, Trystram is superior to Mark in national influence and thus (love aside) a better match for Isode” (2005, p. 90). When he asks King Anguish to give Isolde to Mark as a wife, the king protest by saying “I had lever than all the londe that I have that ye wolde have wedded hir yourself” (1954, p. 311: VIII.24).

Malory establishes the relationship between Tristan and Mark much earlier in the text. Their first encounter occurs when Tristan comes to Mark’s court to defend Cornwall from Ireland’s champion, Sir Marhalt. From the moment Tristan sets foot on Mark’s court, his loyalty and bravery are unquestioned. He becomes the champion of Mark and the Cornish court and does many chivalric deeds in Mark’s name. Malory continues to omit all the indications of a sexual liaison between Tristan and Isolde that are to be found in his French source as Kennedy points out (1997, p. 68). Tristan’s loyalty does not waver until Mark betrays his nephew, and actually even not then. The only reason Mark sent Tristan to Ireland to fetch Isolde was that he expected Tristan to be killed by the Irish to avenge the death of Sir Marhalt:

So whan this was done kynge Marke caste all the wayes that he myght to dystroy sir Trystrames, and than imaged in hymself to sende sir Trystramys into Irelande for La Belle Isode. For sir Trystrames had so preysed her for hir beaute and goodnesse taht kynge Mark seyde he wolde wedde hir; whereuppon he prayed sir Trystramys to take his way into Irelande for hym on message. And all this was done to the entente to sle sir Trystramys. (1954, p. 304: VII.19)

As is clear from the passage, Mark never expected Tristan to return and therefore never intended to marry Isolde; if Tristan happens to survive, Mark’s marriage to Isolde could only be an unexpected extra gift.

Mark may not have originally intended to marry Isolde, yet he grows a jealousy for his young and beautiful wife. When Sir Andret tells him he saw Tristan and Isolde talking by a window, “kyng Marke toke a swerde in his honde and cam to sir Trystrames and called hym ‘false traytowre’, and wolde have stryken hym” (1954, p. 323: VIII.32). Tristan leaves the court after this incident, but he eventually agrees to return to his uncle’s service. The peace in the court seems to be re-established until the episode of the magical horn. The horn was initially sent to Arthur by Morgan le Fay with the intention of exposing Lancelot and

Guinevere's relationship. Sir Lamorak, who holds a grudge against Tristan, forces Sir Driant to deliver the horn to Mark's court, but not Arthur's. "[T]he horne had suche a vertu that there myght no lady nothir jantyllwoman drynke of that horne but yf she were trew to her husbände; and if she sholde spylle all the drynke and if she were trew to her lorde she might drynke thereof pesible" (1954, p. 326: VIII.34). Of the hundred women who drink from the horn, only four manage to drink without spilling and the queen is not one of them. Consequently, Mark condemns all to be burned at the stake without any further inquiry or judicial procedure. Fortunately, the barons are able to prevent the burning, but, as a result of Mark's betrayal of Isolde by condemning her to be burned, the lovers start seeing each other in earnest: "*Than* sir Trystrames used *dayly and nyghtly* to go to queene Isode evir whan he might" (1954, p. 327: VIII.34; emphases added). Malory's implication cannot be clearer: the lovers no longer feel any loyalty towards a husband, an uncle, a king, who tried to have them killed without any evidence other than Morgan le Fay's questionable chastity test. Kennedy elaborates on this:

By the ethical standards of the Worshipful Knight, Mark's acts of treason have broken the social ties which bound his nephew and his wife to be loyal to him and have also dishonored him. Therefore, just like Tristram's adultery with Segwarides' wife . . . , Tristram's adultery with Mark's wife is not dishonorable, for the king's own treachery and consequent lack of honor made it impossible either to dishonor him or to be dishonored by behaving towards him in a manner which would otherwise be dishonorable. Neither does the adultery dishonor Isode, given Mark's prior treason against her [sending her to the stake to be burned]. (1997, p. 69)

Malory's alterations are not just limited to the episodes mentioned above. As Moorman has also asserted, Malory has drastically reduced the courtly material found in his sources mainly in order to reduce the size of the legend, but partly also in order to change the nature of the Tristan story (1960, p. 172). The earlier accounts of the legend tended to be more focused on the obsessive and destructive passion of Tristan and Isolde, which was depicted as distressful, alienated, secretive and corrupt. However, later accounts preferred a much lighter version of the story, in which the adventures of the lovers mirrored and paralleled those of other characters, especially Lancelot and Guinevere's (Windeatt, 2009, p. 90). This is also the case with Malory. Moorman explicates that it can be clearly seen throughout the work that Malory systematically strips the legend of its courtly glamour and yet at the same time preserves the adulterous actions of the lovers in order to enforce a comparison with Lancelot and Guinevere (1960, p. 172).

By robbing the story of its courtly glamour, Malory also makes his characters more human and less courtly. According to Schueler, "[t]he tragic heroine of the Thomas poem,

and the courtly lady of the French prose romance are both discarded" (1968, p. 59). Malory's Isolde becomes a more attractive figure rather than a heartless courtly lady through an understatement of her stylized characteristics as a courtly heroine. She meets and falls in love with Tristan before she marries Mark and dotes almost lavishly on Tristan, and the love potion only enhances her love for Tristan, but it does not cause her to love him. One of the more important alterations that Malory makes in the legend is to omit the murder of Brangwayne, Isolde's devoted and loyal servant, who takes Isolde's place in the French sources so that Mark does not understand that Isolde is not a virgin. In Malory's version, Brangwayne and Isolde share a certain camaraderie, and Isolde never orders the murder of her handmaiden only to protect her secret. In other versions of the legend, as Isolde is not a virgin, Brangwayne takes her place in Mark's bed and later Isolde gives orders to kill her.

Isolde's language also supports the less courtly lady image Malory tries to portray. In what Zimmerman identifies as "the powerless language" (2005, p. 33) she uses a highly dignified form of address and even a lengthy apology when faced with Tristan's displeasure: "'Myne owne lorde,' seyde La Beall Isode, 'for Goddys sake, be ye nat displeased wyth me, for I may none othirwyse do'" (1954, p. 560: X.77). Zimmerman demonstrates the gravity of Isolde's speech:

Myne owne lorde is a form of address more appropriate for a person of higher status, yet on a social scale Isode "outranks" Trystram, for he is a knight and she is the Queen of Cornwall. Likewise, her apology is unnecessary, as she has done nothing wrong. Perhaps Isode is being excessively polite to erase the status difference between her and her beloved Trystram. (2005, p. 44; emphasis in the original)

As Isolde is the queen, she may be intentionally weakening the power of her words so that they would not come out of her mouth as mere orders. Be that as it may, this humble and unassuming attitude is not that of a courtly lady. In courtly love convention, the knight is the humble one whereas the lady appears to be the ruler, the decision maker, the authority. Isolde definitely does not appear as the courtly lady who does not have any concerns as to whether she offended her knight or not. She is willing to apologise for an imagined slight so as not to displease Tristan. When compared to Guinevere, who appears to be the femme fatale of *Le Morte Darthur*, Isolde is "a rather colorless and passive creature" (Schueler, 1968, p. 64). Furthermore, as Davidson maintains, Isolde's "power lies largely in the impact of her beauty upon men, and it is seldom intentional. Malory does add a moment of byplay in which she seems conscious of the impact she can have on others" (2006, p. 24). Schueler furthers this argumentation by articulating that

even when Tristram becomes mad on her account, it is because of a misunderstanding, not any wrong-doing on her part. From beginning to end of the

Tristram section, she is consistently described as a doting leman, and Malory does not even remotely suggest any moral disapproval of her conduct. If anything, she is, by his standards, a “good” courtly lady, no more troublesome than his sources allowed him to paint her. (1968, p. 64)

Tristan is also made less of a courtly hero and more of an ordinary knight. Like Isolde, Tristan falls in love long before he drinks the potion, and also forgets La Bella Isolde and marries Isolde of the White Hands. When King Howell of Brittany is in need of help, he summons Tristan as he is considered to be the finest knight on the land. After Tristan “slew the erle Grype his owne hondys, and mo than an hundred knyghtes,” he “was reseeyved into the cyte worshipfully with procession” (1954, p. 330: VIII.36). With the influence of the king and his son, Tristan married the other Isolde, Isolde of the White Hands. On this issue, Eugène Vinaver, the first editor of the Winchester manuscript of *Le Morte Darthur*, asserts in his commentary that “Tristram’s first duty is to knighthood, and his fidelity to Isode only serves as an occasional illustration of his chivalrous conduct” (Malory, 1954, p. 1447).

King Mark is another altered character in the work. Although Malory’s alterations are towards the good in the cases of Tristan and Isolde, Mark’s character is tarnished and he appears to be a coward, a murderer, a complete villain. According to Moorman, the reason behind this is to make the adultery of Tristan and Isolde more human, more understandable (1960, p. 173). As for McCarthy, he states that the logical thing for Malory to do while presenting the love triangle would be to make the husband sufficiently cruel and an older man who can be contrasted with the younger knight to draw the readers sympathy, but here Mark is so much more: “he is the positive blackguard who (almost) makes us overlook the illicit nature of the love of Tristram and Isolde, and throughout the book he forms a clear contrast to the uprightness of the hero” (1991, p. 33).

Malory advances his alteration of Mark’s character by moving further than besmirching him. As Lupack asserts, good knights are compared to each other and contrasted with those who are less worthy and the same principle applies to the knights as lovers and to kings as rulers and worthy men (2007, p. 139). Just as Tristan acts as a foil to Lancelot in terms of knighthood and being a lover, Mark acts as a foil to Arthur and both men are compared as kings. “He is the picture of corrupt kingship, the man who uses public power for personal gain, [and in this sense] the black to Arthur’s white” (McCarthy, 1991, p. 33). Through the mouth of Sir Lamerok, Malory clearly states that “the honour of bothe courtes be nat lyke” (1954, p. 334: VIII.38). While Arthur is depicted as a king who takes joy and pride in the achievements of his knights, Mark is depicted as jealous, mean-spirited, and treacherous, “a fayre speker, and false thereundir” (1954, p. 444: X.15). According to Cooper, “Mark’s readiness to say fair words while planning evil deeds is especially condemned”

(1996, p. 196). He gives Tristan a drink which makes him fall asleep and puts him to prison (1954, p. 501: X.50), counterfeits letters from the pope (1954, p. 502: X.51), orders Tristan to challenge a battle-weary Sir Lamorak (1954, p. 325: VIII.33), “for this kynge Marke was but a murtherer” (1954, p. 434: X.10). King Mark even kills his own brother because of his jealousy: “Whan kynge Marke wyste this he was wondirly wrothe that his brother sholde wyne suche worship and honour. And bycause this prynce was bettir beloved than he in all that contrey, and also this prynce Bodwyne lovid well sir Trystram, and therefore he thought to sle hym” (1954, p. 472: X.32). In McCarthy’s words, “throughout the book King Mark is a byword for villainy. The occasional tarnished knighthood of Gawain in the central books pales in significance beside the persistent shoddiness of Mark, whose only fellow among Round Table knights is Meliagaunt” (1991, p. 79) who is used as a representative of evil in the Arthurian legend.

Even among his own barons, Mark is not respected or favoured. Although he has some condemning proof against Tristan and Isolde, he cannot take any action towards them because of his barons’ interference. They oppose Mark’s decision to burn Isolde and the other ladies of the court who could not pass the chastity test of the horn and will not allow Mark to execute Tristan; instead, they force him to send Tristan on an exile. In each and every conflict, they take Tristan’s side. Thus, reaching the conclusion that “Mark is despised not because he is a cuckold, but because he is a bad knight” (Edwards, 1996, p. 47) would not be wrong. Malory makes a similar comment through Sir Lamorak:

Corneweyle, wherein there dwellyth the shamfullist knyght of a kynge that is now lyvyng, for he is a grete enemy to all good knyghtes. And that prevyth well, for he hath chased out of that contrey sir Trystram that is the worshypfullyst knyght that now is lyvyng, and all knyghtes spektyh of him worship; and for the jeleousnes of his quene he hath chaced hym oute of his contrey. Hit is pité . . . that ony suche false kynge cowarde as kynge Marke is shulde be macched with suche a fayre lady and a good as La Beale Isode is, for all the worlde of hym spekyth shame, and of her grete worshyp as ony quene may have. (1954, p. 431: X.8)

Throughout *Le Morte Darthur*, “the villains are marked by destructive hatred, unable either to love the good or to put any social or political bonds above their own jealousy” (Cooper, 1996, p. 196), and Mark’s portrayal is entirely dominated by his personal animosity towards Tristan. As a result, “The Book of Sir Tristram de Lyones” becomes “the exploration of the knightly fellowship and the envy and the treachery that results when fellowship is absent” (Lupack, 2007, p. 139; Lynch, 1997, p. 98). In Moorman’s words, by altering his sources, Malory “whitened the character of Isode by eliminating her role in the attempted murder of Brangwayne, humanized Tristan (and, of course, Isode) by having him fall in love with Isode

long before the administration of the love potion, and thoroughly blackened the character of King Mark so that the lovers may have some measure of sympathy" (1960, p. 88).

Tristan and Isolde's relationship is somewhat justified and the moral problems which would be expected to follow such an affair do not seem to matter as a consequence of the depiction of Mark's character as a treacherous king, "cowardly kyng Marke" (1954, p. 442: X.15). Neither Malory nor his critics seem to judge this part of the narrative morally precarious. Apart from the fact that Mark is portrayed as a total villain, the circumstances of Tristan and Isolde's meeting for the first time also remove the lovers from the domain which is occupied by Lancelot and Guinevere: "Contradicting early twelfth century versions of the Trystram-Isode romance, here [in *Le Morte Darthur*] the relationship is described as having begun well before King Mark has had any opportunity to hear about Isode" (Koplowitz-Breier, 2005, p. 10). The lovers meet and fall in love before any encounter between Mark and Isolde takes place. Furthermore, the text clearly indicates that Tristan is the one who has Isolde's father's blessing in terms of her marriage to a man: "I had lever than all the londe that I have that ye wolde have wedded hir yourself" (1954, p. 311: VIII.24) and "do with hir what hit please you, that is for to sey, if that ye lyste to wedde hir yourselff, that is me leveste"(1954, p. 311: VIII.24). In the late medieval era, the marriage is considered to be on the basis of the consent of the familial elders. For the woman, the paternal parent or a male guardian in charge of her life and also dowry had the privilege to honour a marriage by holding the right to give his consent for the suitor and therefore the marriage (Sheenan, 1994, pp. 162-163). This actually means that there was no need the damsel-to-be-married to express her opinion on her "own" marriage. In addition to the father's or a male guardian's right to make decisions about the life of the daughter, the right to control her dowry or finances belonged to the same patriarch. In case of a marriage in such a "Christo-hetero-patriarchal" logic (Horzum, 2017, p. 48), all those rights of hers were past into the hands of the husband.

As can be understood from the examples provided above, any interaction and the relationship between Tristan and Isolde is definitely different than that of Lancelot and Guinevere: the former met and fell in love before Mark had any claim on Isolde, and, by having a relationship with Isolde, Tristan was not doing anything particularly wrong as he had the blessing of King Anguish, Isolde's father, "to do with hir what hit please you, that is for to sey, if that ye lyste to wedde hir yourselff, that is me leveste"(1954, p. 311: VIII.24). Moreover, according to Koplowitz-Breier, the first separation episode for Tristan and Isolde may be explicated as another sign of the contract between them, or even, a secret ceremony of their union or marriage (2005, p. 4). After Isolde heals Tristan's wound, which he got when he fought Sir Marhalt, and before he returns to Cornwall, the lovers exchange promises and rings:

“Madam,” seyde sir Trystramys, “ye shall undirstonde that my name ys sir Trystrames de Lyones, gotyn of a kynge and borne of a quene. And I promyse you faythfully, I shall be all the dayes of my lyff your knight.” “Gramercy,” seyde La Beale Isode, “and I promyse you there agaynste I shall nat be maryed this seven yerys but for your assente, and whom that ye woll I shall be maryed to hym and he woll have me, if ye woll consente thereto.”

And than sir Trystrames gaff hir a rynge and she gaff hym another. . . .
(1954, p. 294: VIII.12)

Tristan takes an oath of permanent loyalty to Isolde, and she, in turn, vows not to marry any man without his approval for about seven years, and rings are exchanged between them before Tristan’s leaving. Before promising to be his knight for the rest of his days, Tristan makes sure to identify himself as fully as possible. This, in a way, resembles the marriage ceremonies, where both the bride and the groom identify themselves.

These exchanged words reveal an agreement or a contract between the two, but its exact nature is ambiguous (McCarthy, 1991, p. 26; Koplowitz-Breier, 2005, p. 14). It is a possibility that they refer to a contract of marriage to be actualised in the future. As Cherewatuk states, a “vow made in future tense indicates the partner’s intent to wed; that taken in present tense indicates that the couple are wed, particularly if consummation follows the vow” (2006, p. 6). Furthermore,

[a]ccording to the precepts of canon law this Exchange constitutes an agreement to marry, but because the agreement must be confirmed at a future date, it is not consent *per verba de presenti* (in words said in present tense) but *per verba de futuro* (in words said in future tense). A decree of Pope Alexander III, known as *Veniens ad nos*, declared that there were two ways for a couple to legitimize their marriage: by a voluntary decision to marry immediately (*per verba de presenti*) and by a decision to marry at some future date (*per verba de futuro*). The difference between them is that *per verba de futuro* marriage became valid only after consummation. (Koplowitz-Breier, 2005, pp. 14-15; emphases in the original)

What is more important than the words is the exchange of rings, which again brings to mind a marriage ceremony in which, after exchanging vows, the couple exchange rings. Koplowitz-Breier explicates that each one’s swearing an oath followed by an exchange of rings signifies much more than mere courtesy, but rather hints at a private marriage ceremony and “in itself signifies marriage so that no verbal confirmation is necessary” (2005, p. 15). For Hostiensis, an Italian canonist of the 13th century, the act of exchanging rings constitutes a marital agreement even without oral affirmation, an agreement to be realised in the future and he resembles this act to giving some advance in a trade exchange as the advance means the trade contract to be sealed, so the exchanging rings comes to mean that the marital agreement is sealed (qtd. in Kelly, 1973, p. 449). Although, for Hostiensis, the

exchanging rings is enough to conclude a marriage, a union that is realised by consent *per verba de futuro* according to Pope Alexander III must also be consummated (qtd. in Koplowitz-Breier, 2005, p. 16).

The consummation of the marriage between Tristan and Isolde in *Le Morte Darthur* is a little vague when compared to another earlier version in which Brangwayne had to take Isolde's place to prevent Mark from learning that his bride lacked virginity. Despite the ambiguity surrounding the consummation, Malory hints at a certain possibility. When the lovers are on the ship on their way to Cornwall, they accidentally drink the love potion which was prepared by Isolde's mother to ensure the security of the marriage between Isolde and Mark. The potion is claimed to guarantee an unending love for the couple. The function of the love potion has long been discussed. This element of the plot appears in the earlier versions of the legend, yet in various ways. In some of these versions, like Bérout's *Tristan*, the effect of the love potion wears off after some time passes. Malory also adds the twist of the potion but he does not use it like the earlier versions: "[T]he love potion of the *Morte* neither inflames passion without substance nor bases it upon hatred (as in several early versions), but imbues an existing love with a lifetime connection" (Koplowitz-Breier, 2005, p. 12). As a result, in *Le Morte Darthur*, the love potion does not have any importance concerning the relationship between Tristan and Isolde: their affair is not the product of a magic potion. Although Malory uses the theme of the love potion, he makes it clear from the start that the love growing between Tristan and Isolde has its roots before the couple drink the potion. When Tristan was in Ireland, in Isolde's care, they started to form a sort of affection: "And therefore sir Tramtryste kyste grete love to La Beale Isode, for she was at that tyme the fayrest lady and maydyn of the worlde. And there Tramtryste lerned hir to harpe and she began to have a grete fantasy unto hym" (1954, p. 288: VIII.9). This scene takes place long before the preparation of the potion, or even before Mark hears about Isolde.

In spite of the fact that the potion is not the cause of the love between Tristan and Isolde, it is the reason why the lovers consummated their love, "cementing a love which had already been burgeoning" (Karr, 1997, p. 246). Though Malory explicitly states, early in the story that a love has blossomed, after the lovers drink the potion,

they lowghe and made good chere and eyther dranke to other frely, and they thought never drynke that ever they dranke so swete nother so good to them. *But by that drynke was in their bodyes they loved aythir other so well that never hir love departed, for well nother for woo. And thus hit happed fyrst, the love betwyxte sir Trystrames and La Beale Isode, the whyche love never departed dayes of their lyff.* (1954, p. 312: VIII.24; emphasis added)

Although Malory employs magic, it is nothing like the dark and harmful magic of Morgan le Fay: it is what Corinne Saunders categorises as white magic and natural. She claims that the

portrayal of the love potion as natural magic and the one who prepares it, Isolde's mother, as a physician, not an enchantress, enabled the romance authors to present Tristan and Isolde's love in more positive terms (2010, p. 132). Both Isolde and her mother are described as "noble surgeons" (1954, p. 288: VIII.9), and although the ingredients of the potion is never told, as the people who prepare it are powerful practitioners of natural and healing magic, it is implied that this potion is another form of natural magic and the intentions behind the preparation of such potion is not malignant: Isolde's mother only wanted to secure her daughter's union with Mark. The description of the potion, "hit semed by the coloure and the taste that hit was noble wyne" (1954, p. 311: VIII.24), in natural terms also helps to enforce this conclusion. "Just as the potion employs natural ingredients, herbs and wine, but combines them to unnatural effect, inciting love arbitrarily, so the experience of love is rooted in natural instincts and desires but these are manipulated, manifesting themselves with unnatural, arbitrary, and ultimately tragic force" (Saunders, 2010, p. 134). Malory reduces the importance of the love potion for the love of Tristan and Isolde and portrays their love as natural, without any interference from outside: "But the joy that La Beale Isode made of sir Trystrames there myght no tunge telle, for of all men erthely she loved hym moste" (1954, p. 311: VIII.23).

McCarthy states that the sexual aspect of relationships was not Malory's central concern and, therefore, he showed "a soldierly lack of fuss about sex" (1991, p. 55). He asserts that moral concerns were rarely ever involved and the modern embellishments concerning sexual matters were almost always lacking. He concludes by also asking "[i]f Malory tells us that a man and a woman are in bed, what is there to add?" (1991, p. 55). Though Malory tends to be ambiguous when it comes to the physical aspects of the relationship between Lancelot and Guinevere, "there is," as McCarthy asserts, "no discreet ambiguity surrounding the love of Tristram and Isolde" (1991, p. 62) and the splendour of their love is something to be proclaimed openly (1991, p. 28). The first time they consummate their relationship when they drink the potion is an example to this. Malory, therefore, describes a first-time event which is an expression of love between Tristan and Isolde. Since the couple is already established as madly in love with each other since their first meeting, it must be assumed that what Malory refers to when he says "thus hit happed fyrst, the love betwyxte sir Trystrames and La Beale Isode" (1954, p. 312: VIII.24) is the sexual act, their first time together, which is something openly stated in the earliest versions of the story. Also, later in the book, when Sir Driant brings Morgan le Fay's horn to Mark's court, Isolde is one of the women who cannot pass the test, showing clearly that she had not been true to her husband. Thus, as Koplowitz-Breier explains, the marriage of Tristan and Queen Isolde,

sealed by physical union after consuming the potion, must be accepted as valid (2005, p. 16). In this case, Isolde could not have married King Mark on legal terms.

The same argumentation may apply to the marriage between Tristan and Isolde of the White Hands. When Tristan goes to Brittany to heal from his wounds, he is healed by King Howell's daughter, another Isolde, "a woman of noble bloode and fame" (1954, p. 330: VIII.36). King Howell liked and admired Tristan very much, "[s]o by the grete meanes of the kyng and his sonne there grewe grete love betwyxte Isode and sir Trystrames" (1954, p. 330: VIII.36). In Brittany, Tristan "had allmoste forsakyn La Beale Isode" because he "had such chere and ryches and all other plesaunce" (1954, p. 330: VIII.36). Malory's choice of words like "forsakyn" shows that the relationship between Isolde the Fair and Tristan is not just a passing fancy, and, thus, can garner a severe reaction from Lancelot:

Fye uppon hym, untrew knyght to his lady! That so noble a knyght as sir Trystrames is sholde be founde to his fyrst lady and love untrew, that is the quene of Cornwayle! But sey ye to hym thus . . . that of all knyghtes in the worlde I have loved hym most and had most joye of hym, and all was for his noble dedys. And lette hym wete that the love betwene hym and me is done for ever, and that I gyff hym warnyng: from this day forthe I woll be his mortall enemy. (1954, p. 331: VIII.36)

When Isolde the Fair writes a letter to Guinevere, "complaynyng her of the untrouthe of sir Trystrames" (1954, p. 333: VIII.37), Guinevere comforts her, treating Isolde the Fair as the wife who is betrayed by her husband and Isolde of the White Hands as a sorceress who stole the husband away. Guinevere tells Isolde the Fair not to be sad "for she sholde have joye aftir sorow: for sir Trystrames was so noble a knyght called that by craftes of sorsery ladyes wolde make suche noble men to wedde them. 'But the ende', quene Gwennyver seyde, 'shulde be thus, that he shall hate her and love you bettir than ever he dud'" (1954, p. 331: VIII.37).

Despite Lancelot, Guinevere and Isolde the Fair's belief that he was not true to his lady, Tristan never consummates his union with Isolde of the White Hands:

And so whan they were a-bed bothe, sir Trystrames remembirde hym of his olde lady, La Beale Isode, and than he toke suche a thoughte suddeynly that he was all dismayed, and other chere made he none with clyppyng and kyssyng. As for fleyshely lustys, sir Trystrames had never ado with hir: suche mencion makyth the Freynshe booke. Also hit makyth mencion that the lady wente there had be no plesure but kyssyng and clyppyng. (1954, p. 330: VIII.36)

Although he was assumed disloyal to Isolde the Fair in the beginning by marrying and almost forsaking her, at the end Tristan remains faithful to Isolde the Fair. His virgin wife never knows that there are other pleasures to the marriage bed other than kissing and

cuddling, and she is left behind when Isolde the Fair summons him and his wife to the court. The distinction between Tristan's two Isoldes is explained by Hodges as such: "one whom he loves secretly, with private consummation but public deception; the other his acknowledged wife, but privately a virgin" (2005, pp. 101-02).

To conclude, all the alterations Malory made to the Tristan legend illustrates the fact that he was trying to make the love between Tristan and Isolde acceptable somehow. Although, on the surface, the story of Tristan-Isolde-Mark fits "the prototype of the courtly epic love triangle" (Heikel, 2007, p. 14), it is actually "a departure from stylized courtly love" (Fritscher, 1967, p. 18). Their story is what Hodges describes as "a triangle of good knight, bad king, and queen" (2005, p. 100) and the narrative within the book supports this idea. Malory's portrait of Mark is very different from the earliest sources and slightly altered from the unsavoury character of the French sources. As Kerr puts it, "[i]n the earliest times, before the beginning of medieval romance, we meet with a general and warrior playing an important part in early Keltic legends, March the captain and the master of the swineherds" (1894, p. 37), but Malory makes Mark "an out-and-out villain" (Pearsall, 2003, p. 93), and does his best to disparage his reputation even more. The answer to the question why Malory put so much effort to portray Mark the way he did is simple: "since Mark is a corrupt and wicked king, Tristram is not obliged to serve him, and so his adulterous behavior has no dire consequences" (Schueler, 1968, p. 60). In addition, the changes in the characters of Tristan and Isolde are significant. Instead of portraying them as a perfect knight and a perfect courtly lady, Malory makes Tristan a somewhat provincial knight who is more concerned with his achievements than that he is with love and national politics, an opposite to Lancelot, and Isolde as a woman who is not as assured of her powers as a female as Guinevere and who is more than ready to welcome her lover who married another woman so that she can be close to him. The clandestine marriage between the lovers and the love potion are other two factors which make this love triangle different from others and which makes it not suitable to be considered a case of courtly love. As Tristan and Isolde can be considered as married even before Mark knew Isolde, the physical aspect of their relationship cannot be regarded as adultery. Furthermore, the marriage between Mark and Isolde cannot be binding as one of the parties was already married and consummated that marriage with the help of the love potion. Malory also makes it quite clear that the couple starts falling in love long before the preparation of the potion that only functions as an affirmation to what has long been determined by the fate.

REFERENCES

- Cherewatuk, Karen (2006). *Marriage, Adultery and Inheritance in Malory's Morte D'Arthur*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Cooper, Helen (1996). The Book of Sir Tristram de Lyones. In Elizabeth Archibald & A. S. G. Edwards (Eds.), *A Companion to Malory (183-202)*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Davidson, Roberta (2006). Reading like a Woman in Malory's *Morte Darthur*. *Arthuriana*, 16 (1), 21-33. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27870730>
- Edwards, Elizabeth (1996). The Place of Women in the *Morte Dathur*. In Elizabeth Archibald & A. S. G. Edwards (Eds.), *A Companion to Malory (37-54)*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Fisher, John H. (1957). Tristan and Courtly Adultery. *Comparative Literature*, 9 (2), 50-64. doi:10.2307/1768881
- Fritscher, John J. (1967). *Sex and Magic in King Arthur's Camelot: A Textual Investigation of Religion and the Supranatural in Malory's Morte D'Arthur* (Unpublished doctoral dissertation). Loyola University, Chicago, IL.
- Heikel, Julie Anne (2007). *Constructing Chivalry: The Symbolism of King Mark in Wagner's Tristan und Isolde* (Unpublished master's thesis). McGill University, Montreal, Canada.
- Hodges, Kenneth (2005). *Forging Chivalric Communities in Malory's Le Morte Darthur*. New York: Palgrave Macmillan.
- Horzum, Şafak (2017). Hegemonic Hospitality in Relation to Diasporic Male Identities in Hanif Kureishi's *My Ear at His Heart*. In A. Deniz Bozer (Ed.), *Representations of Diasporic Identities in Britain (41-68)*. Ankara: Hacettepe UP.
- Karr, Phyllis Ann (1997). *The Arthurian Companion: The Legendary World of Camelot and the Round Table*. Oakland: Chaosium.
- Kelly, Henry Ansgar (1973). Clandestine Marriage and Chaucer's *Troilus*. *Viator*, 4, 435-457. doi:10.1484/J.VIATOR.2.301659
- Kennedy, Beverly (1997). Adultery in Malory's *Le Morte D'Arthur*. *Arthuriana*, 7 (4), 63-91. doi:10.1353/art.1997.0037
- Kerr, John Edward (1894). The Character of Marc in Myth and Legend. *Modern Language Notes*, 9 (1), 15-20. doi:10.2307/2918769
- Koplowitz-Breier, Anat (2005, May). The Naked Truth, or Why in *Le Morte Darthur* La Beale Isode May Be Naked but Queen Gwenyvere May Not. *Mirator*, 1-18. Retrieved from <http://www.glossa.fi/mirator/pdf/nakedtruth.pdf>
- Lacy, Norris J., Ashe, Geoffrey, & Mancoff, Debra N. (1997). *The Arthurian Handbook* (2nd ed.). New York: Garland.
- Loomis, Roger Sherman (1930). Some Names in Arthurian Romance. *PMLA*, 45 (2), 416-443. doi:10.2307/457801
- Lupack, Alan (2007). *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford: Oxford UP.
- Lynch, Andrew (1997). *Malory's Book of Arms: The Narrative of Combat in Le Morte Darthur*. Woodbridge: D.S. Brewer.

- Malory, Thomas (1954). *The Works of Sir Thomas Malory* (Eugène Vinaver, Ed.). London: Oxford UP.
- McCarthy, Terence (1991). *An Introduction to Malory*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Moorman, Charles (1960). Courtly Love in Malory. *ELH*, 27 (3), 163-76. doi:10.2307/2871877
- Özmen, Meriç Tutku (2013). *Courtly Love Tradition in Malory's Le Morte Darthur Reconsidered* (Unpublished master's thesis). Hacettepe University, Ankara, Turkey.
- Pearsall, Derek (2003). *Arthurian Romance: A Short Introduction*. Malden: Blackwell.
- Putter, Ad, & Archibald, Elizabeth (2009). Introduction. In Elizabeth Archibald & Ad Putter (Eds.), *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend* (1-18). Cambridge: Cambridge UP.
- Radford, C. A. Raleigh (1976). Romance and Reality in Cornwall. In Geoffrey Ashe (Ed.), *The Quest for Arthur's Britain* (59-77). St. Albans: Paladin.
- Rumble, Thomas C. (1956). The First Explicit in Malory's *Morte Darthur*. *Modern Language Notes*, 71 (8), 564-66. doi:10.2307/3043625
- Saunders, Corinne (2010). *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Schueler, Donald G. (1968). The Tristram Section of Malory's *Morte Darthur*. *Studies in Philology*, 65 (1), 51-66. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/4173591>
- Sheenan, Michael M. (2004). Choice of Marriage Partner in the Middle Ages: Development and Mode of Application of a Theory of Marriage. In Carol Neel (Ed.), *Medieval Families: Perspectives on Marriage, Household, and Children* (157-191). Toronto: U of Toronto P.
- Windeatt, Barry (2009). The Fifteenth-Century Arthur. In Elizabeth Archibald & Ad Putter (Eds.), *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend* (84-102). Cambridge: Cambridge UP.
- Zimmerman, Yekaterina (2005). *Female Discourses: Powerful and Powerless Speech in Sir Thomas Malory's Le Morte Darthur* (Unpublished doctoral dissertation). University of Florida, Gainesville, FL.

Cengiz Aytmatov'un Son Romanı

Ebedî Gelin-Dağlar Yıkıldığı Zaman'da

Mekân Meselesi

PROF. DR. MEHMET AYDIN* - MEHMET AYDIB**

Öz

Bu makalenin konusu Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un *Ebedî Gelin -Dağlar Yıkıldığı Zaman-* romanındaki gerçek ve kurmaca mekânlardır. Bir söylemin anlatıya dönüşmesi kişi, zaman ve mekân (uzam) arasında ilişki kurulmasıyla mümkündür. Bir anlatı metninde mekân bir anlamda tiyatrodaki dekor işlevini üstlenir. Aytmatov'un son romanında genel olarak açık ve kapalı mekânlar kullanılmıştır. Açık mekânların başında hayvanların doğal yaşama alanı dağlar vardır. Romanın biri, hayvan Caabars, biri insan, bağımsız gazeteci Arsen Samançin olmak üzere iki ana kahramanı vardır. Dağlar elbette Caabars'ın da yaşama alanıdır. Metinde en sık geçen açık mekânların başında Üzengili Dağları gelmektedir. Burası Arsen Samançin'in doğduğu, Caabars'ın gitmek istediği yerdir. Arsen ile Caabars'ın hayatı Üzengili geçitindeki Molataş mağarasında son bulacaktır. Kırgızlar ülkelerinin zenginliğinin farkına varıp keyfini sürememiştir. Bir bakıma onlar yaşadıkları coğrafyaya ihanet etmişlerdir. Bu ihanet sürerse dağların yıkılması kaçınılmazdır. Dağların yıkılması Kırgızlar için bir kıyamet anlamına gelir.

Anahtar Sözcükler: Cengiz Aytmatov, anlatı, mekân, gerçek mekân, mekânın işlevi

THE MATTER OF SPACE IN THE LATEST NOVEL OF CHINGHIZ AITMATOV

Abstract

The subject of this article is the real and fictional places in *When the Mountains Fall Down: the Eternal Bride* by Kyrgyz author Chinghiz Aitmatov. The transformation of a discourse into a narrative is possible through the interrelation among the character, space and time. Space in a narrative functions as the setting in drama. In Aitmatov's last novel, open and closed spaces are generally used. The most important open spaces are the mountains which are the natural habitats for animals. There are two major characters in the novel: Caabars, an animal and a freelance journalist Arsen Samançin, a human. The mountains are certainly Caabars' natural habitat. In the novel, there are many references to Uzengili Mountains as an open space where Arsen Samançin was born and Cabaars wants to

* Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Edebiyat Fak, mehmeta@omu.edu.tr, orcid.org/0000-0001-2345-6789

** Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Edebiyat Fak, mehmeta@omu.edu.tr, orcid.org/0000-0001-2345-6788

Gönderim tarihi: 11.06.2018

Kabul tarihi: 03.08.2018

go. Both the lives of Arsen and Caabars will end at Molataş Cave in Uzengili gateway. Kyrgyz people have not been aware of the richness of their country and could not enjoy it. In a sense they have betrayed the geography where they live. If this betrayal continues, the mountains will inevitably fall down. The collapse of the mountains means an apocalypse for them.

Keywords: Chinghiz Aitmatov, narrative, space, real place, the function of space

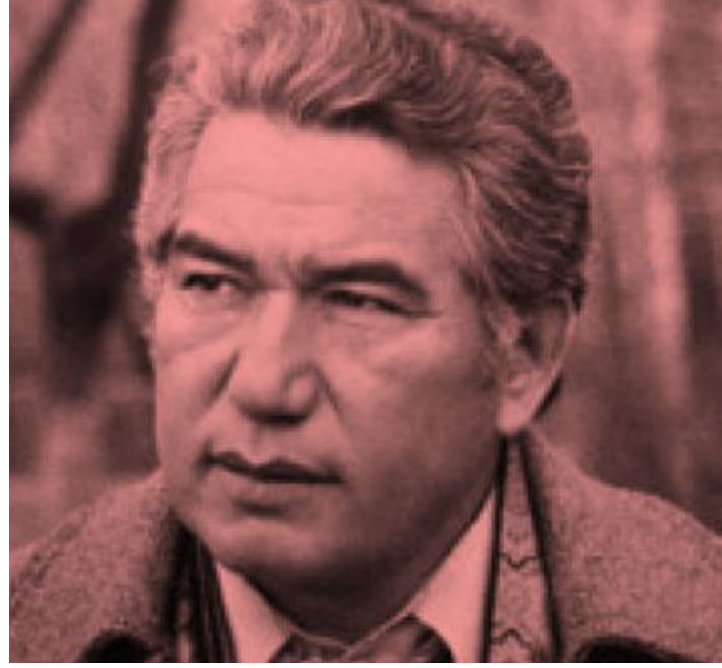
GİRİŞ

Cağdaş Kırgız edebiyatı içinde çok önemli bir yeri olan Cengiz Aytmatov'un faaliyetleri yalnızca edebiyatla sınırlı değildir. O, aynı zamanda Sovyet ve Kırgız diplomasisine önemli katkılar yapmış bir büyük yazar ve diplomattır. Aytmatov'un eserleri başta Türkçe olmak üzere birçok dünya diline çevrilmiştir. Cengiz Aytmatov, eserleri yoluyla bütün dünya okurlarının ilgisini çekmiş ve bu sayede Kırgızistan'ı temsil eden bir dünya yazarına dönüşmüştür. Onun eserleri Kırgız, Sovyet ve Türk dünyası edebiyatı içinde düşünülebileceği gibi dünya edebiyatı içinde de düşünülebilir. Aytmatov, yalnız Kırgız halkının değil, insanlığın önemli sorunlarını ele alır. O, önde gelen bütün yazarlar gibi insanlığın karşı karşıya olduğu veya olabileceği büyük sorunlara romanın, hikâyenin, kurmacanın içinden çözümler üretmeye çalışır.

Bu yazıda Cengiz Aytmatov'un son romanında mekân meselesi ele alınacaktır. Bir edebiyat metninde büsbütün kurmaca mekânlara başvurulabileceği gibi bilinen mekânlar da seçilip kullanılabilir. Cengiz Aytmatov'un son romanı (Rusçası *Kogda Padoyut Gori*) *Toolor Kulağanda Kayıp Koluktu*¹da bilinen mekânlar seçilip kullanıldığı izlenimi uyandırılmıştır. Bir edebî metindeki mekânla gerçek dünyadaki mekânın yine de aynı mekân olduğu savunulamaz. Edebî metin gerçek dünyadan seçilen kişileri, nesnelere ve mekânları dönüştürüp başkalaştırır. Edebiyat metinlerinin işlevlerinden biri gerçek dünyayı kurmaca dünyada temsil ederek dönüştürmektir. Şüphesiz Aytmatov'un bütün eserlerinin de birer edebî metin olarak böyle bir işlevi vardır. Aytmatov'un son romanının biri hayvan *Caabars* biri insan *Arsen Samançin* olmak üzere iki ana kahramanı vardır. Dolayısıyla metindeki mekânı bu çerçevede düşünmek gerekir.

¹ Rusçadan Kırgızca Türkçesine ve Türkiye Türkçesine çevrilen bu eserin Türkçe iki, Kırgız Türkçesiyle üç ayrı çevirisi vardır. Bu çalışmada eserin Kırgız Türkçesine ve Türkiye Türkçesine iki çevirisi kullanılmıştır: Çingiz Aytmatov, *Toolor Kulağanda (Kayıp Koluktu)*, çevirenler: Burulkan Sıdikova-Cıparisa Cöküşova, Çingiz Aytmatov, *Altınçı Toom*, Bişkek 2008; Çingiz Aytmatov, *Toolor Kulağanda (Kız Kayıp)*, çev. Samsak Stanaliev, Bişkek 2009: "Turar", "Biyiktik"; s. 286-523, Cengiz Aytmatov, *Ebedî Gelin Dağlar Yıkıldığı Zaman*, Ankara 2016: Elips Kitap Yayınları.

Kişi, zaman ve mekân (uzam) üçgeni, bir söylemin anlatı düzeyine erişmesi için temel oluşturur: “Uygulamada bir söylemin anlatı düzeyine erişebilmesi için, en azından belli bir zamanda bir söyleme, düşünme ya da yapma edimiyle donatılmış bir kişiyi içermesi gerekir.” (Yücel, 1979: 13). “Anlatıcı, kişileri ve anlattığı öyküyü belli bir yerde ve belli bir zamanda ve adı sanı olan ve aşağı yukarı betimlenmiş uzamlara yerleştirir.” (Alp, 2000: 110) Kişi, zaman ve mekân (uzam) üçgenini oluşturan öğelerden birinin değişmesi diğerini de buna paralel olarak değiştirir.



Herhangi bir yerin mekâna dönüşmesi orada yaşanması ve oranın fark edilmesiyle mümkündür. Edebiyat metinleri bir yere işaret ederek orayı mekâna dönüştürür ve o mekânla ilgili bir farkındalık oluşturur. Genel olarak sanatın ve edebiyat metinlerinin bir mekânı güzelleştirme işlevinden de söz edilebilir:

“Güzel doğada mı?

Güzellik dünya ile onu algılayan insanoğlunun buluşmasından doğar.

‘Çılgın bir ot gördüm

Adını öğrendiğimde

Onu daha güzel buldum.’

Görülünce güzelleşti, adlandırılınca daha da güzelleşti

‘Monet Île-de France’ın nilüferlerini resmettiğinden beri, hepsi daha güzelleşti, daha irileşti.’ (Gaston Bachelard)

Güzellik insanın bakışından kaynaklanır. Ne ki insanın bakışı da doğadan kaynaklanır.” (Reeves, 2001: 32)

Bir yandan insan mekânı dönüştürür, bir yandan da mekân insanı dönüştürür ve kurmaca metin söz konusu olduğunda mekân kurmaca kişilerin, kaderine etki eder. Gerçek dünyada da kurmaca dünyada da insanla mekân arasında çok yönlü ilişkiler vardır.

Aytmatov’un romanları insanlığın dikkatini Kırgızistan coğrafyasına yöneltmiş ve bütün insanlığın gözünde Kırgızistan’ın güzellikleri ile ilgili bir farkındalık yaratmıştır. Aynı durum başka estetik metinler, eserler bağlamında da söz konusudur.

Bir yandan Kırgızistan gerçek bir kişi olarak yazar Cengiz Aytmatov’un yurdu, yuvası ve ülkesidir. Bir yandan da Kırgızistan, onun bir yazar olarak yarattığı pek çok kahramanın Cemile’nin, Seyit’in, Birinci Muallim Düüşön’ün, Arsen’in, Aydana’nın vb. yurdu, yuvası ve ülkesidir.

TOOLOR KULAGANDA KAYIP KOLUKTU ROMANINDA MEKÂNLAR

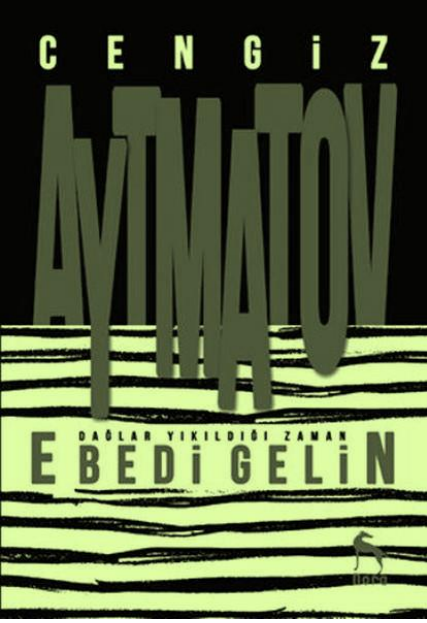
Aytmatov'un son romanında açık ve kapalı olmak üzere iki tür mekândan söz edilebilir. *Toolor Kulaganda Kayıp Koluktu* romanındaki en önemli mekânların başında metnin başlığında yer alan too "dağ" gelmektedir. Ancak metinde söz konusu olan Caabars'ın yaşama alanı olan Tanrı Dağları'nın zirveleridir. Sürüden ayrılmak zorunda kalmış olan Caabars dağların zirvelerinde yaşar. Metinde Caabars'ın sürüden ayrılışı, başarısız av girişimleri, hayalleri başarıyla yansıtılır.

Kırgızistan coğrafi olarak dağlık bir ülke olarak tanımlanır. Dağlar Kırgızistan'a dağ turizmi fırsatı vermiş ve bu fırsat kötü kullanılmaya başlanmıştır. Dağlar av turizmine açılmış, türüne ender rastlanan Caabars gibi hayvanlar Birleşik Arap Emirliklerinden gelen Arap zenginlerin avı hâline gelmiştir. Hayvanların yaşama haklarının av uğruna ellerinden alınması romanda eleştirilir.

Romandaki bütün olaylar, Arsen'in Londra'da kaldığı otel ve Aydana'nın Heidelberg'e davet edilmesi ve orada sahneye çıkması, Heidelberg'deki parkta Arsen Samançin'in Aydana'ya *Kayıp Koluktu "Ebedî Gelin"* efsanesiyle projesini anlatması dışında Bişkek ile Tanrı dağlarında (Ala Too) gerçekleşir. Olaylar dağlarda son bulur ve herkes son sözünü orada söyler. Romanın başkahramanları Arsen Samançin ile Caabars'ın Ala Too'da kesişen kaderleri her varlığın dünyaya belirli bir vazife ile geldiğini ve ölümün bazen dünyada izler bırakmak gibi bir işlevinin olduğunu gösterir (Aydın, 2016: 140).

Metinde tasvir edilen en önemli kapalı mekânlardan biri Bişkek'teki Avrasya Restoran'dır. Burası akşamları canlı müziğin de olduğu bir sosyal mekândır. 90'lı yıllarda orduevi olarak kullanılan bu mekân, Avrupai tarzda tadilattan geçirilerek Restoran'a dönüştürülmüştür. Arsen Samançin'in bu mekâna uğradığı akşam, Aksu'daki altın madenlerinin Kanadalı ortaklarına burada bir akşam yemeği verilecektir. Avrasya Restoran'ın jeopolitik anlam taşıyan cıfcaflı adına da metinde vurgu yapılır (Aytmatov, 2016, s. 17-21).

Bu mekân metinde bir dönüşümün göstergesidir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği dönemindeki orduevi müzikli bir restorana dönüştürülmüştür. Ayrıca burası Arsen Samançin'in terk etmeye zorlandığı (*metinde mekânın genel müdürü Oşondoy, Arsen Samançin'in bu geceki yemekte burada bulunmaması gerektiğinin kendisine iletildiğini dolayısıyla ona hesabı bile ödemedi mekânı terk etmesini söyler. Ancak Arsen Samançin gururu kırılan biri olarak hesabı son kuruşuna kadar ödeyerek mekândan ayrılır*) ve sevgilisi Aydana Samatova'nın sahne alacağı bir sosyal mekândır.



Romandaki mekânlar herhangi bir mekân olmaktan çıkar ve belli birtakım işlevler üstlenir. Ayrıca Bişkek'te gerçek bir Avrasya Cafe'nin olmasının hiçbir önemi yoktur.²

Metinde iki ana kahramanla ilişkili bir açık mekân vardır. Sürüden dışlanan Caabars oraya gidince huzur bulacağını hissetmektedir: "Oraya, canlı hayatın olmadığı, sadece yazın ve kısa süre için gidilebilen, hatta yüksekte uçan kuşların bile ulaşamadığı Üzengili Dağları'nın arasındaki yaylaya gitmeliydi. Jaabars'ı (Caabars) ısrarla dürtükleyen güç de bir türlü yatışmayan kederi de onu oralara sürüklüyordu. Bir zamanlar yaz aylarında kısa bir süre için oraya ulaşmıştı. Şimdi asıl trajedisi de eskiden mümkün olanın artık mümkün olmamasıydı." (Aytmatov, 2016, s. 30)

Arsen Samançin İngiliz gazeteciyle yaptığı konuşmada Üzengili Dağları'nda doğmuş olmaktan gurur duyduğunu söyler:

"Demek ki dağlar sizin üniversiteniz. Sizin buralarda her tarafta dağlar olduğunun farkına vardım. İşte orada, şu görünen sıradağlar."

"Tabii, ülkemiz dağlık. Ama benim doğduğum dağlar en yüksek ve uzakta olanı, zaten bu yüzden adı Üzengili. Yani bu zirveler gökyüzünün üzengileridir."

"Ne kadar güzel! Bu imge hoşuma gitti. İngilizcesi stirrup olacak. O zaman sizin dağlara 'Stirrup Dağları' diyebiliriz."

"Güzel! Kırgızcası da Stirrup Too! Üzengili Dağları. Hemşehrilerim gurur duyacak. Ben ise Üniversite asıllı olmaya karşı değilim, ama bu dağ kelimesini de eklerseniz...Çünkü üniversiteler de evrensel, küresel sorunlarla uğraşiyor." (Aytmatov, 2016, s. 38)

Metindeki önemli açık mekânlardan biri Almanya'nın Heidelberg kentindeki eski Heidelberg Parkı'dır.

"Aydana Samarova Heidelberg'deki eski kilisede konser vermişti. Protestan Almanlar kendi ibadet mekânlarını dünyevi işler için sunmayı bir onur olarak görürler. Yüzyıllarca semavi ezgiler için tahsis edilmiş kilisenin yüksek kubbeleri altında canlı müzik muhteşem bir şekilde yankılanıyordu. Aydana piyano ve org eşliğinde İtalyanca, Rusça ve Almanca şarkılar söylemişti. Birkaç şarkıyı da ana dili olan Kırgızca icra etmişti. Alkışlar uzun sürmüş, kilisenin sahnin (sahne olmalı) ve sıralarını dolduran seyircilerin gözleri nurani bir ışıkla parlamıştı." (Aytmatov, 2016, s. 55)

² Ebedî Gelin Dağlar Yıkıldığı Zaman Romanında 'Dubovy Park'ın bitişiğinde' bir Avrasya Restoran'dan söz edilmektedir. Dubovy Park'ın bitişiğinde böyle bir Avrasya Restoran yoktur. Anlatılan yerde ancak Kırgızistan'daki elitlerin gidebileceği bir Frunze Restoran vardır. Zaten Frunze Restoran bu adla iki yıl önce faaliyete başlamıştır.

Konserden sonra kaldıkları şato olarak tasvir edilen otelden Arsen Samançin'le sevgilisi Aydana Samarova eski Heidelberg Parkı'na gelmişlerdir. Burada Arsen Samançin, sevgilisine uzun uzun *Ebedî Gelin* efsanesinden söz etmiş ve bu efsaneyi bir operaya dönüştürme fikrini açmıştır.

Romanda Almanya'nın Heidelberg şehrinin ve oradaki eski yapıların, kilisenin seçilmesi anlamlıdır. Heidelberg bir kültür, sanat ve bilim kentidir ve burada geleneği temsil eden yapılar titizlikle korunmuştur. Heidelberg, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Almanya'nın savaştan yıkılmadan çıkmış olan ender kentlerinden biridir. Arsen Samançin'in sevgilisine anlattığı efsane de geleneksel bir metindir. *Ebedî Gelin* (Sardal Kız/ Kız Kayıp/Kayıp Koluktu) da bir metin olarak eskiyi temsil etmektedir. Böyle bir efsanenin anlatılması için Heidelberg Parkı deyim yerindeyse en uygun dekindur.

Romanda çok az geçen ve işlevsel bir nitelik taşımayan mekânlar vardır. Moskova romanda sadece bir kere Arsen'le Aydana'nın Bişkek'e dönüşleri dolayısıyla kullanılmıştır. Bunun gibi romanda Arsen Samançin Ürgenç'ten kalkan bir uçakla Çin'deki Kırgızların yaşadığı bölgeye gitmiştir. Arsen Londra'ya gitmiş ve orada bir İngiliz gazeteciyle memleketi üzerine konuşmuştur. Ancak romanda Londra ile ilgili Arsen'in oraya gidişi dışında hiçbir ayrıntı yoktur. Dolayısıyla Londra'nın tıpkı Moskova ve Ürgenç gibi işlevsel olmayan bir mekân olduğu söylenebilir.

Arsen'in herkes gibi bir özel yaşama mekânı, Bişkek'te yaşadığı bir daire vardır. Arsen'in dairesi özel bir mekândır. *Toolor Kulaganda* romanında Arsen yaşadığı dairenin yalnızca iç düzeni ile ilgili ayrıntılara yer verilmiştir:

"Dairenin her tarafına dağılmış gazeteleri ve okunmamış tüm dergileri toplayarak desteledi. Sonra dikkatlice aynanın ve özellikle açık kahverengi cilalı yüzeyinin tozunu sildi. Piyano güzel bir alet, hem de onun evindeki en değerli eşya; sadece evrensel bir müzik aleti olduğu için değil, Aydana onu çaldığı için... İki defa olmuştu bu. Akşam boyunca ve gece yarılarna kadar çalmıştı." (Aytmatov, 2016, s. 86) Piyanoyu değerli kılan Aydana'nın onu çalmış olmasıdır. Arsen'e piyanonun Aydana'yı hatırlattığı metinden çıkarsanabilir. Ayrıca bu dairede Aydana ile Arsen'in hiç olmazsa iki defa bir araya geldikleri açıktır. Romanda bu buluşmaların sayısının azlığına gönderme yapılmıştır.

Arsen Samançin'nin amcası Bektur Samançin çok disiplinli eski bir kolhoz yöneticisidir. Perestroyka'dan sonra Mergen adlı bir av şirketi kurmuştur. Bu şirket farklı mevsimlerde Kırgızistan'a gelip avlanmak isteyen yabancı turistlere hizmet vermektedir. Haziran ayında Birleşik Arap Emirlikleri'nden bir grup zengin Arap turist gelip Tuyuk Car'daki dağlarda pars avlayacaktır. Arsen de Arap turistlere rehberlik hizmeti verecektir. Bunun için Arsen'in Bişkek'i bırakıp Tuyuk Car köyüne gitmesi gerekir.

Arsen Tuyuk Car'a gitmek için kendi Lada Niva marka cipini kullanır. Metinde birkaç kere onun arabasının markasına özellikle vurgu yapılır. Araba da bir insan için özel mekân olarak değerlendirilebilir. Lada Niva eskiyi, Perestroyka öncesi dönemi temsil eder. Ancak Arsen Samançin'in kafasının hayli karışık olduğu metinden anlaşılmaktadır. Arsen yolda arabasıyla ilerlerken Çin'den yola çıkan kamyonlarla karşılaşır.

Metinde Dastorkon Yaylası ile Oluya Ata Aeroport (Evliya Ata Havaalanı) Türkçe çeviride Avliyetepe Havaalanı olmuştur³ Metindeki bu mekânlar açık mekânlardır. Mergen Şirketi av için gelecek konukları özel uçaklarıyla bu havaalanına geleceklerdir.

Mergen şirketinde dört arkadaşıyla süreççi (çeviride *sürenci*) olarak çalışan Taştanafgan bir Afganistan gazisidir ve Arsen Samançin'in ilkokuldan sınıf arkadaşıdır. Taştanafgan veya Taşafgan de Arsen gibi Tuyuk Carlıdır. Bir akşam Taştanafgan, Saksığan ve arkadaşları Arsen'i yıllar önce okudukları ilkokula çay ve arak içmeye davet ederler.

Bu okulla ilgili ayrıntılar Arsen'in bakışına dayandırılmıştır: "Koridordan geçerken ve açık sınıflara bakarken Arsen'in dikkatini çeken şey, buraların epeydir bakımsız kalması, hiçbir tadilat, boya badana yapılmamasıydı. Değişen tek şey, belki de eski ahşap, açılır kapanır kapaklı kaba sıraların yerine yeni masa ve sandalyelerin konulmasıydı. Sanki yazı tahtaları da yeniydi. Taşafgan saatine baktı." (Aytmatov, 2016, s. 131)

Taştanafgan'ın Mergen Şirketi'nin misafiri olarak avlanmak için Tuyuk Car'a gelecek Arap zenginlerle ilgili niyeti kötüdür. Onları rehin alıp bunun karşılığında yüklü miktarda fidye (barımta) almayı hedeflemektedir. Ancak bu konuda Taştanafgan'ın, Arsen'in yardımına ihtiyacı vardır. Taştanafgan ve arkadaşlarında her türlü silah vardır. Taştanafgan ve arkadaşları Arsen'i tehdit edip korkutmaya çalışırlar. Arsen ikna olmasa da Taştanafgan'la arkadaşlarının planını kabul etmiş gibi davranmak zorundadır.

Tuyuk Car'da Arsen'in hayatına eski kütüphaneci ve amatör fotoğrafçı Eles girer. Eles yirmi beş yaşlarına genç ve hayat dolu genç bir hanımdır. Eles'in Tuyuk Car'da yaşayan hasta bir ablası vardır, onun için buradadır. Arsen'le Eles'in ilişkisi çok çabuk gelişir ve onlar Arsen'in "Niva" sıyla gittikleri derenin kenarında açık bir mekânda birlikte olurlar ve dünya başka bir dünyaya dönüşür.

SONUÇ

Aytmatov'un son romanında açık ve kapalı mekânlar vardır. Ancak metindeki açık mekânların, kapalı mekânlardan daha çok yer tuttuğu ve daha işlevsel olduğu söylenebilir. Özellikle dağlar bu metindeki en önemli açık mekânlardır. Hayvanların doğal yaşama alanı olan dağları Kırgızistan'a av turizmi için gelen zengin turistler hayvanlara dar etmektedir.

³ bk. ve krş. Çingiz Aytmatov, *Toolor Kulağanda Kayıp Koluktu*, çev. Burulkan Sadıkova-Cıparisa Cöküşova, Çingiz Aytmatov, altıncı tom, Bişkek 2008, s. 403 ve Cengiz Aytmatov, *Ebedî Gelin Dağlar Yıkıldıği Zaman*, s. 122.

Kırgızlar da buna para uğruna deyim yerindeyse çanak tutmaktadır. Bektur Ağa kurduğu Mergen Şirketi aracılığıyla da av turizmi için hizmet vermektedir. Bektur Samançin'in özellikle zengin Arap turistlerle ilgili tercümanlık hizmetleri için gazeteci yeğeni Arsen Samançin'e ihtiyacı vardır. Arsen Samançin amcasını kırmaz ve bu yeni iş için ablasıyla eniştesinin de yaşadığı Tuyuk Car'a gelir. Tuyuk Car'da Arsen birkaç sürprizle karşılaşır. Bunların başında sınıf arkadaşı Taştanafgan'la karşılaşması gelir. Taştanafgan'ın tavırları adıyla mütenasiptir. İkinci sürpriz Arsen'le Eles'in karşılaşmalarıdır. Arsen'e Aydana'dan sonra bavul ticareti yapan eski kütüphaneci, fotoğrafçı Eles ilaç gibi gelmiştir. Ancak Eles'in aşkı Arsen'in hayatta kalmasına yetmeyecek Arsen'in hayatı, romanın hayvan kahramanı Caabars'la birlikte Molataş Mağarası'nda son bulacaktır. Molataş Mağarası Üzengili Geçidi'ndedir.⁴

Caabars'ın ve Arsen'in ölümü nesli tükenmekte olan bir hayvanla bir gazetecinin ölümünden öte anlamlarla yüklüdür. Arsen nesli tükenmekte olan ve birtakım geleneksel değerleri savunan bir bağımsız gazetecidir. Caabars'la Arsen'in ölümleri, piyasa ekonomisinin, küreselleşmenin ve metindeki kötülerin zaferi anlamına gelir.

Coğrafya ve mekânla insan, hayvan ve bitkiler arasında sıkı bağlar vardır. Bir bakıma insanı üzerinde yaşadığı mekân şekillendirir. "İnsan hayatı 'bir annenin kucağıymışçasına' dünyaya yerleşebildiğimiz zaman başlar ve zenginleşir. Yaşamak evcilleşmeyi deneyimlemektir; insan olmak dünyayı eve dönüştürmek ve evreni yaşanabilir kılmaktır." (Bradatan, 2018, s. 71) Dolayısıyla insanın yaşadığı mekâna, vatanına sahip çıkması gerekir. Aytmatov'un son eserinde Kırgızlar üzerinde yaşadıkları mekâna bilmeden ihanet etmektedir. Bunun bütün Kırgızlar için olumsuz sonuçları olacaktır. Bundan kaçmak için Kırgızların yaşadıkları mekâna sahip çıkmaları beklenmektedir.

Şimdilik dağlar da dünya da yerindedir. Ancak yarın neler olabileceğini kimse kolayca kestiremez.

KAYNAKLAR

- Akmatov, Nurbek (2006). *Issık Köl Cer Suu Attarının Sözdüğü*. Karakol: Darhan Firması.
- Alp (Oral), Zeynep (2000). "Tahsin Yücel'in Komşular Öyküsünde Uzam". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 17, Sayı: ", Ankara: s. 110.
- Aydın, Selma (2016). *Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁴ Metindeki Üzengili Geçidi Kırgızca kaynaklardan Üzöngü Kuuş olarak kaydedilmiştir. Üzöngü Kuuş İçki Tyen-Şan'daki Ceti Ögüz rayonunun aymagındaki öröndün atı. Tüştüğünön Kakşaal, tündüğünön Borkoldoy, Karlı-Too, Çığışınan Karlı Kır tooloru, batışınan Köbürgöntü aşuusu menen çekteşet. Uzunluğu 70-80 km, tuurası 2-5 km, deniz dengeelinen biyliktiği 2600-3800 m (20, 309). Cer kadimki attın Üzöngüsü sımal özgöçölöngöndüğü cana anın cogorku çağı kuuş bolgonduktan, Üzöngü Kuuş dep atalgan. NurbekAkmatov, *Issık-Köl Cer Suu Attarının Sözdüğü*, Karakol 2006: Darhan Firması, s. 159.

- Aytmatov, Cengiz (2016). *Ebedî Gelin Dağlar Yıkıldığı Zaman*. (çev. Prof. Dr. Ahmet Pirverdioğlu). Ankara: Elips Kitap Yayınları.
- Aytmatov, Çingiz (2008). *Toolor Kulaganda (Kayıp Koluktu)*. (çev. Burulkan Sıdıkova-Cıparısa Cöküşova, Çingiz Aytmatov). Bişkek: Altıncı Tom.
- Aytmatov, Çingiz (2009). *Toolor Kulaganda (Kız Kayıp)*, (çev. Samsak Stanaliev). Bişkek: "Turar", "Biyiktik".
- Bradatan, Costica (2018). *Fikirler İçin Ölmek*. (çev. Büşra Oğuz). İstanbul: Can Yayınları.
- Reeves, Hubert (2001). *Boşluk Bakışının Biçimini Alıyor*. (çev. Kurtuluş Dinçer). Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Yücel, Tahsin (1979). *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul: Oda Yayınları.

Sarıkamış/Beyaz Hüzün Romanında Savaş Ortamının Duygular Üzerinden Aktarımı*

DR. SELAMİ ALAN**

Öz

Bağrında doksan bin şehidi ağırlayan Sarıkamış hem kahramanlığın hem de hüznün abidesidir. Büyük acıların yaşandığı bu mekân, bugüne kadar birçok şiire, türküye, ağıta, tiyatroya veya romana konu olmuştur. Fakat bu edebî türler arasında romanlar ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Çünkü kurmaca dünyanın imkânlarından da faydalanan bu eserlerin, tasvir ve tahliller yaparak olayları daha detaylı, daha etkili anlatma güçleri vardır. Üzerinde durulması gereken husus, bu eserlerin savaşla ilgili duygu ve düşünceleri nasıl yansıttıklarıdır. Bu bakış açısıyla incelenebilecek eserlerden biri, İsmail Bilgin'in *Sarıkamış/Beyaz Hüzün* adlı romanıdır. Sarıkamış Harekâtı'nı ve bu harekâta şehit olan askerleri hatırlatma hedefiyle kaleme alınan *Sarıkamış/Beyaz Hüzün* romanında, ana olay çevresinde değişik birçok olay kesitler hâlinde sunulmuştur. Böylece hem cepheye giden askerlerin hem de bu seferberlikten etkilenen halkın duygularına yer verilmiş; okurun oradaki çetin savaş ortamını ve mücadele eden askerlerin ruh hâllerini hissetmesi istenmiştir. Bu çalışmada, romanda öne çıkarılan duygular üzerinden okura verilmek istenen mesajların tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar sözcükler: Sarıkamış, Beyaz Hüzün, Türk Romanı, Tarihî Roman, İsmail Bilgin

THE EXPRESSION OF WAR ATMOSPHERE THROUGH EMOTIONS IN THE NOVEL *SARIKAMIŞ/BEYAZ HÜZÜN*

Abstract

Sarıkamış, which hosts ninety thousand martyrs, is the monument of both heroism and sorrow. This place where considerable griefs were experienced has become the topic of many poems, folk songs, laments, plays or novels. However, novels have a privileged place among these literary genres. Because these works, which also benefit from the opportunities of fictional world, have the power of narrating the event in a more detailed and effective way by making descriptions and analyses. The point which should be discussed here is how these works reflect the feelings and thoughts about the war. One of the novels that can be

* Bu makale, 31 Ocak-3 Şubat 2018 tarihleri arasında Kayseri Erciyes Üniversitesi'nde düzenlenen USBİK 2018 Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi'nde "Sarıkamış/Beyaz Hüzün Eserinden Hareketle Romanlardaki Savaş Anlatıları Üzerine Bir Değerlendirme" başlığıyla sunulan bildirinin düzenlenmiş ve geliştirilmiş hâlidir.

** Bolu İzzet Baysal Üniversitesi, alanselami@gmail.com, orcid.org/0000-0001-7388-0430

Gönderim tarihi: 10.07.2018

Kabul tarihi: 05.08.2018

evaluated with this point of view is *Sarıkamış/Beyaz Hüzüün* by İsmail Bilgin. The novel aims to remind the Sarıkamış operation and the soldiers who were martyred during this operation. In the novel, many different events around the main event are presented in sections. Thus, the emotions of both soldiers who went to front line and people who were affected by this mobilization are given together. Accordingly, the readers are expected to feel the harsh war atmosphere and the mood of struggling soldiers. In this study, it is aimed to determine the messages that the author expected to convey to the reader through the emotions emphasized in the novel.

Keywords: Sarıkamış, White Grief, Turkish Novel, Historical Novel, İsmail Bilgin

GİRİŞ

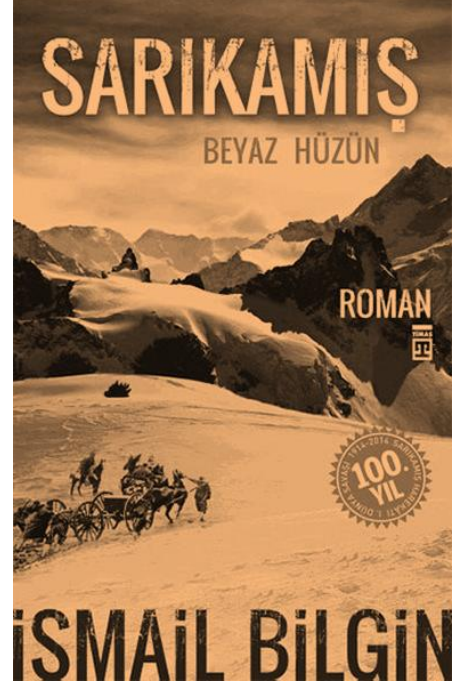
Genellikle toplumsal, ekonomik, dinî veya kültürel unsurların çatışması neticesinde ortaya çıkan savaşlar, şiddet ve yıkıma yol açan durumlardır. Daha ziyade diplomatik ilişkileri kesen “iki hasım kuvvetin, başka bir yolla elde edemedikleri hakları kuvvet kullanarak alma isteğinden” (Duman, 2018: 101) kaynaklanır. Diğer bir ifadeyle; “paylaşılabilen topraklar, bir fikri ya da inancı yaymak, sömürge zihniyeti gibi sebeplerle ortaya çıkan, beraberinde vahşeti getiren, ailelerin dağılmasına, ocakların sönmesine, haritaların değişmesine, açlığa, sefalete, salgın hastalıklara, genç nüfusun telef olmasına ve milyonlarca günahsızın katledilmesine yol açan felaketlerdir” (Sınar Çılgın, 2003: 7). Ancak tarih boyunca insanlar, değişik birçok sebeple savaşı meşrulaştırmış ve kendileri gibi düşünmeyen veya çıkarlarına ters düşenleri yaşlı- genç, kadın-erkek demeden öldürmeye devam etmişlerdir. Öyle ki “epiklere dayanan en eski edebiyatlarda, savaş dünyanın olağan bir durumu gibi” (Belge, 2012: 440) işlenmiştir. Bu yönüyle savaşlar, içerdikleri bütün acılara ve acımasızlıklara rağmen “insanlığın aslı gerçeklerinden” (Coşkun, 2011: 32) biri olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla savaşı bir dünyanın olabileceğini söylemek mümkün görünmemektedir. Zira tarih boyunca insanlar “ötekileri” yok etmek için her zaman “kendilerince haklı” nedenler üretmiş ve üretmeye devam edeceklerdir.

“Öteki”, insanlar için vazgeçilmezdir. Çünkü bir aileye, bir topluma aidiyet ihtiyacındaki insan, kendi kimliğini tanımlamak, bulmak ve korumak için illaki bir “öteki” oluşturur ve onun karşısında yer alır.¹ Referans noktası olarak “öteki”ni esas alan kişinin kimliğinin çerçevesi, “öteki”nin tanımına göre büyüyüp küçülmektedir. Yani “öteki” aile olduğunda “ben”, “öteki” mahalleli olduğunda “aile”, “öteki” farklı bir şehirden olduğunda “hemşehri”, “öteki” diğer ülkeden olduğunda “vatandaş” kimliği ortaya çıkmaktadır.

¹ Bozkurt Güvenç'e göre, eğer “ötekiler olmasaydı, kişi onları yaratır, onların karşısında yer alırdı - kendi kimliğini bulmak, tanımlamak, korumak için.” (2010: 7).

Dolayısıyla bir soğan yumrusunun katmanları gibi iç içe, üst üste geçmiş bu kimlikler arasından evrensel bir kimliğin ortaya çıkması için “öteki”nin dünya dışından olması gerektiği söylenebilir. “Ötekiler”in var olduğu bir dünyada ise “doğru” her zaman göreceli kalacak ve mücadele kaçınılmaz olacaktır.

İnsanların “ötekiler”le süren mücadeleleri, edebî eserlere de yansımıştır. Toplumların değişik değerlerini muhafaza eden kolektif bellek vasıtaları arasında sayılabilecek bu edebî eserlerde savaşlar birçok farklı açıdan ele alınmıştır. Sarıkamış Harekâtı’nı ve bu harekât sırasında şehit olan askerleri hatırlatma hedefiyle kaleme alınan *Sarıkamış/Beyaz Hüzün* romanı da bu eserlerden biridir. Eserde, savaştaki birçok olay kesitler hâlinde kurgulanarak hem cepheye giden askerlerin, hem de bu seferberlikten etkilenen halkın duygularına yer verilmiştir. Böylece okurun oradaki çetin savaş ortamını ve mücadele eden askerlerin ruh hâllerini hissetmesi istenmiştir. Bu çalışmada da romanda öne çıkarılan duygular üzerinden okura kazandırılmak istenen değerlerin tespit edilmesi amaçlanmıştır.



BİR HÜZÜN HİKÂYESİ: SARIKAMIŞ

Sarıkamış Harekâtı, yazarın ifadesiyle, “ders alınacak belli başlı yenilgilerdendir” (Bilgin, 2006: 7). Fakat unutulmaması gerekir ki, “tarihte zaferler kadar yenilgilerin de millî kimliğin kuvvetlenmesinde rolü büyüktür” (Biricik, 2016: 109). Bu yenilginin bilimsel muhasebesinin uzman tarihçiler tarafından yapıldığının ve yapılacağı bilincinde olan yazar, eseri kaleme alma amacını; “tarihimizdeki bu hazin harekâtın nasıl gerçekleştiğini anlatmak, askerimizin hem tabiatla hem de Ruslarla olan mücadelelerini gözler önüne sermek ve Sarıkamış şehitlerimizin hatırlanmasını sağlamak” (Bilgin, 2006: 7) olarak belirtmiştir. Anlattıklarına inandırıcılık kazandırmak maksadıyla da tarihî belge ve kaynaklardan istifade etmiştir. Fakat olayları ve neticelerini, harekâtı planlayan komutanların veya tarihçilerin bakış açısıyla genellemeler ve istatistiksel veriler şeklinde değil, bireyler üzerinden psikolojik tahlillerle aktarmaya çalışmıştır. Bu tahlilleri ise sayfalar dolusu uzunlukta değil, olay akışının içinde kesitler hâlinde vermiştir. Ayrıca “romandaki kişi sayısını sınırlı tutarak ve yoğun tasvirlerden uzak durarak olay akışının dağılmasını önlemiş” (Yıldırım, 2015: 139) ve metnin sürükleyiciliğini bozmamıştır.

İsmail Bilgin, *Sarıkamış/Beyaz Hüzün* romanına, Mehmet Akif Ersoy'un şu mısralarıyla başlar:

"Gitme ey yolcu, beraber oturup ağlaşalım.
Elemim bir yüreğin kârı değil, paylaşalım.
Ne yapıp ye'simi kahreyleyeyim, bilmem ki,
Öyle dehşetli muhitimde dönen matem ki!
Ah karşımda vatan namına bir kabristan,
Yatıyor şimdi... Nasıl yerlere geçmez insan..." (2011: 209).

Romanın başında elem, yeis, matem, kabristan, kahretmek ve ağlaşmak gibi karamsar sözcüklerle örülü bu mısralara yer veren yazar, bir anlamda okura nasıl bir romanla karşılaşacağını önceden haber vermektedir. Şiirin hissettirdiği bu kasvetli havayı, henüz Balkanlarda yaşadıkları hezimetin acısını üzerlerinden atamamış ve Haydarpaşa Limanı'nın ustura keskinliğindeki ayazında titreşen askerlerin tasviriyle devam ettirir.

Kurmaca bir eser kaleme almanın rahatlığıyla, "*mevcut malzemeyi değiştirerek yeniden inşa etme*" (Argunşah, 1990: 6) gücünü elinde bulundurmasına rağmen yazar, romandaki olayların akışını Sarıkamış Harekâtının bütününe içerecek nitelikte ve tarihî belgelerdeki bilgilerle aynı doğrultuda kurgular. Olayı bütün ayrıntılarıyla vermesinin sebebi ise olayların tarihî kayıtlardaki bilgilerle çatışmadığını gösterme isteğidir (Akça, 2016: 76). Mesela romandaki vaka zamanı (25 Aralık 1914 - 5 Ocak 1915) ile Sarıkamış Harekâtı'nın gerçekleştiği süre aynıdır.

Sekiz bölümden oluşan romanda olaylar, Sarıkamış Harekâtı'na katılmak üzere Haydarpaşa Limanı'ndan Trabzon'a sevk edilen askerlerin yolculuklarıyla başlar. Düşmandan ziyade açlık, yokluk, hastalık ve soğukla mücadeleyle geçen bu zorlu yolculuk genelde, romanın kahramanlarından Faik Çavuş'un bakış açısıyla anlatılır. Yer yer de olaylar; Kadir Ağa, Erzurum valisi Tahsin Bey, Yüzbaşı Baki, Doktor Yüzbaşı Nazım Şakir, Teğmen İsmail Hakkı, Doktor Derviş gibi değişik kişilerin gözünden ve kesitler hâlinde aktarılır. Genelde hüznü dolu sahneler içeren bu olayların okur üzerindeki etkisini arttırmak için ise romandaki kahramanların duygu ve düşüncelerine yoğun bir şekilde yer verilmiştir. Bu bölümlerde okura, cephede canlarını feda eden askerlerin de korku ve cesaretleriyle, hayal kırıklıkları ve ümitleriyle, hatıra ve hayalleriyle aslında sıradan birer insan oldukları hatırlatılmak istenmiştir. Askerlerin ikilemlerle dolu iç dünyalarından bahsedilerek çekilen sıkıntıların ve yapılan fedakârlıkların okur tarafından daha iyi anlaşılması hedeflenmiştir. Romanda değişik olaylarla harmanlanarak sunulan bu duygu ve düşüncelerden ön plana çıkanlar şöyledir:

A. Savaştan Kaçma Arzusu

Romanda dikkat çeken duygu ve düşüncelerin başında, savaştan kaçma arzusu gelmektedir. Yazar, savaş ortamının zorlu ve acımasız şartlarında askerlerin zihninde doğal olarak oluşabilecek bu düşünceyi, romanda kurguladığı Faik Çavuş karakteri üzerinden verir. Faik Çavuş, Balkan Harbi'ne katılıp yaşanan bozguna şahit olmuş, bir trenin son vagonunda salkım saçak İstanbul'a kaçabilmiş, Sultanahmet Camii'ndeki karantina ve güvenlik cenderesi içinde günlerce ölümü beklemiş, hastalığı yenerek tekrar cepheye gitmek üzere yollara düşmüş tecrübeli bir askerdir. Yani, vatanı ve milleti için canını seve seve feda etmeye hazır bir vatanperverdir. Fakat kaçma düşüncesi roman boyunca zihnini bulandırır. Yazar, vatan sevdalısı olarak tanıttığı bu kahramanın iç dünyasında yaşadığı bu ikilemi romanın başlarında şu cümlelerle verir:

"Arsız bir misafir gibi beynine yerleşmiş olan kaçmak düşüncesini ilk defa ciddi bir şekilde düşünmeye başlamıştı. Kaç defa bu yılışık düşünceyi beyninden kovmak istemiş ama kaçış fikri ısrarla beyninin en ince kıvrımlarına kalın bir tortu gibi çökmüştü. Ancak o, bu şekilde düşünmenin kendisine yakışmadığını biliyor, gizliden gizliye utanç duyuyordu. Duyularını bir başkası tahmin etmiş gibi ürkek gözlerle etrafına bakıyor, uzayıp giden yürüyüş kolundaki erlerin kendisine bakmadığını, beyaz kelebekler gibi uçuşan kar tanelerinin umarsızca yağdığını görüp rahatlıyordu" (Bilgin, 2006: 21).

Faik Çavuş, çetin kış şartlarının ağırlaştırdığı ve aylarca süren yolculuk sırasında değişik vesilelerle bu kaçış fikrini aklına getirir ve iç âleminde kendi kendisiyle defalarca mücadele eder. Bir müddet sonra ise bu ruhi bunalım, dışarıya da aksetmeye başlar. Gerek savaş meydanlarında daha önce yaşadıklarının gerekse o andaki soğuk, yorgunluk ve açlığın etkisiyle kriz geçirmeye başlar. Bir gün, içindeki sesin durmadan tekrarladığı "Kaç!" emrine uyararak bilinçsizce koşar. Dizlere kadar birikmiş karların içinde düşse kalka koşmaya çalışan Faik Çavuş'un yardımına silah arkadaşı olan Ziver yetişir. Takati kesildiği için düştüğü yerde yüzüstü yatan Faik Çavuş'u kaldırır ve kendine getirir. Derin bir uykudan uyanmış gibi Ziver'e bakan Faik Çavuş;

"Kendimi kaybettim Ziver. Kaçmak istedim biliyor musun? Kaçmak. Kaçamadım. Fakat biliyorum ki, gönlüme zehirli bir engerek yılanı gibi çöreklenmiş sanki. En kısa sürede beni kaçmam için yine sokup zehirleyecek. Gene kaçmak isteyeceğim. Gene..." (Bilgin, 2006: 102).

Yürüyüşün ilerleyen günlerinde, beynindeki "zehirli yılan"ın "Kaç, buralardan kurtul!" nidalarını tekrar işitmeye başlayan Faik Çavuş, iç sesiyle yine kavga etmeye başlar ve farkında olmadan "Kaçmayacağım!" diye bağırır. Onun bu durumu, karların uçsuz bucaksız beyazlığında hiç bitmeyecekmiş gibi görünen bir yürüyüş sırasında hayallere dalan, hatıralarını yâd eden ve arkadaşlarıyla konuşacak mecali kalmadığı için kendi

kendisiyle konuşan -daha doğrusu boğuşan- bir insanın psikolojisini yansıtmaktadır. Eser boyunca kahramanının bu iç çatışmasını aktarmaya çalışan yazar, Faik Çavuş'un bu ruh hâlini şöyle açıklar:

“Savaşmaktan değildi kaçması hele düşmandan kaçması hiç değildi... O, yıllardır gönlündeki yorgunluğun ve sürüp giden yoklukların yüzünden, canını dişine takarak can vermeye, savaşmak için bu gidişlerden bıkmıştı. İşte bu bıkkınlık kendisini kaçırmaya doğru itiyor, zorluyordu” (Bilgin, 2006: 190).

Yazar bu ifadelerle, kahramanının kaçma düşüncesi neticesinde yaşadığı iç çatışmanın korkudan kaynaklanmadığını vurgular. Onun vatanseverliğinde şüphe yoktur. Asıl sebep bıkkınlıktır. Faik Çavuş'un bu hâli, Anadolu halkının içinde bulunduğu durumu yansıtmaktadır. Bu anlamda o, yıllardır bitmeyen savaşlarda, yokluk ve perişanlık içinde cepheden cepheye koşan bir milleti temsil etmektedir. Yazar bu kurgu sayesinde, hem o yıllarda toplumun içinde bulunduğu psikolojiyi aktarmakta hem de savaşmak için cepheye giden askerlerin birer makine değil, insan olduklarını okuruna hissettirmektedir. Böylece okurun kendisini romandaki kahramanlarla özdeşleştirmesine imkân sağlayarak romanın okur üzerindeki tesirini arttırmayı hedeflediği söylenebilir.

B. Üşüyen Bedenleri Yakan Bir Ateş: Hasret

Cepheye gitmek üzere Haydarpaşa Limanı'nda toplanan askerlerin tasviriyle başlayan romanda ilk vurgulanan duygu hasrettir. Yazar, bir taraftan yağmur ve rüzgârla soğuyan limanın tasvirini yaparken diğer taraftan sevdiklerinden ayrılma anlarının hatırasıyla içleri yanan askerlerden bahseder. “Başkente, neden ve niçin geldiklerini hatırlamak dahi” (Bilgin, 2006: 12) istemeyen bu erlerin, sevdikleriyle ilgili veda sahnelerini ise akıllarından hiç çıkarmadıklarını, en ince ayrıntısına kadar zihinlerinde sakladıklarını belirtir. Sevdiklerinin hayalleriyle gözleri yaşaran ama arkadaşlarının yanında zayıf görünmemek için gözyaşlarını gizlemeye çalışan bu askerlerin sessizce şu türküyü mırıldandıklarını söyler:

“Denizin dalgasına
Kapının halkasına
Ben yolladım yârimi
Urusun kavgasına” (Bilgin, 2006: 13).

Hatıralar, Sarıkamış'a doğru uzayan yolların yorgunluk ve yılgınlığıyla konuşmaya takatleri kalmayan askerlerin, içinde buldukları şartların zorluğunu unutmak için sığındıkları bir limandır. Karların soğuşundan, donup ölme korkusundan, akıllarını yitiren veya intihar eden arkadaşlarını görmeyen acısından kaçmak için zihnen geride bıraktıkları güzel günlere dönmektedirler. Bu düşünceler onlara hasret acısı çektirirken aynı zamanda yaşam enerjisi de vermektedir. Yazar; evinden, sevdiğinden uzak düşmüş ve çetin şartlar altında mücadeleye giren her insanın hissedebileceği bu duyguyu, hâkim bakış açısıyla

bazen bütün askerleri içine alan bir değerlendirme şeklinde bazen ise romanda yer verdiği değişik kahramanlar üzerinden parça parça anlatır. Hasretle bağlantılı bu anlatılarda özellikle vurguladığı kelime ise “sıcak”tır. Yazarın ifadesiyle; “Harekâtın başından beri devamlı yürümüş, aç kalmış, üşümüş, zaman zaman Ruslarla çarpışmış eratin hasretini çektiği tek şey sıcaktı. Sıcak yatak, sıcak çorba, sıcak bir oda. Bir de sıcak bir bakış... Bu bakışlar sevgilinin, annenin, babanın da olabilirdi ya, onlar için fark etmezdi. Yeter ki sıcak olsun” (Bilgin, 2006: 250). Çünkü karların dondurucu soğuşunda yürümeye çalışan bu askerlerin birçoğunun kaputu ve potini yoktur. Buna karşın molalar sırasında ve geceleri dinlenirken düşman görmesin diye ateş dahi yakamamaktadırlar. Zaten o ortamda yakacak bir şey bulmaları da neredeyse mümkün değildir. Dolayısıyla bu askerlerin zihinlerini meşgul edecek duyguların hepsinde sıcaklık hayalinin olması doğaldır. Bu açıdan, yaşanan soğuşun şiddetini anlatmanın bir yolu da sıcaklık hasretinden bahsetmektir. Okurunu Sarıkamış yolunda, Allahuekber Dağları’nın soğuşunda dolaştırmak isteyen yazar da bu tezattan istifade etmiş ve roman boyunca sıcaklık hasretini içeren birçok hikâyeye yer vermiştir.

C. Ümidi Kemiren Kurt: Korku

Korku; ölüm, yaralanma, açlık, yorgunluk ve ayrılık gibi birçok olumsuzluğu beraberinde getiren savaşlarda en çok hissedilen duygulardan biridir. Bu açıdan, eserinde bir savaşı konu edinen İsmail Bilgin de daha romanın başlarında askerlerdeki korkuya değinir. Balkan Harbi’nden sonra İstanbul’a gelen ve Sarıkamış’a gitmek üzere Haydarpaşa Limanı’ndan Trabzon Limanı’na doğru yola çıkan tecrübeli askerlerin korkusundan bahseder. Artık acemi erler gibi İstanbul’daki tatlı söylevlere, ateşli nutuklara kendilerini kaptırmayan ve savaşmanın silahla, cephaneyle, levazımatla olduğunu bilen bu askerlerin cephe ölmekten değil, cephe gerisinde sıkıntı yaşamaktan korktuklarını belirtir:

“Harp sırasında ölmek bir yana, harp sonrasında kendi vatanında, mutluluk veren o başşehirde ziyan olmak insana çok ama çok acı geliyordu. İşte tecrübeli erler yeni bir harbin ve yeni bir seferin başlangıcında ‘Acaba yine ziyan olur muyuz?’ diye düşünmeden kendilerini alamıyorlardı. Onları korkutan en önemli şey cephe gerisinde, büyük şehirlerde aç ve açık kalacak olmalarıydı...” (Bilgin, 2006: 14-15).

Balkan Harbi sonrasında yaşanan düzensizlikten kaynaklanan korku, Sarıkamış Seferi’nde askeri açlık ve yokluk üzerinden tesiri altına alır. Birçoğu yazlık kıyafetlerle yürüyüşe katılan askerler kendilerine kaput, potin, yün çorap gibi kışlık kıyafet verileceği ümidiyle uzun yol kat ederler. Fakat bir müddet sonra bu ümitleri, soğuktan ve hastalıktan ölme korkusuna dönüşür. Çünkü kışlık elbisenin yanı sıra doktor ve ilacın da bulunmadığı

bu yürüyüş sırasında birçok asker can vermiştir. Yazar bu durumu eserinde şu cümlelerle verir:

“Asker arasında en çok korkulan şey tifüsün ortaya çıkması ve bunun yaygınlaşmasıydı. Soğuktan donma da ikinci sıradaydı. Ne gariptir ki, ezeli düşman diye belledikleri Rus’tan korkma ise üçüncü ve son sırada yer alıyordu” (Bilgin, 2006: 52).

Yazarın, askerlerdeki korku sıralamasını hastalık, soğuk ve düşman şeklinde vermesi oldukça bilinçli bir tercihtir. Aslında bu seçeneklerin hepsinin sonunda ölüm vardır. Fakat hastalık veya soğuktan dolayı can vermek yokluğun, acizliğin neticesi olduğu için askere daha acı gelmektedir. Burada amaçlarına ulaşamamanın, yani vatani işgal eden düşmanla çarpışamamanın hüznü de gizlidir. Çünkü askerlerin birçoğu, hastalık ve soğuğu yenebilirlerse düşmanı rahatlıkla kovabileceklerinden zerre kadar şüphe etmemektedir. Dolayısıyla onların korkusu düşmanla karşılaşmak veya ölmek üzerine değildir. Sadece asıl görevlerini yapamamaktan korkmaktadırlar. Yazar askerler gözünden tahayyül ettiği bu düşünceyi, yine romanın değişik bölümlerinde ve değişik kahramanlar vasıtasıyla aktarmaktadır. Ayrıca askerlerdeki korku sıralamasını bu şekilde vererek hem doğru dürüst hesaplama yapılmadan girişilen Sarıkamış Harekâtı’nın tarihî acı gerçeklerini hatırlatmakta hem de askerlerin bütün imkânsızlıklara rağmen sadakatle ölüme doğru korkusuzca yürüyüşlerini destanlaştırmaktadır.

D. Beyaz Karlar İçinde Kara Bir Sevda

Sarıkamış Harekâtı’nı bir tarihçi gibi sadece ordunun kazanımları veya kayıpları açısından değerlendirmeyen ve bu harekâta katılan her askerin duygu ve düşünceleriyle bir dünyası olduğunu okuruna hatırlatmak isteyen İsmail Bilgin, bunun için roman içerisine bir de sevda hikâyesi yerleştirir. Bu hikâye, romanın ana kahramanı Faik Çavuş ile Kadir Ağa’nın kızı Zehra arasında gerçekleşen ani ve gizli bir aşkı konu edinir. Yoğun yağış sebebiyle birliğini kaybeden ve yakındaki köye doğru ilerlemek isteyen Faik Çavuş, yolun ortasında donmuş gibi kalır. Rusların yaklaşmasından dolayı ailesini korumak için köyünü terk eden Kadir Ağa’nın kızı tesadüfen Faik Çavuş’un bacaklarının üzerinden geçer. Neye çarptıklarını merak ederek kızaktan inen Kadir Ağa, yerde yatan bu askerin ölmediğini anlar ve askeri arabaya taşımak için kızı Zehra’dan kendisine yardım etmesini ister. Yazar, bu ilk karşılaşma anını şöyle anlatır:

“Zehra askerin yüzüne dikkatle baktı. Uzamış siyah sakalı, avurtları ve gözleri çukurlaşmış ve hâlsiz olduğu her hâlden belli olan siması vardı. Zehra’nın içinde ‘bu erin gözleri ne renk acaba?’ diye bir merak doğdu. Ve erin gözlerini açmasını umarak içinde dayanılmaz bir istek duydu.

İşte o isteği sanki hissetmiş olan Faik Çavuş gözlerini araladığında, karşısında mehtap kadar güzel, peri gibi birini görünce, ne olduğunu anlayamadan sordu:

- Öldüm mü?

Zehra gülümsedi:

- Hayır, yaşıyorsunuz.

Faik çavuş gözlerini tekrar kapadı” (Bilgin, 2006: 193).

Tesadüfe dayalı bu karşılaşma anı, iki gencin de yüreklerindeki sevda ateşini tutuşturur. Faik Çavuş’un gönlü ile aklı çatışmaya başlar. Zaten ara sıra zihnini yoklayan kaçma fikri, tekrar depresir. Fakat bu sefer bu arzu, cepheden değil cepheye doğru kaçma isteği şeklindedir. Çünkü o kendini orduya, cepheye ait hisseder ve “bu yorulmamış, acıya bulanmamış hayatlara gölge düşürmek” (Bilgin, 2006: 196) istemez. Birini sevmenin, birine gönül vermenin kendisi için çok geç olduğunu düşünür. Aslında bir taraftan da bu aileyle Erzurum’a gitmek ve “Bizimle gelsen.” (Bilgin, 2006: 196) diye teklif eden Zehra’yla yeni bir hayata başlamak ister. Büyük bir iç muhasebenin neticesinde; yıllardır alıştığı, kanla, barutla, acıyla yoğrulan dünyasına geri dönmeye ve eğer savaş sonrasında fırsat bulursa Zehra’ya dönmeye karar verir:

“Bu beyaz yürüyüşte bir sevda gelmişti başına. Sevdayı Kadir Ağanın kızı Zehra hatırlatmıştı. Yıllardır aklına getirmemek için çabaladığı, hep kaçtığı kara sevda kendisini beyaz karların içinde bulmuştu. İçinde küllenmiş közler o kıvılcımla tam ateşe dönmek üzere iken Faik Çavuş buna cesaret edememişti. Haftalarca uzun ve beyaz yürüyüşe bin bir güçlkle devam eden yorgun çavuş gönlünü esir alacak sevdaya cesaret edememiş, âdeta kaçmıştı. ‘Olmaz’ dedi. ‘Olmaz. Kurşun yarası, düşmanın açtığı süngü yarası kapanır ama gönül yarası kapanmaz Faik Çavuş. Sen kolay kolay unutamazsın. Acıyı da sevdayı da unutmazsın. Balkan Harbi’ni, Sultanahmet Camii’ni, hummayı unutabildin mi? Hayır. Bunu da unutamazdın Faik Çavuş. Ne ki iyi yaptın. O, bir gonca gül gibiydi. Üzerine çiğ damlaları düşmüş açılmamış bir gül idi. Sen ise yaprakları sararmaya yüz tutmuş asırlık çınar gibisin. Onda bahar sende hazan hüküm sürüyor. Onun için nimet olan kar senin için külfet değil miydi? Bir an için gönlünde tomurcuklanıp çiçek açmaya duran ümitlerin zemheride donabilirdi. İyi yaptın. Oradan kaçmakla, geri dönmekle iyi yaptın. Hele o kardelen ‘Bizimle gel derken...’ Sen de iyi dedin. ‘Gitmeye mecburum...’” (Bilgin, 2006: 205).

Yazar, romanın ilerleyen sayfalarında Zehra’nın Faik Çavuş’un gönlünde uyandırdığı aşk duygusundan birkaç defa daha bahseder. Böylece her insanın yaşayabileceği aşk duygusunu dile getirerek okurun Faik Çavuş’la empati kurmasını ve cephede savaşmayı tercih eden Faik Çavuş’un ne kadar büyük bir fedakârlık yaptığını anlamasını ister.

E. Mücadelenin Özü: Vatan Sevgisi

Romanda, savaşın askerlere ve topluma yaşattığı iç çatışmalar ve olumsuz duyguların yanı sıra vatan sevgisi, arkadaşlık, fedakârlık, kahramanlık ve gurur gibi olumlu duygulara da fazlasıyla yer verilmiştir. Zira Sarıkamış'a doğru sefere çıkan askerlerin -her ne kadar askerlik icabı kendilerine verilen emri sorgulamadan yerine getirseler de- bu uzun yolculukta kendilerini motive edecek fikir ve duygulara da ihtiyaçları vardır. Canlarını hangi uğurda feda ettiklerini bilmeleri, görevlerini yerine getirmede onların daha gayretli ve istekli olmalarını sağlayacaktır. Zaten bir savaş ortamında askerlere yönelik, özellikle millî ve dinî hassasiyetleri hatırlatan konuşmaların yapılması oldukça doğaldır. Bu yönüyle İsmail Bilgin de romanında, askerlerin zorluklara karşı direnme gücünü arttıran bu duygulardan geniş şekilde bahsetmiştir.

Sarıkamış Harekâtı'na katılan askerlerin temel gayesi, vatan topraklarını Rus işgalinden kurtarmaktır. Yazar bu amacı romanında gerek rütbeli gerekse sıradan askerlerin bakışıyla defalarca dile getirir. Fakat temelde aynı gaye olsa da sıradan erler ile rütbelilerin düşünceleri arasında farkların olduğunu da vurgular. Örneğin romanda Faik Çavuş ve Ziver gibi sıradan askerlerin hedefi Sarıkamış'a varmak ve düşmanı oradan kovmak fikrinden ibarettir. Oysa 18. Tümenin 5. Tabur Komutanı Yüzbaşı Baki Bey gibi rütbelilerin niyeti sadece "93 Harbi'nden beri acı acı inleyen, kirlenen vatanın o güzel köşeleri olan Batum, Kars, Ardahan, Sarıkamış, Doğu Beyazıt'ı kurtarmak" (Bilgin, 2006: 36) değil; sonrasında Sarıkamış'tan Kafkasya içlerine ilerleyerek orada bulunan Türkleri esaretten kurtarmak ve birliklerini sağlamaktır. Hatta güneye inip İran'ı geçerek Hindistan ve Afganistan'ın kendi başlarına hür bir devlet olmaları için ellerinden geleni yapmaktır (Bilgin, 2006: 132). Yani esas hedef, kaybedilen toprakları geri almak, eski sınırlara ulaşmak, hatta eski sınırların ötesine taşmak ve böylelikle Osmanlı İmparatorluğunu sıkıntılarından kurtarıp eski kudretli günlerine döndürebilmektir (Bilgin, 2006: 116). Bunları gerçekleştirebilmek için ise Almanlarla birlikte hareket etmeyi planlamaktadırlar. Çünkü bu rütbeliler, Batılılar tarafından "hasta adam" olarak tanımlanan Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumun farkındadırlar. Yazar bu tespiti yine bir rütbelinin, 30. Tümen Komutanı Yarbay Ali Osman Bey'in bakış açısıyla verir. Emir subayına hitaben yaptığı bir konuşma kurgusuyla Yarbay Ali Osman'ın ağzından; "Büyük düşler, büyük gayretlerle gerçekleştirilir. İşte biz bu düşüncelerle canımızı bu dağlarda vermeye geldik. Kafkasya Seferi'nin özü budur. Başarabilir miyiz? Belki. Gönül daha iyi donanımlı asker, silah, giyecek ve yiyecek ile büyük düşlerin peşine düşmeyi isterdi. Fakat yok. Buna imkân olmadı yıllardır. Belki bundan sonra da olmayacak. Biz denemeyi yapmaya mecburuz." (Bilgin, 2006: 120) cümlelerini aktarır. Bir taraftan çaresizliği diğer taraftan ümidi yansıtan bu tarz cümlelerle yazar, aslında okurunu harekâtın farklı boyutları üzerine düşünmeye sevk eder. Ve bir bakıma, büyük bir hezimetle

sonuçlanan ve binlerce cana mal olan bu harekât hakkındaki doğru-yanlış veya gerekli-gereksiz değerlendirmesini okura bırakır.

Acı gerçekler ve imkânsızlıklar karşısında askeri böyle hayaller peşinde sürüklemenin doğruluğunu sorgulatan yazar aynı zamanda, bütün olumsuzluklara rağmen Sarıkamış Harekâtı'nın millet tarafından desteklendiğini belirtir. Yine ana kurgunun ötesinde savaştan kısa kesitler sunma yöntemini tercih eden yazar bir bölümde, Erzurumlu Nene Hatun'un ve Erzurumluların fedakârlığına değinir. Hasankale'nin güneyinde Ruslarla çarpışan 11. Kolordu'nun komutanı Ragıp Paşa, kendilerine acilen erzak gönderilmesi için Erzurum Valisi Tahsin Bey'e telgraf çeker. Vali Tahsin Bey, halka duyuru yaptırır. Nene Hatun, ilanı duyunca evindeki bütün unu getirir ve deftere kayıt yapılmasını da istemez. Bu hikâyeyi Tahsin Bey'le Nene Hatun arasında geçen bir diyalog şeklinde kurgulayan yazar, "93 Harbi'nde Aziziye Tabyası'nda bir destan yazan bu kahraman kadın şimdi de bu hareketi ile küçük bir destan yazmıyor muydu?" (Bilgin, 2006: 74) sorusuyla okuruna hitap eder. Sonrasında da Erzurumlu delikanlıların toplanan erzakı, 90-95 kilometre ötedeki cepheye götürmek için gerçekleştirdiği sıkıntılı yolcuğu anlatır. Kurgu sırasında bu tarzda millî ve manevî duygulara seslenen birçok hikâyeye yer veren yazar böylece okurunu etkilemeye çalışır.

SONUÇ

Sarıkamış/Beyaz Hüzn romanı başından sonuna kadar savaşın insanlara yaşattığı acı ve zorlukları değişik açılardan işlemeye çalışmaktadır. Okurlarına, binlerce kişinin can verdiği Sarıkamış Harekâtı'nı sadece askerî ve siyasî bir başarısızlık olarak yorumlayıp geçmemelerini, orada karların içinde yatan her bir şehidin aslında bir hayat hikâyesi olduğunu hatırlatmayı hedeflemektedir. Bunu yaparken de özellikle duyguları ön plana çıkarabilmek için kurgu içerisinde kesitler şeklinde değişik olaylara yer vermektedir. Mesela, yeterli gıda almadan olağanüstü gayret göstererek yürüdükleri için kalpleri büyüyen ve beş on yaş birden yaşlanan askerlerden (yaşlılık hastalığı), sefer boyunca rahat yüzü göstermeyen bitlerin tifüs sebebiyle ölecek askerlerden uzaklaşmasından, cepheye gönderdiği oğlundan haber alamayan yaşlı bir babanın gelen geçen herkesten evladını sormasından, çatışma sırasında yaralanan askerleri ameliyat etmeye çalışan doktorun çaresizliğinden, nöbet tuttuğu yerde donup kalan bir askerden, karınlarını doyurmak için ağaç kabuğu dahi bulamayan askerlerden ve bu olayların onlarda oluşturduğu duygulardan bahsetmektedir. Fakat bu anlatıların, sadece savaşın kötülüğünü aktarmadığı, vatan sevdasıyla düşmanı kovmak için hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan askerleri kahramanlaştırarak okura millî duygular aşılacağı rahatlıkla söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akça, Hilal (2016). "Tarihi Romandan Millî Kimliğe: Sarıkamış/Beyaz Hüzün", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 2(4):66-87.
- Argunşah, Hülya (1990). *Türk Edebiyatında Tarihi Roman (Türk Tarihiyle İlgili)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Belge, Murat (2012). "Savaş ve Edebiyat", *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, İsmail (2006). *Sarıkamış/Beyaz Hüzün*, İstanbul: Timaş Yayıncılık.
- Biricik, İbrahim (2016). "'Çanakkale Mahşeri' ve 'Sarıkamış/Beyaz Hüzün' Romanlarında Türklerin Kimliksel Bellek Mekânları", *Türkiyat Mecmuası*, 26(2):95-111.
- Coşkun, Sezai (2011). "Savaş-Edebiyat İlişkisi Bağlamında Bosna Savaşı'nın Türk Şiirine Yansıması", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, y.3, S.5, Ocak-Haziran, s.29-52.
- Duman, Harun (2018). "Savaş Edebiyatı", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt: 58, Sayı: 1, s. 99-110.
- Güvenç, Bozkurt (2010). *Türk Kimliği*, İstanbul: Boyut Yayınları.
- Ersoy, M. Akif (2011). *Safahat*, hzl. A. Vahap Akbaş, İstanbul: Beyan Yayınları.
- Sınar Çılgın, Alev (2003). *Türk Roman ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi (2012). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yıldırım, Yunus (2015). "Sarıkamış Harekâtı'nın İsmail Bilgin'in Sarıkamış-Beyaz Hüzün İsimli Romanına Yansıması", *Savaş Tarihi Araştırmaları Uluslararası Kongresi 100. Yılında 1. Dünya Savaşı ve Mirası Bildiri Kitabı*, 2. Cilt, (ed. Halil Çetin, Lokman Erdemir), 6-8 Kasım 2014, Çanakkale, s. 137-148.

Üç Hikâye Üç Varoluş Biçimi: Cemil Kavukçu'da Ben/Öteki ve Toplum

ARŞ. GÖR. EMEL ARAS*

Öz

1980 sonrası Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden Cemil Kavukçu, hikâyelerini inşa ederken genellikle gündelik problemlere odaklanır. Gündelik problemlerin etrafında şekillenen bu hikâyelerin bir kısmı anlam alanlarını genişletmeye müsait yapıdadırlar. "Düşkaçıran" isimli öykü kitabının "Kalan" bölümünü oluşturan ilk üç hikâye de benzer bir özellik göstermekte ve ele aldığı sıradan meselelerin çerçevesini yoruma açık felsefi derinliği ile birlikte genişletmektedir. "İki Nokta Üst Üste", "Doç" ve "İkizler" ismini taşıyan bu üç hikâyenin çokluktan teklige, toplumdaki benliğe doğru ilerleyen bir çizgisi söz konusudur.

Her üç hikâyenin de merkezinde yer alan Fatih karakterinin yaşadığı dönüşüm ve bu dönüşüm sürecinde ortaya çıkan ben, öteki ve toplum çatışması çalışmamızın ana eksenini oluşturacaktır. Süreç içerisinde gelinecek yalnızlaşma durumu, Ortega y Gasset'in *İnsan ve Herkes* adlı eserinde ortaya koyduğu argümanlar ile zaman ve mekân olguları etrafında değerlendirilecektir.

Anahtar sözcükler: Cemil Kavukçu, Düşkaçıran, İnsan ve Herkes, Ben, Öteki, Toplum

THREE STORIES THREE FORMS OF EXISTENCE: SELF/OTHER AND SOCIETY IN CEMİL KAVUKÇU

Abstract

Cemil Kavukçu, one of the most important names of Turkish storytelling after 1980, generally focuses on the daily problems while establishing his stories. Some parts of the stories shaped around daily routines are suitable for expanding their meaning areas. The first three stories that constitute the chapter "Kalan" of the book "Düşkaçıran" show a similar feature and widen the framework of ordinary issues they deal with, with the philosophical depth that is open to interpretation. There is a line which moves from plural to single, from society to self in the stories of "İki Nokta Üst Üste", "Doç", "İkizler". This study will be focused on the transformation process of Fatih who is the main character of all three stories and the conflict of self, other and society which reveals in this transformation process. The state of isolation in the process will be evaluated around the time and space phenomena with the arguments of Ortega y Gasset in his book *Man and People*.

* Düzce Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, emelaras@duzce.edu.tr, orcid.org/0000-0001-2345-6789
Gönderim tarihi: 29.10.2018 Kabul tarihi: 02.12.2018

Keywords: Cemil Kavukçu, Düşkaçıran, Man and People, Self, Other, Society

GİRİŞ

Yazın dünyasına 1980 sonrası çeşitli dergilerde yayımladığı öykülerle dâhil olan Cemil Kavukçu, öykülerinde genellikle sıradan insanların yaşamlarına odaklanır. Bu odaklanma hâliyle sıradanlığı aşma imkânı ise eserlerin taşıdığı felsefi değeri yakalamakla mümkün gözükmektedir. Bu çalışma vasıtasıyla "Düşkaçıran" adlı öykü kitabında yer alan "İki Nokta Üst Üste", "Doç" ve "İkizler" başlıklı eserlerin birbiriyle olan ilişkisi bağlamında taşıdıkları felsefi değer de bu noktada önem arz etmektedir.

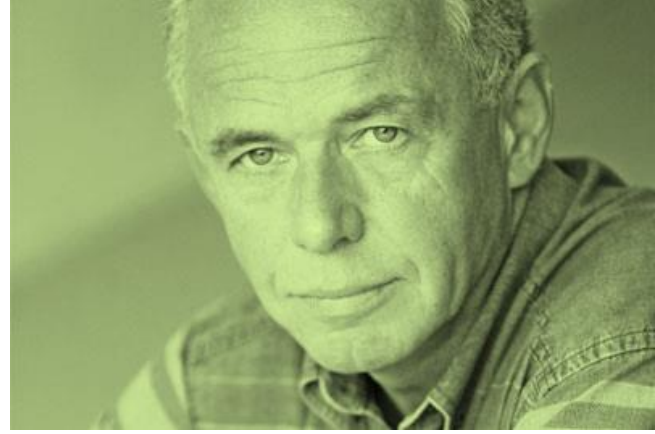
Bu üç öyküde takip edilen toplumsallıktan bireyselliğe dönüşüm süreci, 1980 ve sonrası Türk öykücülüğün genel eğilimidir. Toplumcu gerçekçiliğin rehber edildiği 1950 sonrası öykü anlayışını takip eden bu bireyselleşme süreci, toplumun gerçeklerinden kopuk eserler verilmesi nedeniyle eleştirilmiştir.

"1980, 1990 kuşağı için getirilen en önemli eleştiri, toplumsallıktan uzaklaşıp bireyciliğe yönelmeleri olmuştur. Kimi etkin eleştirmenler, 1980 ve 1990 kuşağını toplumsal sorunlara ilgisiz, bireyci, bunalımcı olarak niteleyip insansız öykü yazıldığını, herkesin kendi benini anlattığı eleştirilerinde bulundular. Bu da içe kapanık, dış dünyanın gerçeklerinden kopuk bir edebiyat tutumu demekti" (Tosun, 2014, s. 56).

Her ne kadar dönem koşulları içerisinde eleştirilse de bu süreç, kendisinden sonra daha belirgin bir şekilde açığa çıkan modern ve postmodern yazın türlerinin hazırlayıcısı olması bağlamında önemlidir. Modern bireyin içerisinde yaşadığı toplumdan ve toplumsal normlardan kopuş süreci "İki Nokta Üst Üste" adlı eserin ana karakterleri Fatih ve Ceyda üzerinden takip edilebilir. Ayrılmanın eşliğinde olan bu çift, son kez bir araya gelerek yollarını ayırmak üzere görüşeceklerdir. Fakat Ceyda bu kararı kendisinin dile getireceğini düşünürken Fatih Rusya'ya gideceğini açıklayarak ayrılık kararını dolaylı olarak bildirmiş olur. Kendinden emin bir şekilde buluşma noktasına gelen Ceyda, Fatih'in yaptığı bu açıklama ile sarsılır. Oysa o, Ömer adında başka birisiyle bir süredir görüşmektedir ve ayrılık konusunda da oldukça kararlıdır. Fakat Fatih'in hemen yarın Rusya'ya gitmek üzere yola çıkacağını açıklaması Ceyda'nın özgüvenini yerle bir eder. İki gencin ayrılık sahnesine odaklanan ve ayrılık kararının açıklanmasıyla son bulan bu hikâyeye, "düz hikâyeye" olarak değerlendirilebilir. Fakat arkasından gelen "Doç" ve "İkizler" isimli öyküler ile bu ilk hikâyenin giriş niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır.

"Doç" isimli öyküde ise işlerden, koşuşturmacadan, ilişkilerden yorulmuş bir adamın hikâyesi anlatılmaktadır. Bu adam, ilk öykünün kahramanı Fatih'ten başkası değildir. Fatih, Ceyda'ya Rusya'ya gideceğini söylemiş; fakat aslında sadece bulunduğu ortamdan ve tüm

ilişkilerden kopmak amacıyla mekân değiştirme yoluna gitmiştir. Yeni yaşamaya başladığı eve girip çıkarken kapının önünde sürekli bekleyen "Doç" isimli bir köpek Fatih'in tek arkadaşı hâline gelmiş ve onu yalnızlığına ortak etmek üzere evine almıştır. Fatih, insanlarla istediği biçimde kuramadığı ilişkiyi "Doç" ile kurmak istemiştir. Onun geçmiş yaşamına dair her şeyi geride bırakma arzusu internet kullanımından uzaklaşmasını da kapsamaktadır. Öyle ki Fatih ancak bir internet



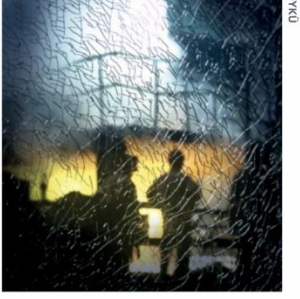
kafeye gidip geçmiş yaşamına dair neler olup bittiğini merak ettiğinde Ceyda'dan gelen elektronik postayı görür. Ceyda, Fatih ile dost kalmak istediğini yazmıştır, fakat Fatih ona bunun mümkün olmadığını ve kendisinin Doç isimli bir dostunun olduğunu yazar. İkinci hikâyenin genel çerçevesi de bu eksendedir. Üçüncü ve çalışmamızın son öyküsü olan "İkizler" isimli öykü, evde tek başına kitabını okuyan Fatih'in davetsiz misafirleri ile yaşadıkları üzerine kurgulanmıştır. atı tamiri için geldiklerini söyleyen ikizler, hemen çalışmaya başlarlar. Fatih'in yalnız yaşamına oldukça hızlı bir şekilde dâhil olan bu ikili, evin içinde rahatça dolaşır, öyle ki biri Fatih'in şapkasını izinsiz kullanır, bir diğeri Fatih'ten izin almaksızın odasına girerek telefonunu şarja takar. Bu gibi davranışlar Fatih'i rahatsız etse de tam manasıyla sınırlarını zorlamaz. Fakat en sonunda ikizlerden birinin Doç'un kuyruğuna basması ve onun canını yakması Fatih için son noktadır. Bu olay üzerine Fatih, ikizleri evinden kovar. Sonrasında ise ev sahibi Güven Bey Fatih'i arayarak, yarın için çatıyı tamir etmek üzere üç kişinin geleceğini belirtir. Güven Bey'in ikizler hakkında hiçbir fikri yoktur. Bu sahne ile birlikte, Fatih ve ikizler arasında yaşananların gerçek olmadığı anlaşılmakta, yaşananlar hayal ürünüymiş gibi gözükmemektedir.

Fatih isimli karakterin toplumsal yaşamdan bireysel yaşama geçişini adım adım anlatan bu üç öykü, "kişisel bir geri çekilme"nin nedenleri ve sonuçları bağlamında okunabilir. Ceyda ile kurduğu ilişkinin anlamsızlaştığı noktada ilişkiyi bitirme ve bulunduğu mekânı terk etme yoluna giden Fatih'in durumu, Ortega y Gasset'nin ortaya koyduğu ben ve Öteki ilişkisi bağlamında ele alınabilir:

"İnsanın doğumundan başlayarak, dolayısıyla her zaman Öteki'ne açık olduğu, tüm yapıp ettiklerinde kendinden ayrı ve yabancı bir varlık olarak Öteki ile hesaplaşma durumunda olduğu söylendiğinde, o açıklığın Öteki'nden yana mı yoksa karşıt mı olduğu belirtilmiyor. Ötekine yönelişin iyi ya da kötü niyetle olmasından daha önce gelen bir şey bu. Ötekini soymak ya da öldürmek de, tıpkı onu öpmek ve özveride bulunmak gibi, ilkin ona açık olmayı gerektirir" (Gasset, 2014, s. 107).

CEMİL KAVUKÇU

DÜŞKAÇIRAN



CAN

Fatih'in de Ceyda ile bir süre ilişkisini sürdürüp sonlandırma noktasına getirmesi, "benlik"inin "öteki"ne açık olduğunu, dolayısıyla toplumsal yaşama açık olduğunun göstergesidir. Fakat Ceyda ile yaşadığı ayrılıktan sonra Fatih, tıpkı Gasset'nin Batı insanının "dünyasız" kaldığına ilişkin beyanında olduğu gibi solipsizme düşme tehlikesini içinde taşır.

"Hayır, yaşam salt benim zihnimin, benim fikirlerimin varolması değildir: tam tersidir. Descartes'tan bu yana, Batı insanı dünyasız kalmıştı. Ama *yaşamak* demek, yaşamın benim dışımda olması zorunluluğu demektir, ortam ya da dünya denen o mutlak dışta: İstesem de istemesem de o dünyayı bütünleyen şeylerle, minerallerle, bitkilerle, hayvanlarla, diğer insanlarla, zorunlu olarak hiç durmadan yüzleşmem ve çarpışmam demektir." (Gasset, 2014, s. 59)

İnsanın kendi dışındaki varlıklarla bir şekilde yüzleşmek ve çarpışmak zorunda olması, Fatih'in Doç ile kurduğu ilişkinin gerekçesi olarak görülebilir. Fatih, her ne kadar yaşadığı mekânı ve onu dolduran insani çevreyi terk etse de yalnız yaşamına attığı ilk adım bir süre sonra onun bir köpekle ortak bir yaşam kurma noktasına getirmiştir. Aynı şekilde "İkizler" isimli öyküdeki ikizlerle girilen zorunlu ilişki de bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Fatih'in kendi çevresini saran tüm insanlardan ve nesnelere kopma arzusunun gerçekleşebilme ihtimalinin zayıflığı da bu noktada ortaya çıkar. İnsan, nefes aldığı süre zarfında dış dünya ile bir şekilde ilişkiye açık olmalıdır. Özellikle Doç ile birlikte bir yaşam kurmaya çalışan Fatih'in bu çabası da Gasset açısından anlamlı gözükmektedir. Zira Gasset, insan dışındaki varlıklarla sınırlı bir ilişki kurulabileceğini ifade ederken, "biz"lik noktasında bir ilişkinin ancak insanla mümkün olduğuna işaret eder:

"Taş ile bizlik olmaz. Hayvanla da pek sınırlı, bulanık ve sorunsal bir bizlik olur ancak." (Gasset, 2014, s. 110).

Yine de Fatih'in yaşamını insanlardan uzak bir şekilde inşa edebilmeyi kısa süreli de olsa başarabilmesi insan yaşamının "yalnızlık"la kurduğu ilişkinin anlaşılması adına önem arz eder. Çünkü insan, özünde yalnız bir varlıktır ve Fatih de bu öze dönme noktasında önemli bir adım atmıştır.

". . . insan yaşamı, *dar anlamıyla* başkasına aktarılamaz olmasından ötürü *yalnızlık*'tır, *kökten yalnızlık*." (Gasset, 2014, s. 58)

Yalnızlığın kutsanması durumu, bir noktaya kadar Fatih'in tercihleriyle ilerleyen bir süreç olarak anlaşılabilir. Fakat üçüncü hikâyede yer alan ikizler karakterlerinin Fatih'in yalnızlığına yönelik bir tehdit oluşturması ve özel yaşamına izinsiz müdahalelerde bulunmaları bir yönüyle yalnızlığın imkânsızlığına da işaret etmektedir. İçinde bulunduğumuz yüzyılda kişisel yönelimlerimizin nasıl bir yaşamı tercih ettiğimiz

noktasında yetersiz olduğu, insan yaşamının birden fazla yönlendirici unsur tarafından yönetildiği gerçeğini de açığa çıkarmaktadır. İkizler karakterleri, öykü içerisinde gerçek anlamda var olan karakterler olmasa dahi, insanın bilinçaltında diğer insanların kendi yaşamına müdahale edeceği yönünde bir düşüncesi olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Böylesi bir tehlike durumu, modern dünyada her an kendisini var eder.

Öykülerin ana karakteri olan Fatih'in yalnızlığa doğru ilerleyen yaşam yolculuğu zaman ve mekân olgularıyla da sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu nedenle zaman ve mekân hususları ayrı ayrı başlıklar altında ele alınarak Fatih'in toplumsallıktan bireyselliğe doğru ilerleyen sürecinin daha etraflıca anlaşılması amaçlanmaktadır.

1. ZAMAN

Hikâyenin temel unsurlarından olan zamanın durumu, ilk öykü ve son öykünün kendi iç akışının hızı bağlamında düşünülebilir. Fatih'in uzaklaşmak istediği yaşantının zamanı son derece hızlıdır ve bu yaşantı içerisinde dönüp kendisine bakabilecek, kendi yaşamını anlamlandırabilecek bir zaman dilimini bulabilmesi dahi mümkün değildir. Bu nedenle Fatih bu hızlı yaşam içerisinde yalnızca kendine dönebileceği bir zaman dilimi yaratabilmek adına Ceyda ile olan ilişkisini noktalarak bulunduğu mekânı değiştirmiş ve peşinden gelen iki öykünün zamanı da bu karar ile birlikte yavaşlamıştır. "İki Nokta Üst Üste" adlı bu öyküyü takip eden ikinci öykü "Doç"ta öykü zamanı yavaşlar ve Fatih'in eve girip çıkarken gördüğü köpek "Doç" bir nevi onun zamanının ölçüsü hâline gelir. Fatih günlerden, aylardan ya da saatten söz etmeksizin eve girip çıkarken "Doç"un kapının önünde olup olmadığına odaklanır. Zamanın yavaşlaması Fatih açısından çok önemli bir sorundur. Öyle ki bu durum, öykü içerisinde de açıkça dile getirilir:

"Zamanı olabildiğince yavaşlatmalıydı. Aradığı huzuru böyle bulabilirdi"
(Kavukçu, 2012, s. 25).

Fatih'in zamana ilişkin gözlemleri, yaşamın karmaşasıyla paralellik gösterir. Yaşamın bizi her alanda kuşatan karmaşası, birçok uyarıcıya aynı anda açık hâle getirerek odak noktamızı çeşitlendirmesi de zamanın hızının artışıyla ilişkilidir. Bulunduğu yeri terk ederek yazlık bir siteye yerleşen Fatih, hız mevzuuna dair düşüncelerini anlatırken yaşadığı tatil sitesinin monoton döngüsünde yer alan eylemleri sıralar:



"Sabahın erken bir saati sayılmaz ama tatil sitesinde yaşam belirtisi yok gibi. Nasıl olsun ki? Kısacık yaz geceleri, uzun süren mangal partileri, rakı muhabbetleri, şen kahkahalar, kimi balkonlardan duyulan okey taşı şıkırtıları, kıyı boyunca, dondurma külahlarını meşale gibi tutup yürüyüşe çıkmış kalabalık aileler, bebek arabalarında çoktan uykuya geçmiş minikler, sürekli bir şey isteyen sevgi dilencisi çocuklar, bisiklet akrobatı yeniyetmeler, gökyüzünü tarayan

renkli ışık okları, kafeler, diskolar, birbirine karışan müzikler, oralarda filizlenen günlük ya da sezonluk aşklar. . . " (Kavukçu, 2012, s. 29)

Böylesi bir monotonluk hâli, eylemlerin birbirini takip edişindeki düzenliliğin gözle görünür bir berraklıkta oluşu, Fatih'in aradığı güven duygusunun tatmini açısından da önemlidir. Bu sözlerin devamında Fatih, bu döngüye dâhil olan insanlara dair şunları da söyler:

"Bütün kış bunun özlemiyle geçmiş, tatil ipe çekilmiştir. Zaman alabildiğine sağılmalıdır. Sağılır da. Gecenin hakkı verilerek yorgun argın yatağa girilir, sıcağa ve sivrisineklere aldırmadan ter içinde öğleye dek uyunur" (Kavukçu, 2012, s. 29).

Esasen bu noktada, Fatih üzerinden modern insanın içine düştüğü girdaba uzaktan bir bakış atılır. Tüm yıl yalnızca tatil özlemiyle çalışan ve sonunda belli başlı eylemleri gerçekleştirerek arınma sağlamaya çalışan insan bu anları uzatmanın peşindedir.

Üçüncü öykü olan "İkizler"de ise artık Fatih'in yaşamında yalnızca Doç vardır ve zaman yönetimi konusunda özgürdür. Bu öyküde açığa çıkan tek problem, öyküye konu edilen ve gerçeklikleri konusunda şüphe uyandıran ikizler karakterlerinin Fatih'in yaşamına müdahale etmeleridir. Bu müdahale dolayısıyla Fatih, bilinçli bir tercihte bulunarak girdiği monoton yaşamın sekteye uğradığı görülür. İkizlerin evde çalıştığı saatler ve günler Fatih açısından sonu gelmeyen bir işkenceye dönüşür ve zaman mefhumu her an genişleyen bir hâl alır.

2. MEKÂN

Zamanın dönüşümü, mekânın dönüşümü ile birlikte ele alınmalıdır. Zira, zamansal karmaşanın yarattığı hızdan uzaklaşmanın yolu, mekânsal kalabalıktan da uzaklaşmaktan geçer. Bu nedenle Fatih, "zamanı yavaşlatma" isteğini gerçekleştirmek üzere harekete geçerken öncelikle bulunduğu mekânı terk etme yoluna gider. Bu amaçla, gitmek üzere "yola çıkar". "Doç" öyküsünde Atilla İlhan'dan yapılan bir alıntı da bu ilişkinin açığa çıkarılması bağlamında önem arz eder:

"Attilâ İlhan'ın şiirinde olduğu gibi, yola çıkınca gidilir, büyük aşklar çığlık çığlığa terk edilirdi" (Kavukçu, 2012, s. 26).

"Gitme" düşüncesi mekânsal değişim arzusunu ortaya çıkaran temel dürtüdür. Fatih, sevgilisi Ceyda ile yaşadığı sorunlardan uzaklaşmak ve kendine dönmek üzere atacağı ilk adımı bu düşünce ile eyleme dönüşmüştür.

"Ama yine de özünde kendinden uzaklaştığını görmüştü. Değişmiyor, bozuluyordu. Çok sevdiği kentten sıkılmıştı. Onsuz yapamam dediği, kıskançlık krizlerine tutulduğu, uzaklaştığı için acılar çektiği kadın bir yıldız gibi kayıvermişti yaşamından. Yakıştırdığı özellikler pul pul üzerinden dökülürken herkes gibi bir kadın çıkmıştı karşısına. Onca acıyı çektiğine değmiş miydi? Yalnız onu değil, hayallerini de yitirmişti.

Yapacağı tek şey gitmekti. " (Kavukçu, 2012, s. 27).

Fatih içerisinde bulunduğu dünyanın kendi beklentilerini karşılamadığı noktada "gitme" düşüncesiyle hareket eder.

Önceleri, daha hareketli bir yaşamı varken Fatih, sürekli "mekân değiştiren" biri olduğunu beyan eder. Sürekli mekân değiştirmek de bir yönüyle zamanın akışına kapılan bireyin mekânın da akışına kapılması ile ilişkili bir durumdur.

"Olduğu yerde duramayan, sürekli mekân değiştiren, kabına sığmayan adama ne olmuştu? İşlerden, koşuşturmadan, ilişkilerden, temposu gittikçe artan zamanın içinde oradan oraya savrulmaktan yorulmuştu. " (Kavukçu, 2012, s. 25).

Dolayısıyla Fatih, "gitme" düşüncesiyle zamanı yavaşlatmak istemesinin yanı sıra sabit bir mekâna da ait olma arzusuyla hareket etmiştir. Bu düşünce önce onun içinde bulunduğu hareketli yaşamı terk etmesine, tek başına bir tatil kasabasında yaşamaya başlamasına neden olur.

3. ANLAM SORUNU

Fatih'in yalnızlaşma isteğinin altında yatan temel nedenlerden bir tanesi yaşamın anlamı noktasında ortaya çıkan boşluğu doldurma isteğidir. Bu hâliyle Fatih, yaşamın hızına kapılan metropollerde yaşayan insanların prototipi niteliğindedir. Fatih'in bu sorunu çözmek adına bulunduğu girişim, Doç ile kurduğu ilişki ile sembolleşir. İnsan kalabalıkları arasında aradığını bulamayan Fatih, bir köpeğin bakışlarında bu anlam sorununun çözüldüğünü düşünür.

"Birden onu hissetmiş, başını hafifçe sağa doğru döndürdüğünde yaşamın gizemini çözmüş bir köpeğin hüznü ve anlayan bakışlarıyla karşılaşmıştı"(Kavukçu, 2012, s. 27).

Doç'un kendisini anladığını düşünen Fatih, hayatın anlamını çözmeye başarısını birçok insanın göstermediği bir dünyada bunu bir köpeğin başardığına işaret ederek bizi bir kez

daha düşünmeye sevk eder. Üstelik kendisinin yaşadığı yeri ve çevresini terk etmesinin temel nedeni de bu anlam sorunu, kendi yaşamını kontrol edebilme isteğidir.

"İkizler" öyküsündeki gerçeküstü durum da bu anlam sorunuyla ilişkili olabilir. Fatih'in zihninin kendilik problemiyle aşırı derecede meşgul olması, onun, âdeta, birtakım halisünasyonlar görmesine neden olmuştur. Kendi varlığını, kendi yaşamının anlamını sorgulamak üzere çıktığı bu yolda ilişki kurduğu tek varlığın Doç olması ve ikizler gibi tek maharetleri Fatih'in yaşamına müdahale etmek olan iki kişi ile muhatap olduğunu hayal etmesi Fatih'in zihninin meşguliyetini açıkça ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Cemil Kavukçu'nun "Düşkaçıran" adlı öykü kitabında yer alan "İki Nokta Üst Üste", "Doç" ve "İkizler" isimli öyküler bir karakterin gelişimi/dönüşümü bağlamında ele alınmıştır. Fatih isimli karakterin toplumsallıktan bireyselliğe doğru yaptığı hamleler, bir çeşit bilinçli yalnızlaşma şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu yalnızlaşma karakterin bilinçli olarak mekân değişikliğine gitmesi ve zamanın akışını yavaşlatma isteğiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Fatih, öncelikle içinde bulunduğu ilişkiler ağının dışına çıkma isteğini dile getirmiş, bu istekle birlikte mekânsal değişim yoluna gitmiştir. Söz konusu ilişkiler ağının Fatih'i kendi iradesi dışında bir zaman algısı ile yüz yüze bırakmasının da eserlerin merkezinde yer alan bireysellik dürtüsünü tetikleyen bir unsur olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla, bireyin yalnızlaşma arzusu, mekân ve zamanın dönüşümü ile var olmuştur. Modern dünyanın insanı içerisine çektiği girdaptan sıyrılma arzusunun eyleme dönüşebilmesi, ancak bilinçli ve kararlı bir bireyin eylemselliği ile mümkündür. Fatih'in de bu bağlamda modern insanın prototipi niteliği olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Kavukçu, Cemil (2012). *Düşkaçıran*. İstanbul: Can Yayınları.

Gasset, Ortega (2014). *İnsan ve Herkes*. Çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları

Tosun, Necip (2014). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.

Lâmi'î'nin Mesnevîlerinde Kadın Algısı

SÜLEYMAN YİĞİT*

Öz

Biyolojik olarak farklı yaratılışlara sahip kadın ve erkeğe toplum da farklı değerler atfetmiştir. Bu değerler toplumdaki topluma, dönemden döneme değişebilir. Türk toplumu geçirdiği sosyo-kültürel, siyasal, ekonomik, dinî değişimlerin sonucunda kadına ve erkeğe çeşitli görevler yüklemiştir. Bu değişimlerden erkeğe nispeten kadın daha çok etkilenmiştir.

Yerleşik medeniyet ve İslâm kültürünün etkisinde gelişen Klâsik Türk edebiyatına ait eserlerde kadına bakış genellikle olumsuz olarak algılanmıştır. Ancak böyle bir konuda yorum yapılırken ele alınan örneklerin bağlamından koparılıp koparılmadığına dikkat edilmelidir.

Lâmi'î Çelebi (ö.938/1532), Klâsik Türk edebiyatında kadına olumsuz bakışı örneklendirmek için sık başvurulan isimlerden biridir. Lâmi'î'nin özellikle bu kadın tiplerini nasihat vermek amacıyla eserlerinde işlediği bilinmektedir. Kaleme aldığı Veyse vü Râmin mesnevîsi ise gelenekten farklı kadın tiplerinin çizildiği bir eserdir. Bu çalışmada Lâmi'î'nin çift kahramanlı aşk mesnevîleri olan Ferhâd u Şîrîn, Salâmân ve Absâl, Vâmık u Azrâ ve Veyse vü Râmin mesnevîleri karşılaştırılacak, ulaşılan sonuçlar üzerinden kadının nasıl algılandığı tespit edilecektir.

Anahtar sözcükler: Lâmi'î, Mesnevî, Kadın, Tip, Gelenek, Erkek Söylem

THE WOMEN PERCEPTION IN LÂMÎ'Î'S TEXTS (MESNEVÎ)

Abstract

The society has attributed various values to woman and man who have different nature biologically. These values can be change from society to society and from period to period. Turkish society has given miscellaneous functions to woman and man in the result of socio-cultural, political, economic and religious changes. The woman has mainly affected from these changes in comparison with man.

The glance at woman in the texts of Classical Turkish literature improving the influence of sedentary civilization and Islâmic culture has been usually perceived negatively. Moreover, it has been paid attention that the sample texts' contexts must be scrutinized in interpretation process.

* Muğla S. K. Ün. Sos. Bil. Ens. TDE Doktora, suleymanyigit16@hotmail.com, orcid.org/0000-0003-4302-5200
Gönderim tarihi: 17.09.2018 Kabul tarihi: 29.10.2018

Lâmi'î Çelebi (d.938/1532), has been one of the most frequently referred names to exemplify the negative glance at woman in Classical Turkish literature. It is known that Lâmi'î uses these woman types to give advice. His mesnevî Veyse and Râmin is a text that include the woman types different from tradition. In this study, Lâmi'î's love mesnevîs with two heroes, Ferhâd and Şîrîn, Salâmân and Absâl, Vâmık and Azrâ, Veyse and Râmin will be compared and his woman perception will be determined by means of reached outcomes.

Keywords: Lâmi'î, Mesnevî, Woman, Type, Tradition, Male Discourse

GİRİŞ

Kadın ve erkek biyolojik olarak farklı yaratılışlara sahiptir. Kadın yaratılış itibariyle daha hisli, şefkatli ve duygusaldır. Erkek ise daha çok güç ve cesaretle özdeşleşmiştir. Bu sebeple kadın içe dönükken, erkek daha çok dışa dönüktür. Bu farklılıkların yanında toplum da kadına ve erkeğe farklı değerler atfeder. Üstelik bu değerler toplumdaki, dönemden döneme değişebilir. Türk toplumu geçirdiği sosyo-kültürel, siyasal, ekonomik, dinî değişimlerin sonucunda kadına ve erkeğe çeşitli görevler vermiştir. Bu değişimlerden erkeğe nispeten kadın daha çok etkilenmiştir.

Araştırmacılar Türk toplumunun ve kadına bakışın geçirdiği bu evreleri üç şekilde değerlendirmişlerdir. Bunlar sırasıyla İslâmiyet öncesi göçebelik kültürünün etkisi, yerleşik medeniyet ve İslâm kültürünün etkisi, Batı medeniyetinin etkisidir (Kaplan, 1997, s. 41; Çetinkaya, 2008, s. 280). İslâm medeniyeti içinde teşekkül ederek Osmanlı sahasında gelişme imkânı bulan Klâsik Türk edebiyatına ait eserlerden hareketle Osmanlı toplumunda kadının yeri konusunda çeşitli fikirler ortaya atılmıştır. Bunlar genellikle, kadının dar bir alana hapsedildiği, ikinci sınıf insan muamelesi gördüğü, söz hakkına bile layık görülmediği, aşağılandığı vb. şeklindedir. Bazı araştırmacılar bunun İslâmî nasların yanlış yorumlanmasından kaynaklandığını düşünürken (aktaran Cunbur, 1997, s. 59) bazıları da ne Türk milletinde ne de İslâmiyet'te olmayan bu fikirlerin Arap-Fars ve Hint geleneklerinden (Günay, 2000, s. 4) veya İran-Bizans tesirinden (İnan, 1975, s. 57) kaynaklandığını ileri sürmektedir.

Kadının edebî eserlerde nasıl algılandığı konusunda yorum yapılırken ele alınan örneklerin bağlamından koparılıp koparılmadığına dikkat edilmelidir. Bağlam iki şekilde düşünülebilir; bunlardan ilki metin, ikincisi şiirin üretildiği toplumdur. Söz gelimi bir mesnevîden alınan beyit öncesi ve sonrasıyla ele alınmalıdır. Beyti bağlamından koparıp almak farklı yorumlara zemin hazırlayabilmektedir. İkinci bağlam olarak düşünülen şiirin üretildiği ortam konusunda bugün yeterli bilgiye ulaşıldığı söylenemez. Bunun sebebi konu hakkında yapılan araştırmaların ve ulaşılan sonuçların azlığıdır. Yapılacak araştırmalarla yeni sonuçlara ulaşmak mümkün olacaktır. Söz konusu örnekleri tam anlamıyla



yorumlayabilmek için şiirin içinde doğduğu toplumun ahlâk anlayışı, sosyal hayatı büyük oranda şekillendiren din ve tasavvufun tesiri, devrin ve şairin sanat anlayışı göz önünde bulundurulmalıdır.

Osmanlı toplumunun ahlâk anlayışı gereği kadının katı bir şekilde denetlendiği görülmektedir. Kadın anne olması yönüyle hem biyolojik hem de toplumsal açıdan 'yeniden üretici' olarak görülüyordu. Bu anlamda kadının çocuk doğurmanın yanında kültürel kodları aktarma görevi de vardı. Bu yönüyle manevî alanın ve kültürün devamlılığını sağlıyordu. Toplumsal değişimin derecesini ayarlamak, istenilen şekilde bir nesil yetiştirmek için kadının dikkatli bir şekilde denetlenmesi gerekiyordu (Çakır, 2009, s. 77-78). Erkekler ise anneden ve çocuklardan oluşan hane halkının bütünlüğünü korumakla yükümlüydü. Bu bütünlüğü koruyarak aslında kendi onurunu da koruyordu. Zira onur, sadece kendi saygınlığına değil, bütün hanenin saygınlığına dayanıyordu (Peirce, 2000, s. 178-180). Böyle bir ortamda kadınlar

için kullanılacak en uygun kelime "mahrem"di. Kadını koruma çabası evlerin mimarisine bile yansımıştır. Daha çok büyük konaklarda görülen haremlik ve selamlık bölümleri, mahallelerdeki çıkmaz sokak düzenlemeleri, yüksek bahçe duvarları bunun bir göstergesidir (Çakır, 2009, s. 80). Çıkarılan fetvalarda ve fermanlarda özellikle kadınları ilgilendirenler dinin ve devletin ahlâkı koruma yolundaki çabasını gösterir niteliktedir. Serpil Çakır, özellikle Müslüman kadınların gayrimüslim kadınlara benzememeleri için hemen hemen her yüzyılda çalışmalar olduğunu ifade etmiştir (2009, s. 83-93).

Klâsik Türk şiirini şekillendiren İslâmiyet'e bakıldığında kadına büyük değer verildiği görülmektedir. Kur'an'da geçen pek çok ayet kadını korumaya yöneliktir. Ancak yukarıda ifade edildiği gibi yanlış yorumlar yanlış fikirlerin doğmasına da zemin hazırlamıştır. Söz gelimi mutasavvıflar kadın ve nefis arasında alaka kurarlar. Bunun için kadından belirli seviyede uzak durulması gerektiğini düşünürler. Bunu farklı yorumlayıp evlenmeyen, evlendiği kadınla cinsî münasebet kurmayan, kadının pişirdiği yemeği yemeyen, kendini hadım etme yoluna giden erkekler olmuştur (Uludağ, 2003, s. 23-25). Ayrıca Hz. Muhammed'in ölümünden bir asır sonra teşekkül etmeye başlayan tasavvuf, Müslümanların gün geçtikçe artan dünyevîleşmelerine karşı koymaya ve onlara doğru dinî vecibeleri hatırlatmaya çalışıyordu (Schimmel, 1999, s.37). Dünyevîleşme ise nefse uymak ile açıklanıyordu. Nefs müennes bir kelimeydi ve erkek egemen söylemin hâkim olduğu toplumlarda kadın ile somutlaştırılıyordu.

Devrin sanat anlayışının erkek egemen bir söylem çerçevesinde geliştiği görülmektedir. Kadın kavramı için kadın, zen, avret vb. kelimeleri kullanan şairler özellikle divanlarda kadınlar hakkında kaba ifadelere yer vermektedir (Silay, 2000, s. 202). Erkekler sürekli olarak kullandıkları bu sert söylemle kadınları ve aynı zamanda toplumu kontrol altında tutmaya çalışmışlardır. Böyle bir ortamda şairliğe yönelen kadınlar da mevcuttur. Bu kadınlar tümüyle kendilerine ait bir şiir geleneği ortaya koymaktan ziyade erkek egemen dilin saygınlığını kullanarak dolaşıma girmeye çalışmışlardır (Silay, 2000, s. 203).

Devrin sanat anlayışına göre edebiyatın işlevlerinden biri de eğitcilik ve öğreticiliktir. Sanatçılar sözün gücünün farkındadır ve bunu en etkili şekilde kullanmanın yolunu ararlar. Özellikle padişahların kaleme alınmasını istedikleri eserlerde, şehzadelere sunulan eserlerde, pendname gibi öğreticilik yanı ağır basan eserlerde ortaya atılan tiplerin kötü çizilmesi olağandır. Zira sanatçılar söylemek istediklerini açıkça söylemek yerine mecazlar arkasına saklayarak alabildiğince kötü tablolar çizip sakınılması gerekenleri gösterirler. Bunlar özellikle divanlar dışında kalan eserler için söylenebilir. Divanlarda yer alan kadına yönelik söylemlerin de birebir anlaşılacak yerine ardında yatan anlama bakılmalıdır. Cevadî Amulî Celâl ve Cemâl Aynasında Kadın ismiyle Türkçeye aktarılan eserinde “kadın, sokması/iğnesi tatlı akrep gibidir” sözünde kadının değil, namahreme bakmanın yerildiğini dile getirir. Ona göre kadın asla kadın olduğu için yerilmemiştir (2003, s. 293-295). Ayrıca söz konusu şiirler eğlence meclislerinde çoğu zaman irticalen söylenmektedir. Bu şiirlerde açık bir nazireyi herkes anlayabilirken, bir başkasının söylediği beyti düşünerek şaka yollu, iğneleyici, yerici vb. örtük bir nazire olabileceği de unutulmamalıdır.

Edebî eserlerde kadına karşı söylenen sözlerin arka planına bakabilmek için tüm bunlar göz önünde bulundurulmalıdır. Aksi takdirde söylenen tüm sözler kadının ikinci sınıf insan gibi görülüp aşağılandığı şeklinde yorumlanabilir. Sanılanın aksine kadın tamamen eve kapatılmış, hukuk önünde ve toplum nezdinde bütün hakları elinden alınmış, kısacası yok sayılmış değildir. Kadı sicillerinden edinilen bilgiye göre kadınlar kendi davalarını bizzat kendileri yürütmüşlerdir. Tarlada çalışarak, evde örgü öreerek, dokumacılık yaparak, pazarda ürün satarak hep toplumun en hassas yerinde durmuşlardır. Evli kadınlara kocalarından ayrı mülk edinerek bu mülkleri istedikleri gibi kullanma hakkı verilmiştir. Savaş zamanlarında tımar mülkiyelerini kadınlar ellerinde bulundurmuşlardır (Koca, 1998). Avrat pazarı, avrat hamamı gibi mekânların varlığı (Peirce, 2000, s. 174) genel olarak erkeklerin hâkimiyetinde bulunan kamusal alanda kadınların aslında yer alma imkânlarının olduğunu göstermektedir (Andrews-Kalpaklı, 2018, s. 218). Bunun yanında Osmanlı'nın kuruluş döneminde etkin şekilde varlığını sürdüren Bacıyan-ı Rum da Türkmen kadınlar tarafından kurulmuş, Ahi teşkilatının kadınlar ve genç kızlar koludur. Kuruluş döneminde bu yönleriyle önemli bir yere sahip olan kadınların ilerleyen

dönemlerde çeşitli sebeplerle kamu hayatındaki görünürlükleri azalsa da kadınlar evde yaptıklarıyla üretime katkı sağlamaya devam etmişlerdir (Koca, 1998, s. 40-50).

Erkeğin kadını ve kadınlar üzerinden tüm toplumu kontrol altında tutabilmek için takındığı koruyucu tavır kadınlar tarafından da çoğu zaman kabullenilmiştir. Bunun sebebi tasavvuf öğretisine bağlanmıştır. Aslı Sancar, Osmanlı kadınlarının büyük çoğunluğunun tarikatlara intisap etmiş olduğunu söylemiş ve tasavvufun, kadınların dünya görüşünü önemli ölçüde etkilediğinin altını çizmiştir (2009, s. 166).

XVI. yüzyıl Klâsik Türk edebiyatı şairlerinden Lâmi'î Osmanlı edebiyatının kadına olumsuz bakışını örneklendirmek için adı sık sık anılan yazarlarından biri, belki de en başta gelenidir (Tezcan, 2016a, s. 216). Lâmi'î'nin eserleri incelenmeden önce neden böyle bir tavır takınmış olabileceği üzerine düşünülmelidir. Lâmi'î nasihat üslubu ağır bastığı için eserlerinde ibret olabilecek olaylar hazırlayıp bunlar üzerinden ders vermeyi amaçlamıştır. Eserlerinin pek çok yerinde atasözü ve deyimler ile Türkçenin imkânlarını kullanarak söylediği veciz sözleri kullanan, yeri geldikçe padişaha karşı öğütler vermekten bile sakınmayan, gerektiğinde muhatap aldığı kişiyi hicveden Lâmi'î'nin kadınlara karşı söyledikleri bir de bu çerçevede değerlendirilmelidir. Zira Lâmi'î kadınları tamamen yerip yok sayan biri değildir. Câmî'den yaptığı Nefahâtü'l-Üns tercümesinde Anadolu velilerinin ardından "er sufilerin mertebelerine ulaşan arife kadınlar hakkında" başlığı altında 34 kadın hakkında bilgi vermiştir (Uludağ-Kara, 2011). Hatta Latîfî'ye göre Lâmi'î'nin cariyeler/kadınlar hakkında söyledikleri, şiirlerinin en güzellerindedir (Canım, 2000, s. 479).

Bu bilgilerin ışığında bu çalışmada Lâmi'î'nin Ferhâd ile Şîrîn, Salâmân ve Absâl, Vâmık u Azrâ ve Veyse vü Râmin mesnevîleri okunup taranmış ve kadınla alakalı beyitler fişlenmiştir. Buna göre söz konusu mesnevîlerde kadının nasıl ele alındığı tespit edilecek, ulaşılan sonuçlar üzerinden karşılaştırma yapılacaktır.

1. İNCELENECEK MESNEVÎLERİN TANITILMASI

Telif ve tercüme olmak üzere toplam 46 eserin müellifi olan Lâmi'î'nin (Ayan, 1994, s. 46), manzum eserleri arasında mesnevîler önemli bir yere sahiptir. Şair, Agâh Sırrı Levend'e göre iki hamse oluşturacak kadar mesnevî kaleme almıştır (1998, s. 113). Mesnevîlerinden özellikle çift kahramanlı aşk hikâyeleri ön plana çıkmaktadır. Bunlardan Ferhâd ile Şîrîn, Salâmân ve Absâl, Vâmık u Azrâ, Veyse vü Râmin baş kahramanlarından biri kadınlar olduğu için çalışmanın kapsamında ele alınacaktır. Çalışmanın Lâmi'î'nin mesnevîleri üzerine yapılmasının sebebi özellikle Veyse vü Râmin adlı eserde çizilen diğer eserlere nispeten farklı kadın tipleridir (Ritter, 2011, s. 128; Kanar, 2013, s. 11-12). Bu eserde kadın kahramanlar genellikle olayı yönlendiren konumdadır.

Lâmi'î'nin İranlı şair 'Ârifî'nin Hâl-nâme yâhod Gûy u Çevgân adlı alegorik ve tasavvufî mesnevîsinden hareketle kaleme aldığı Gûy u Çevgân mesnevîsi, her gün çevgân oynayan genç ve yakışıklı şehzade ile onu izlerken âşık olan dervişin ilişkisini anlatan aşk hikâyesidir. Derviş ile şehzade arasındaki aşk başlangıçta mecazî aşk iken dervişin aşkından canını vermesiyle ilahî aşk halini alır (Tezcan, 2016b, s. 265-266). İki erkek arasındaki aşkı tasavvufî ve alegorik bir şekilde konu edinen Gûy u Çevgân mesnevîsi ile kurgulanış itibariyle alegorik bir eser olan Şem ü Pervâne çalışmaya dâhil edilmeyecektir.

1.1. Ferhâd u Şîrîn

Ferhâd u Şîrîn mesnevîsi ilk olarak Hüsrev ü Şîrîn adıyla Firdevsî'nin Şehnâme adlı eserinde yer almaktadır. Firdevsî rivayetlerden ve çeşitli şairlerin şiirlerinden faydalanarak söz konusu hikâyeyi kaleme almıştır. Faruk Kadri Timurtaş'a göre Fars edebiyatında bu eseri kaleme alan 31 isim vardır. Bunlardan en önemlisi Genceli Nizâmî'dir. Hikâye Türk edebiyatında ilk olarak Ali Şir Nevâî tarafından Ferhâd u Şîrîn olarak kaleme alınmıştır. F. K. Timurtaş Türk edebiyatında 21 Ferhâd u Şîrîn tespit etmiştir. Lâmi'î eserinin sebab-i telif kısmında belirttiğine göre eserini Bursa Valisi Cemaleddin Muhammed Şah Efendi'nin isteği ile kaleme almıştır. 16 ayda tamamlanan eserin yazılış tarihi belli değildir. Eserini yazarken Ali Şir Nevâî'yi taklit ettiğini, bazı beyitlerini aynen, bazılarını değişiklik yaparak aldığını dile getiren Lâmi'î yer yer eseri genişletmiştir (Esir, 1998, s. 38-55). Lâmi'î'nin Ferhâd ile Şîrîn mesnevîsi 8157 beyitten meydana gelmektedir. Hikâye giriş kısımlarının ardından 1300'üncü beyitte anlatılmaya başlanmıştır. Özetle şöyle aktarılır;

Çin hakanı oğlu olmadığı için Allah'a yakarır. Bir gün dileği kabul olur ve bir erkek çocuğu dünyaya gelir. Çocuğa Ferhâd adı verilir. Ferhâd kısa zamanda büyür ve bütün ilimleri öğrenir, iyi bir savaşçı olur. Yaşı on dörde geldiğinde ise derin derin düşünmeye başlar. Hakan hekimler getirir ancak Ferhâd'ın sorununu hiçbiri çözemez. Bunun üzerine hakan, her biri bir mevsime göre düzenlenecek olan dört kasır yaptırmaya karar verir. Kasırların inşaatı sırasında Ferhâd taşçı ustası Kâren ile tanışır. Ondan taş yontmayı, demir dövmeyi ve diğer bütün sanatları öğrenir. Kısa zamanda kasırlar biter ancak bunlar da Ferhâd'ın derdine çare olmayınca hakan tahtını ona bırakmaya karar verir. Ferhâd başta kabul etmese de babasını üzmemek için kabul eder ancak iki yıl mühlet ister. Bu duruma sevinen hakan Ferhâd'ı hazinelerinin olduğu yere götürür. Burada gezerken Ferhâd'ın gözüne bir sandık ilişir. Hakan sandığın içindeki konusunda bilgi vermek istemese de sonunda ısrara dayanamayıp anlatır. Sandığın içindeki âyine-i İskenderî'dir ve bunun sırrını çözmek için Yunan ülkesinin kuzeyindeki dağa gidip, yoldaki tehlikeleri aşip Sokrat ismindeki hakîme ulaşmak zorundadır. Ferhâd bu sırrı çözmeye karar verir. Hakan onu bu kararından vazgeçirmeye çalışsa da başarılı olamaz ve Yunan ülkesine doğru yola çıkarlar. Yunan ülkesinde

Süheyla isimli zatin yönlendirmesiyle yola devam ederler. Ferhâd kendisine yapılan yardımlar sayesinde önce ejderhayı, ardından Ehrimen'i öldürür. Karşısında çıkan Hızır'dan da yardım alarak devi öldürüp, câm-ı Cemşîd'e ulaşır. Ardından Ferhâd babası ve askerleri ile Sokrat'ın bulunduğu yeri bulurlar. Sokrat ona sırları anlatır ve canını teslim eder. Çin'e dönen Ferhâd hazinenin olduğu yere giderek âyine-i İskenderî'den dünyayı seyrederek. Gördüğü bir güzel onu çok etkiler ve bayılır. Bir süre sonra gözlerini açıp baktığında aynı güzeli tekrar göremez. Bu derdi kimseye söylemez ancak günden güne zayıflamaktadır. Doktorlar bu duruma çare bulamayınca Ferhâd'ın deniz seferine çıkarılmasına karar verilir. Sefer sırasında bir fırtına çıkar ve Ferhâd kaybolur. Denizde onu tüccarlar bulur. Tüccarlarla yol alırken karşısına korsanlar çıkar, Ferhâd korsanların hepsini öldürür. Geminin yolcularından biri Şâpur isimli ressamdır. Ferhâd'ın derdini dinler ve anlattığı kişinin Ermen'de olduğunu, onu bulmak konusunda yardım edeceğini söyler. Ermen'e gelirler, orada kanal açmakta olan işçileri görürler. Ferhâd onlara yardım edip işçilerin üç yılda açamadığı kanalı açar. Ferhâd'ın bu mahareti Mehin Bânû'ya ulaşır. Şîrîn'le birlikte Ferhâd'ın yanına gelirler. Ferhâd, Şîrîn'i görünce düşüp bayılır. Mehin Bânû ve Şîrîn bunun sebebini öğrenince acıyıp onu saraya götürürler. Ferhâd üçüncü gece ayılır ve utanıp dağdaki işine geri döner. Şîrîn yine onu yanına gitmek ister ancak tekrar bayılacağından korkar. Bu yüzden çaresizce aşkını kimseye söylemeden bekler. Ferhâd kısa sürede kanalı bitirir ve kanalın bittiği yere havuz ile saray yapar. Mehin Bânû, Ferhâd'ı eğlence meclisine çağırır. Bu meclislerde Şîrîn ve Ferhâd'ın arasındaki ilişkiyi görenler onların iyiden iyiye âşık olduklarını anlarlar.

Mağrib'de Hüsrev-i Pervîz adlı bir hükümdar vardır. Kendine bir eş aramaktadır. Ermen'de bir güzelin olduğunu öğrenip onu bir elçi gönderip ister. Ancak Şîrîn evlenmeyi kabul etmez. Çok hiddetlenen Hüsrev, Ermen üzerine saldırır. Mehin Bânû bunu haber almış ve önlemini almıştır. Hüsrev kaleyi bir türlü alamaz. Kaleyi almak için Ferhâd'ı etkisiz hale getirmesini gerektiğini anlayınca yaşlı bir kadın gönderip onu hileyle kandırır ve bayıltır. Elleri ayakları bağlı Hüsrev'e getirirler. Hüsrev onu başta astırmak istese de vazgeçer ve bir dağın üzerindeki Selâsil kalesine hapseder. Şâpur aracılığıyla Şîrîn ile uzun süre mektuplaşırlar. Hüsrev bundan haberdar olup Şâpur'u yakalatır ve Ferhâd'ı tamamen etkisiz hale getirmenin planlarını yapar. Hüsrev, veziri Büzürg Ümid'in tavsiyesi ile bir kadın bulup onu Şîrîn'in Hüsrev ile evlendiği yalanını atmak üzere Ferhâd'a gönderir. Kadın gidip durumu söyletince Ferhâd dayanamayıp canını teslim eder.

Şîrîn günden güne zayıflamaktadır. Mehin Bânû Hüsrev'e haber gönderip anlaşma yapmak ister. Şîrîn'in iyi olması için Ferhâd'ın yaptığı saraya götürülmesini söyler. Şîrîn saraya götürülürken Hüsrev'in oğlu Şîrûye, Şîrîn'i görüp ona âşık olur ve ona yaptığı kötülükler için babasını öldürür. Şîrîn'i ister. Şîrîn Ferhâd'ın cenazesinin

getirilmesini, düşünceğini söyler. Ferhâd'ın cenazesi gelince Şîrîn de canını teslim eder. Ardından buna dayanamayan Mehin Bânû da ölür.

Bu özetten de anlaşıldığı üzere Lâmi'î Ferhâd u Şîrîn mesnevîsinde masal motiflerini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bunun yanında kahramanlar Klâsik Türk şiiri anlayışına göre çizilmiştir. Kadın kahramanların çizilmesinde geleneğin dışına çıkılmamıştır. Ferhâd u Şîrîn, Ferhâd'ın âşık, Şîrîn'in mâşuk, Hüsrev'in sık sık rakip olarak anılarak âşık-mâşuk-rakip üçgeni üzerine kurulmuş bir mesnevîdir. Eser halk hikâyesi özelliği de göstermektedir.

1.2. Salâmân ve Absâl

Salâmân ve Absâl adlı mesnevî Hunayn b. İshâk tarafından Yunancadan Arapçaya tercüme edilmiştir. Tercümede yer alan Salâmân, Absâl ve Zühre'nin haricindeki isimlerin Yunanca olması ve hikâyenin eski Yunan mitolojisine ait unsurları barındırması Salâmân ve Absâl'ın Yunan menşeli olduğuna işaret eder. Fars edebiyatında ilk olarak Molla Câmi tarafından kaleme alınmıştır ve söz konusu eserin Batı dillerine de çevirisi yapılmıştır. Türk edebiyatında Salâmân ve Absâl'ın ilk ve tek örneği Lâmi'î'ye aittir. Lâmi'î eserini Molla Câmi'den tercüme etmiştir, ancak yaptığı ilavelerle eseri telif-tercüme konumuna taşımıştır. Yazılış tarihi belli olmayan eser 1903 beyittir. Lâmi'î 355. beyitte anlatmaya başladığı (Uludağ, 2013, s. 13-63) hikâyesini ise şöyle kurgulamıştır:

Yunan ülkesinin padişahının çocuğu olmamaktadır. Bu derdini bir gün Hakîm'e açmış, Hakîm bir kadın olmaksızın sihirle çocuk dünyaya getirmiştir. Çocuğa Salâmân adı verilir. Annesiz olarak büyüyen Salâmân'a Absâl isminde genç bir sütanne bulunur. Absâl, Salâmân büyüdükçe ona âşık olur ve onu başkasına kaptırmamak için her türlü yolu deneyerek onu kendine âşık etmeye çalışır. Bir süre sonra Salâmân da Absâl'a âşık olur. Bir eğlence meclisinin sonunda Salâmân ve Absâl birlikte olurlar ve gizlice ilişkilerini sürdürürler. Padişah ve Hakîm durumdan haberdar olup Salâmân'ı Absâl'dan ayırmak için nasihat ederler. Ancak Salâmân bunun imkânsız olduğunu söyleyerek Absâl ile birlikte kaçıp bir adaya gelirler. İki sevgili bu adada uzun süre yaşarlar. Bu sırada padişah sihirli aynasından onların nerede olduğunu görür. İki âşığın mutlu olduklarını görünce merhamet edip onların ihtiyacı olabilecek her şeyi göndermeye başlar. Aradan uzun zaman geçmesine rağmen Salâmân'ın dönmemesine sinirlenen padişah sihirle Salâmân'ın erkekliğini alıp Absâl'a yaklaşmasını engeller. Bunun üzerine akli başına gelen Salâmân geri dönmeye karar verir. Dönerken bir adada yaratıklar onlara saldırır, Hızır yardımcılarına gelip onları kurtarır. Padişah büyük bir sevinçle oğlunu karşılar, Absâl'dan vazgeçerse tahtını ona bırakacağını söyler. Salâmân bu sözler üzerine üzülür ve çöle gidip bir ateş yakar ve Absâl ile birlikte bu ateşe girer. Absâl ateşte yanar ancak Salâmân babasının duası ile kurtulur. Ancak Absâl'ın yanması Salâmân'ı çılına çevirmiştir. Oğlunun bu haline çok üzülen

padişah Hakîm'den yardım ister. Hakîm, Salâmân'ı çeşitli tedavilerle Zühre'ye âşık eder. Bir başka ifadeyle Absâl'ın şehvî aşkını kalbinden silip, ebedî güzelliğe âşık etmiştir. Padişah oğlunun artık kemale eriştiğini görüp tahtı ona bırakır.

Lâmi'î'ye ait bu mesnevînin ise daha çok mitolojik-destansı karakter gösterdiği söylenebilir. Kadın karakter mesnevînin sonunda da açıklandığı gibi nefis olarak düşünülmüştür. Bu yönüyle daha soyuttur. Yunan kültüründen geldiği söylenen Salâmân ve Absâl farklı bir kültürden geldiği için tasavvufî söyleme yönelerek Türk kültürüne uydurulmuş olmalıdır. Hikâye anlatılırken küçük örnek olaylara da yer verilmiştir.

1.3. Vâmık u Azrâ

Yunan kaynaklı bir hikâye olduğu düşünülen (Huart, 1993, s. 192; Ayan, 1998, s. 3; Ece, 2002, s. 41; Harmancı, 2003, s. 57; Ritter, 2011, s. 79) Vâmık u Azrâ mesnevîsinin ilk olarak Arapça mı yoksa Farsça mı kaleme alındığı konusunda fikir birliği yoktur. Muhammed Ali Terbiyet ilk olarak Sehl b. Harun Destemeysânî tarafından Arapça olarak kaleme alındığını dile getirir. Arap ve Fars edebiyatlarında 26 Vâmık u Azrâ tespit edilmiştir. Bu eserlerin çoğu günümüze ulaşamamış, bazıları eksik olarak ele geçmiştir (Ayan, 1998, s. 3-7). Türk edebiyatında Vâmık u Azrâ kaleme alan çeşitli sanatçılar olmakla birlikte bilinen en güzel örneği Lâmi'î'ye aittir (Eğri, 2001, s. 35-36; Ayan, 1998, s. 8). Eserini Kanuni Sultan Süleyman'ın arzusu ve Kazasker Kadîrî Çelebi'nin teşviki ile yazan Lâmi'î mesnevînin ilk kısmından edinilen bilgiye göre Fars edebiyatı şairi Unsurî'nin aynı adlı eserinden haberdardır (Ayan, 1998, s. 134). Unsurî'nin eserinden hareketle mesnevîsini kaleme alan Lâmi'î telif bir eser ortaya çıkarmıştır. Mesnevî 5879 beyit iken, 102 beyitlik Gül-i Sad-berk'in de eklenmesiyle 5981 beyittir (Ayan, 1998). Giriş kısımlarının ardından 468. beyitte hikâyeye geçen Lâmi'î hikâyeyi şöyle anlatmıştır:

Çin hükümdarı Taymus çocuğu olmamasından yakınmaktadır. Bir gün Turan hanının kızıyla evlenir ve bu evlilikten Vâmık isimli çocukları dünyaya gelir. Çocuk kısa zamanda büyüyüp her alanda ustalaşır. Gazneyn hükümdarının ise Azrâ adlı bir kızı vardır. Azrâ bir gün Vâmık'ın güzelliğinin ününü işitir ve ona âşık olur. Dadısı bunun farkına varınca bir ressama Azrâ'nın resmini çizdirip çeşitli diyarlara gönderir. Bu resimlerden biri Vâmık'ın eline geçer ve Vâmık Azrâ'ya âşık olur. Babasının vazgeçirme çabalarına rağmen onu bulmak için yola çıkar. Yolda peri şahı Lâhicân ile karşılaşır onun misafiri olur. Lâhicân ve ardından gelen Ferî'ye durumu anlatıp yoluna devam eder. Lâhicân ve Ferî de Azrâ'yı aramaya çıkarlar. Yola devam ederken zalim Erdeşîr'in mekânına gelirler. Erdeşîr onlara saldırır ancak Vâmık savaşı kazanıp onu esir eder. Affedilen Erdeşîr, Vâmık'ı Pîr adlı doktoruna zehirletir. Behmen durumu anlayınca Erdeşîr'i yine bağlar. Erdeşîr'in kızı Dilpezîr babasının affını dilemek için geldiği sırada Behmen ile birbirlerine âşık olurlar ve Vâmık için gerekli ilacı bulmaya Dilgüşâ

Kalesi'ne giderler. İlacı bulup Vâmık'ın yarasına sürerler. Ancak bu esnada Belh sultanı Tûr, Erdeşîr'in yardımına gelir ve onlara savaş açar. Savaşta Behmen esir düşer. Bu arada Azrâ'yı arayan Lâhicân ve Feri Vâmık'ın durumunu görüp onu Kaf Dağı'na götürürler. Durumdan habersiz olan Dilpezîr ile Pîr Vâmık'ı aramaya çıkarlar. Azrâ ise aşkından sararıp solmaktadır. Dadısı ile bir yolunu bulup hile ile saraydan kaçar. Uzun süre yol alıp yaşlı bir kadının evine varırlar. Orada Dilpezîr ve Pîr ile karşılaşır ve yola birlikte devam ederler. Hep birlikte bir gemiye binerler. Bu arada Lâhicân bir gemide Azrâ ve Dilpezîr'i görüp onların kim olduğunu da anlayınca alıp Vâmık'ın yanına götürür. Vâmık ve Azrâ ilk kez yüz yüze karşılaşır ve meclis kurarlar. Bu esnada Behmen'in esir düştüğü akıllarına gelir ve Tûr'un üzerine yürürler. Tûr yenilip kaçar ve Firenk Anton'a sığınır. Behmen kurtarılır. Tûr ve Anton tekrar saldırıp hile ile Vâmık'ı esir ederler. Tûr ve Anton onu alıp gemiyle kaçarlar. Denizde Hint gemileri ile karşılaşır esir düşerler. Tûr, Anton ve Vâmık yakılmak üzere ateşe atılır ancak Vâmık yanmaz ve serbest bırakılır, Azrâ'yı aramak için yola çıkar. Diğer tarafında Azrâ Vâmık'ı aramak için yola çıkmış Zengî şahı Helhelan'a esir düşmüştür. Helhelan Azrâ'ya sahip olmak ister ancak Azrâ izin vermez. Vâmık çölde bir kervana katılır. Kervana saldıran aslanları öldürdükten sonra kervan ona yardım edip Zengîlerin olduğu yere Vâmık'ı götürürler. Helhelan'a saldıran Vâmık onları yener. Ancak Helhelan Azrâ ve Dilpezîr'i çuvala koyup kaçar. Yolda Mizbân'a onları hediye edip kurtulmayı planlar ama Mizbân Azrâ'yı tanıyınca Helhelan'ı bağlayıp, Vâmık'ı durumdan haberdar eder ve Vâmık'ın yanına gider. Evlilik hazırlıklarına başlarlar. Bu arada Lâhicân ile Feri'nin Gûr'a esir düştükleri haberi gelir. Vâmık gidip onları kurtarır. Düğün hazırlıkları kaldığı yerden devam eder. Ardından uğurlu saatte Vâmık ile Azrâ, Feri ile Lâhicân, Dilpezîr ile Behmen, Mizbân ile Hümâ, Dâye ile Pîr evlenirler.



Vâmık u Azrâ mesnevîsi de Ferhâd u Şîrîn gibi masal unsurları yönünden zengindir ve halk hikâyesi özelliği göstermektedir. Yunan kaynaklı olduğu düşünülen eser Lâmi'î tarafından çeşitli yöntemler kullanılarak yerleştirilmiştir (Tanç, Yiğit, 2017). Kahramanlarının sürekli arayış içinde olduğu bir serüven hikâyesidir. Bu sebeple olaylar ve kahramanların akışı oldukça hızlıdır.

1.4. Veyse vü Râmin

Veyse vü Râmin İran edebiyatının en önemli aşk hikâyelerinden biridir. Hikâyenin kaynağının Partlar'a (Eşkaniler) veya Sasaniler'e dayandığına dair fikirler vardır.

Veyse vü Ramin konusu itibariyle diğer hikâyelerden ayrılır. Çünkü eski halk hikâyelerinin kahramanlarının çoğu efsanelerden veya tarihi kişilerden seçilmiştir. Bu eserlerin çoğunda okuyuculara ahlâk, özveri, hoşgörü gibi dersler verilir. Bunlar Veyse vü Ramin için geçerli değildir. Bu hikâyeden ilk bahseden kişi Ebu Nüvas'tır. Cürcanî ise hikâyeyi düzenlemiştir. Veyse vü Ramin dinî-mistik derinlikten uzak olması, mutlu sonla bitmesi, aile içi evliliğe (endomik) izin vermesi yönüyle İran mesnevîlerinden ayrılır. Bu Yunan romansları ile etkileşimin bir sonucu olabilir. Türk edebiyatında 14-15. yüzyıllarda Ahmedî ve Abdulvasî Çelebi tarafından yazma girişimi olsa da başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bilinen ilk ve tek örneği Lâmi'î'ye aittir. Yazılış tarihi tam olarak bilinmeyen eser, Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle Cürcanî'ye ait eksik bir nüshaya yapılan eklemelerle kaleme alınmıştır (Öztürk, 2009, s. 1-26). Lâmi'î'ye ait mesnevî toplamda 6765 beyitten meydana gelmektedir. 833. beyitte içki meclisinin kurulmasıyla anlatılmaya başlanan hikâye Lâmi'î'nin kaleminden şöyle aktarılır:

Her zaman işret ve eğlence meclislerini tertip edip eğlenen Cürcan diyarının sultanı Behram şah, yine bir meclis esnasında Şehru Bânû'yu görür ve ona âşık olur. Onu yanına çağırıp aşkı ilan eder. Ancak Şehru Bânû evli olduğunu ve ibadet için buraya geldiğini söyleyip kurtulmak için kızı Veyse'nin güzelliğinden bahsederek şahı oyalar, sabaha karşı da şahın sarhoşluğundan faydalanıp kaçar ve Merv'e kocası Mubed şahın yanına gelir. Mahabad adlı bir kulede kapalı duran kızını hemen yanına getirir. Behram'a vermemek için kız kardeşinin oğlu Veyru ile nikâhlar. Behram şah sabah uyanınca ilk iş Veyse hakkında bilgi edinmek için dadısı ve casuslarını gönderir. Casuslar Veyse'nin güzelliğine hayran olarak geri dönerler. Bunun üzerine Behram şah, Veyse'yi istemek için mektup yazar. Ancak Veyse'nin evli olduğunu öğrenir, üzülür ve öfkelenir. Merv üzerine saldırır. Uzun uğraşlardan sonra savaşı Behram şah kazansa da Mubed şah ve ailesi Herat'a kaçarak Mubed şahın yeğeni Fîrûz şaha sığınır. Fîrûz şah Veyse'ye âşık olur ve Veyru'yu zehirler. Bu arada Herat üzerine yürüyen Behram şah Fîrûz şahı öldürür, Herat'ı ele geçirir. Burada Fîrûz şahın kızı Şemse'ye âşık olur. Onunla evlenip Veyse'yi unuttur. Behram'dan kaçan Mubed şah ve ailesi Horasan'a kaçarlar. Kaçarken bir su kenarında konaklarlar. Gece Veyse havuza girdiği sırada Semerkand sultanı Keyhan'ın oğlu Râmin onu görüp âşık olur. Onu seyretmeyi mertliğe yediremeyen Râmin, hemen saraya döner ve Pervane'yi göndererek onları saraya getirir. Râmin Mubed şah ve Şehru Bânû'dan da izin alarak Veyse ile gezintiye çıkar. Türlü eğlencelerle günlerini geçiren Veyse ile Râmin'in bu mutluluğu uzun sürmez. Padişahın baş veziri kendi kızı Gülşeker'i Râmin ile evlendirmek istemektedir. Bunun için Râmin'in devlet işlerinden el çektiğini söyler. Keyhan, bunu düzeltmek için Veyse ve ailesinin hemen ülkeden uzaklaştırılmasını söyler ve Râmin'i hapse attırır. Hekimler gönderip onu

iyileştirmek ister ancak hekimler başarılı olamayınca bir şeyhe götürür. Şeyh dua eder ve Râmin iyileşir. Bu arada Râmin'i Veyse ile evlendirmeyi kabul eden Keyhan, Behram'ın ölümüyle tekrar tahta geçen Mubed şaha mektup yazar ve düğün hazırlıkları başlar. Ancak kısa süre sonra Keyhan ölür. Râmin tahta çıkar. Baş vezir bu durumu kıskanır ve Çin fağfurunu Râmin konusunda kışkırtır. Çin fağfuru savaşı kazanınca Râmin Veyse'nin şehrine doğru kaçır. Kaçarken bir şehirde esir düşer. Geceler boyunca Allah'a dua eder ve kendisini esir eden şeyhin oğlu Behzâd tarafından kurtarılır. Veyse'nin şehrine geldiğinde Mubed şahın ölüp Veyse'nin tahta çıktığını görür. Hemen düğün hazırlıkları başlar, Râmin ülkenin başına geçirilir. Tüm gulâmlar ve cariyeler ile Şemse ve Behzâd, Pervane ve Şehru Bânû evlendirilir. Bir ordu hazırlayıp baş vezirin üzerine yürüyen Râmin önce Behzâd'ın babasının ülkesine gelip onları cezalandırmak istese de herkes af dileyince vazgeçer, ardından baş veziri yenip ülkesini tekrar ele geçirir.

Veyse vü Râmin'de diğer mesnevîlerden farklı olarak kadın kahramanların ön plana çıktığı görülmektedir. Olaylar genellikle kadın kahramanlar tarafından yönlendirilir. Salâmân ve Absâl mesnevîsinde olduğu gibi Veyse vü Râmin de mitolojik-destansı karakter göstermektedir. Olaylar ve kahramanların akışı hızlıdır.

2. LÂMÎ'İNİN MESNEVÎLERİNDE KADIN ALGISI

Bu çalışmada Lâmi'î'nin 4 mesnevîsi kadın karakterler merkeze alınarak okunmuş, ortaya çıkan bulgular fişlenmiş ve elde edilen verilere göre tasnif edilmiştir.

2.1. Kadına Yüklenen Vasıflar

Lâmi'î'nin mesnevîlerinde kadınlar çeşitli vasıflarla anılmışlardır. Hikâyelerin ana kahramanları Şîrîn, Absâl, Azrâ ve Veyse arzulan karakterlerdir ve sırasıyla Ferhâd, Salâmân, Vâmık ve Râmin'in sevgilileridir. Bunun yanında Ferhâd u Şîrîn mesnevîsinde Ermen padişahı Mehin Bânû, Şîrîn'in teyzesidir. Salâmân ve Absâl mesnevîsinde güzelliğin sembolü olarak ele alınan Zühre sayılabilir. Vâmık u Azrâ mesnevîsinde Turan Sultanının kızı, Feri, Azrâ'nın dadısı, Dilpezîr, Hümâ, Pîrezen diğer kadın kahramanlardır. Veyse vü Râmin mesnevîsinde Şehru Bânû, Şemse Bânû, Gülşeker, Veyse'nin dadısı kadın kahramanlar arasındadır.

Mesnevîlerde kadınlar çeşitli isimlerle anılmışlardır. Bunlardan bazıları kenîzek, cariye, hatun, bânû, karı, zen ve pîrezendir. Vâmık u Azrâ mesnevîsinde Taymus şah, Turan sultanının kızını ister. Turan sultanı kızını cârîye anlamına gelen kenîzek olarak Taymus şaha verir:

Didi şâhun nâmesin idüp kabûl

Duhterüm ana kenîzek ben de kul (VA: 154/ 664)**

Kuliyam duhterem kemter kenîzek

Ayağı topragina yarasun tek (VR: 414/3242)

Ferhâd ile Şîrîn ve Veyse vü Râmin mesnevîlerinde Mehîn Bânû ve Şehrü Bânû padişahdırlar. Zaman zaman Veyse de Veyse Bânû olarak anılır (VR: 415/ 3258). Şemse Bânû da Veyse vü Râmin'in kahramanlarından biridir (VR: 571/6130). Bânû kelimesi soylu ve asil kadınlara verilen bir isimdir. Ayrıca Vâmık u Azrâ mesnevîsinde Dilpezîr Tûr'un kendisine yazdığı mektuba verdiği cevapta "Tûr'un yanında bânû/hanım olacağıma Vâmık ve Behmen'in yanında cariyeye olurum" diyerek Tûr'un isteğini reddeder:

Tura olmakdan bugün bânû-serâ

Câriyem dirlerse yeg bunlar bana (VA: 243/ 1959)

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde Pîrezen olarak anılan ihtiyar kadın/kocakarı Herat'ta yaşayan biridir. Azrâ ve dadısı Vâmık'ı bulmak için yola çıktıklarında onlara yardım eder (VA: 269/ 2336). Veyse vü Râmin (VR: 470/4217) ve Ferhâd u Şîrîn'de de pîrezen geçer (FŞ: 385/ 6727).

Ferhâd ile Şîrîn mesnevîsinde Ferhâd'ı kandırmak için gönderilen kadın 'hilekâr karı' olarak anılır:

Bu üslûb ile ol mekkâre karı

İdinür şâma dek mesken o gârı (FŞ: 384/ 6714)

Kadınları vasıflandırırken kullanılan bu gibi kelimeler hikâyedeki kahramanların durumuna göre seçilmiştir. Bu kullanımların yanında kadınlara çeşitli vasıflar da verilmiştir.

Mesnevîlerde görülen kadın kahramanlar her zaman için iffetli, namusunu koruyan kimselerdir. Ferhâd ile Şîrîn mesnevîsinde Şîrîn hiçbir erkeğe yüzünü göstermemiştir (FŞ: 282/ 3795) (FŞ: 323/ 4944) (FŞ: 336/ 5331), Ferhâd'ın katıldığı eğlence meclisini de gizlenip izlemek ister. Bu yolla aşkını şereflendirecektir (FŞ: 308/ 4556). Her zaman Ferhâd'ın aşkına sadık kalacağını ifade eden Şîrîn (FŞ: 327/ 5049), kendi ifadesiyle dünyada Meryem gibi olmuştur:

Çü ben 'âlemde oldum Meryem-âsâ

Aradın anmazam olursa 'Îsâ (FŞ: 327/5053)

Mehîn Bânû Şîrîn'in tek amacının sevgiliye kavuşmak olduğunu (FŞ: 328/5103), ne kadın ne de erkek olarak anılamayacağını (FŞ: 329/ 5110), erenler gibi olduğunu (FŞ: 329/

** Buradan itibaren verilecek örneklerde FŞ, SA, VA, VR kaynakçada bilgileri verilen Hasan Ali Esir'in *Lâmi'î Çelebi Ferhâd ile Şîrîn (İnceleme-Metin-İndeks)*, Erdoğan Uludağ'ın *Lâmi'î Çelebi, Salâmân ve Absâl*, Gönül Ayan'ın *Lâmi'î Vâmık u Azrâ İnceleme-Metin*, Murat Öztürk'ün *Lami'î Çelebi'nin Veyse vü Ramin Mesnevisi (İnceleme-Metin-Sadeleştirme)* adlı çalışmalarını ifade edecektir. İlk sayılar söz konusu eserlerdeki sayfa numarasını ve ikinci sayılar metinlerdeki ilgili beyit sayısını gösterecektir.

5111), kadınlığın adından kaçtığını, erkeklik meydanının başı olduğunu (FŞ: 329/ 5112) ifade eder. Bu yüzden yanında kimse erkek adını dahi anmaz (FŞ: 329/ 5113).

Azrâ Vâmık'ı ararken arkadaşları ile birlikte Zengîlerin eline esir düşmüştür. Zengîlerin şahı Helhelan hepsini idam ettirecekken Azrâ ve Dilpezîr'in kadın olduğunu anlayıp vazgeçer ve onları hapse attırır. Bir süre sonra esirlerin yanına getirilmesini emreden Helhelan onlara şarap verilmesini söyler. Azrâ Helhelan'ın niyetinin kötü olduğunu anlayıp hemen bu teklifi reddeder (VA: 368/ 3790-369/3791). Kendisini kararından vazgeçirmeye çalışan tehditkâr açıklamaları da kabul etmez. Helhelan Azrâ'ya sahip olmaya çalışınca Azrâ, Dilpezîr'in de yardımıyla kendini korur (VA: 370/3818-3819). Bunun üzerine iyice sinirlenen Helhelan onların zincire vurulmasını ve her gün dayak atılmasını söyler.

İhtiyar kadınlar mesnevîlerde iki farklı şekilde yer alırlar. Bunlardan biri aşktan anlayan, yardım eden; diğeri ise yalan söyleyendir (Schimmel, 1999, s. 87-88). Ferhâd ile Şîrîn mesnevîsinde Ferhâd'a iki kez ihtiyar kadın gönderilir. İkisi de Ferhâd'ı kandırmak için görevlendirilmiştir. İlkinde Ferhâd bir kayanın üzerindedir ve düşman askerlerini kaleye yaklaştırmamaktadır. Düşman askerleri onu öldürmeyi başaramaz. Yaşlı kadın kaleyi savunan Ferhâd'ı hile ile kandırıp aşağıya indirerek kaleyi fethetmek için gönderilir (FŞ: 340/ 5456). İkincisinde Ferhâd'ı Şîrîn'in Hüsrev ile birlikte olduğu yalanı ile kandırmak için gönderilir (FŞ: 382/ 6644). Vâmık u Azrâ'da ise ihtiyar kadın Azrâ'ya yardım eder. Hamama gitmek bahanesiyle evden kaçarak Vâmık'ı aramaya giden Azrâ, Herat şehrine gelince sığınacak kapı olarak ihtiyar bir kadının evini seçer (VA: 270/ 2352).

Lâmi'î'ye ait mesnevîlerde de kadının hilekârlığı üzerine sözler söylenmiştir. Salâmân ve Absâl adlı mesnevîde, Salâmân'ın sütanesi olan Absâl çeşitli oyunlar kurarak Salâmân'ı elde etmek ister (SA: 420: 832-421/839), bunun için Salâmân'ın dikkatini çekmeye çalışır (SA: 421/ 840-422/ 860) , bir süre sonra da amacına ulaşır (SA: 431/ 943). Absâl'ın bu tutumu bir kadınla bir erkek aynı evde olsa, aralarında şeytanın tercüman olmasına gerek yok şeklinde açıklanır:

Kalsa halvet evde bir zen bir cüvân

Arada şeytan gerekmez tercümân (SA: 420/ 831)

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde kadının hilekârlığı Azrâ ve dadısı üzerinden anlatılır. Vâmık'ı bulmak için yola çıkmayı düşünen Azrâ ve dadısı (VA: 259/ 2193) hamama gitmek bahanesiyle saraydan çıkıp kılık değiştirerek kaçarlar (VA: 266/2294). Lâmi'î yasaklandığı halde kaçan kadınları hilekâr olarak düşünüp erkek olanın böyle kadınlara aldanmaması gerektiğinin altını çizer:

Merd isen aldanma mekr-i zenlere

'Âkılisen uymağıl rehzenlere (VA: 259/ 2197)

Veyse vü Râmin adlı mesnevîde şehzade Şehru Bânû'ya âşık olunca, Şehru Bânû onu kandırıp kurtulmak için hileye başvurur. Çeşitli hikâyeler anlatarak şehzadenin uykusunu getirir (VR: 295/ 1015). Şehru Bânû'nun bu tavrı kadın iken erkekçe oyun oynadı şeklinde yorumlanır (VR: 295/1019). Ayrıca Behram şah Şehru Bânû'nun anlattıklarından hareketle Veyse ile evlenmek istediğini bildirir, Şehru Bânû Veyse'nin aslında evli olduğunu söyler. Bu durum karşısında Şehru Bânû pazarlığı kızıştıran hileci bir satıcıya benzetilir:

Didi gördün mi bu dellâle 'avret
Füsûnger delletü'l-muhtâle 'avret
Mezâd idüb metâ'ın germ-i bâzâr
İşi destân u mekr ü hadda' her bâr (VR: 318/ 1450-1451)

Ferhâd Şîrîn ile mektuplaşmalarında Şîrîn'den bir yiğitlik yapmasını ister. Şîrîn ise elinde kılıç, başında miğfer olan bunca kişinin arasında başındaki başörtüsü ile ne yapabilirim diye sorar:

Bu denlü ehl-i tîg ü migfer ile
Ne iltem başa ben zen-mi'cer ile (FŞ: 371/6368)

Salâmân ve Absâl mesnevîsinin son kısmında Lâmi'î hikâyenin kadın kahramanı olan Absâl'ın şehvete tapan bir beden olduğunu söylemiştir:

Anla Absâl'ı ten-i şehvet-perest
K'anı ahkâm-ı tabi'at itdi pest (SA: 522/1858)

Bunun dışında hikâyedeki Salâmân nefsi-nâtika (SA: 522/1856), Salâmân'ın babası Cebrail/onuncu akıl (SA: 521/1843-1849), Hakîm feyz-i ilahi (SA: 521/1851), Zühre güzellik, aşk ve şehvet tanrıçasıdır (SA: 524/1878). Salâmân ile Absâl kaçarken karşılına çıkan deniz, şehvetlerinin ve nefsanî lezzetlerinin denizidir (SA: 523/1864-1865), Zengîler benliğin kötü ahlâklı kılınmasıdır (SA: 523/1868). Salâmân ile Absâl'ın içine girdikleri ateş ise sağlam bir riyâzettir (SA: 523/1871) (Uludağ, 2013, s. 86-87). Bu açıdan bakıldığında Salâmân ve Absâl mesnevîsi alegorik bir okumayla daha iyi anlaşılacaktır. Alegorik okuma kadına dair söylenenleri nefse yöneltecektir. Nefs kelimesinin müennes bir kelime oluşunun da bunda etkisi vardır. Buna göre Salâmân ve Absâl mesnevîsinde kadın/nefs üzerinden şunlar söylenir;

Kadınlar din yolunun kesicileridirler (SA: 387/496-389/ 522). Kadınların dini de akli da noksandır (SA: 387/ 498-500), ikiyüzlüdürler, vefasızdırlar (SA: 388/ 502), dünyaya kadın kadar nankörü gelmemiştir (SA: 388/503), bir erkek kadınlara ne yaparsa yapsın yaranamaz (SA: 388/504-389/520), erkek yaşlansa o daha gencini arar (SA: 389/521), ansızın yakışıklı birini görse gönlü ona kayar (SA: 389/ 522). Nefse uymanın zararları horoz ve hüma kuşu örneği üzerinden de anlatılır (SA: 444/1078). Nefs erkeği kadın yapan bir alçaktır (SA: 488/1506), erkeğin iffetsiz bir kadına bulaşması da iffet değildir (SA: 488/1507), mert kişinin

şehvet yüzünden kadının elinin altında bulunması yiğitlik midir? (SA: 488/ 1508) Gönül ehli olanlar bir kadınla görüşmek için can atanlara cömert demezler (SA: 488/ 1509).

Ancak bunların yanında iyi huylu kadınlar da vardır. Bunlardan biri “Süleymân Nebî'nün ('Aleyhi's-selâm) Belkîs'la Makâm-ı İnsâfdan Kelâm İtdigüdüdür” başlığı altında anlatılan Belkîs'tır (SA: 390/523-391/534).

Lâmi'î aynı zamanda eserin satır aralarında kadın/nefs konusunda önerilerde ve uyarılarda da bulunur. Örneğin; olgun bir insana böyle kadınlara maskara olmak yakışmaz (SA: 388/ 501), nefesine esir olanın yeri hapishane olur, aklına uyanlar ise cennetlik olur (SA: 445/1079). Hikmet, iffet, yiğitlik ve cömertlik; bunların her biri bir erkekte bulunursa o saltanat bahçesinde mesut olan kişidir. Bunlardan biri bile eksikse devlet eyvanını yerle bir edersin (SA: 488/1505-1511).

Absâl Salâmân'ın sütannesidir ve onu büyüttükçe onun güzelliğine hayran olur. Onu elde etmek fikri aklına düşmeye başlar (SA: 226/ 825). Bu durum mesnevîde Züleyhâ'nın Yusûf'u elde etmek için yaptıklarına benzetilir (SA: 423/861-424/880). Bir süre sonra Absâl bu dileğini gerçekleştirir (SA: 430/930). Salâmân ile Absâl bir süre sonra saraydan kaçarlar. Babası durumu öğrenip cihanı gösteren aynadan onların yerini tespit eder ve Salâmân'ın erkekliği elinden alınır (SA: 474/1372). Bir süre sonra Salâmân'ın gözü açılır (SA: 475/1376). Bu Salâmân'ın nefsten yavaş yavaş uzaklaşması sonucunu getirir. Kavuşamayacaklarını düşünen Salâmân ve Absâl bir ateş yakarak içine girerler. Bu ateşte Absâl yanarken Salâmân yanmaz çünkü Absâl sahte altındır, Salâmân ise gerçek altındır (SA: 495/1573). Absâl'in yanması Salâmân'ı delirme seviyesine getirir. Hakîm yaptığı tedavilerle onu fani güzellikten geçirip, mutlak güzelliğe âşık eder (SA: 512/1753).

Tasavvufî çerçevede söz konusu eser incelendiğinde nefsin terbiye edilmesi aşamasında karşılaşılan zorluklar ortaya çıkmaktadır. Absâl'in yanması nefsin yanmasıdır. Absâl'in yanmasıyla Salâmân hayret makamına ulaşmış, şeyhi olarak ele alınabilecek Hakîm sayesinde son adımı atıp mutlak güzele ulaşabilmiştir.

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde Azrâ'nın dadısı, Azrâ'yı mutlu edebilmek adına bir oyun edip onu Vâmık'a kavuşturmayı planlar (VA: 170/ 893). İlerleyen aşamada Azrâ'nın kılık değiştirip saraydan kaçmasına da yardım eder (VA: 266/ 2295). Mesnevînin kahramanlarından bir diğeri Dilpezîr ise babasının yaptığı hatayı affettirmek için Vâmık'ı kurtarmak adına Behmen'e yardım eder (VA: 232/ 1798).

Veyse vü Râmin'de Behram şahın meclisinde eğlenen Şehru Bânû, Behram'ın kendine âşık olduğunu anlayınca aslında evli bir kadın olduğunu (VR: 290/ 929) ve ekmek hakkını unutan kadının can gözünün tuza batması gerektiğini söyler. Bu sözünüle kocasına olan bağlılığını da ifade eder:

Ne zen kim yire depdi hakk-ı nânı

Nemek-sûd olsa hoşdur çeşm-i cânı (VR: 290/934)

Ardından “mezemmet-i zenân-ı bed-hûy menkasat-ı kahbegân-ı kâm-cûy” başlığı altında arzu peşinde koşan kötü huylu kadınların yergisi yapılır (VR: 291/ 935-939).

Veyse vü Râmin mesnevîsinde kadın kahramanlar genellikle tehlike anlarında sakin düşünüp, erkek kahramanı yatıştırma rolünü üstlenirler (VR: 316/1415-317/1428). Zaman zaman erkek kahramandan daha ön plana çıktıkları olur. Veyse cariyelerin üzerine saldıran kaplanı öldürür (VR: 457/ 3984), ardından yeni bir av için hazırlık yapılır (VR: 458/3993-4002) bu av esnasında Râmin hayranlıkla Veyse'nin yanına düşüp ardınca yürür (VR: 458/ 4004).

Bunların yanında kadına yönelik olumsuz bakışlar da mevcuttur. Örneğin; Şehru Bânû fitneci olarak görülür (VR: 467/4166-4169), şehirden sürülmesi kararlaştırılır (VR: 471/4234). Süslenmenin kadınlara has bir özellik olduğu (VR: 579/6270-6272) bu tarz kadın işi yaparken erkeklik taslayanın kadınlaşıp sinek gibi olacağı söylenir (VR: 579/ 6273). Eğer bir kadın Kaydafa gibi başkaldırıyorsa onu gönül kılıcı ile yaralamak gerekir (VR: 594/6578). Kadın güneş gibi olsa bile düşünür değildir, Cemşid bile olsa ülkeni yağmaladıktan sonra ondan kork (VR: 598/6652), çok güzel olsa bile akli ve dini eksiktir (VR: 598/6653), bunların işi büyü ve etkidir (VR: 598/6654), erenler akıllarını dinleyip kadınların düşüncelerinin tersini yaparlar (VR: 598/ 6655). Bunlar akıllarını süslenmede kaybederler (VR: 598/ 6657), bunların şehvetine düşen erkekler savaş işlerini bilmezler (VR: 598/ 6658). Kadın canından kargaşa çıkmadan yeri ya perdedir ya da mezardır demişler (VR: 598/6659). Bu yüzden kadın akıllı olan erkeklerin de akli ve bilgisi az olur (VR: 598/ 6660). Mert adam malını horoz gibi dağıtıp sonra kadınlar gibi yaltaklanmaz (VR: 602/6728).

2.2. Yönetici Olarak Kadın

Tarih boyunca yöneticiler genellikle erkekler arasından çıkmıştır. Bunun sebebi erkeğin genellikle gücü ve cesareti simgeleyip dışa dönük oluşundandır. Türk toplumlarında yönetici erkeğin yanında yeri geldikçe en az onun kadar söz sahibi olan kadınlar da bulunmuştur. Hatta tarihteki ilk kadın hükümdar olarak bilinen Tomris Hatun gibi isimler de yaşamıştır. Türk toplumunda kağan öldüğü zaman yerine geçecek çocuk küçükse hatun devleti oğlu adına yönetirdi. Bunun örnekleri Osmanlı devletinde de zaman zaman görülmüştür (Dursun, 2016, s. 71). Klâsik Türk edebiyatında ise âşık genellikle erkektir ve sevgili konumundaki kadın gönül mülkünün sultanıdır. Mesnevîlerde hem erkek hem de kadın kahramanlar genellikle seçkin ailelere mensuptur.

Ferhâd ile Şîrîn mesnevîsinde Mehin Bânû Ermen ülkesinin şahıdır (FŞ: 282/ 3781-3790). Ferhâd'ın su kanalını açtığını haber vermek için gelenler Mehin Bânû'nun önünde yüz vururlar:

Gelüp Bânû önünde urdılar yüz

Didiler eylesün Hak bir günün yüz (FŞ: 287/ 3947)

Şîrîn ise Mehin Bânû'nun yeğenidir ve hem güzelliğiyle, hem Mehin Bânû'nun yeğeni olması sebebiyle gereken saygıyı hep görür. Mehin Bânû ve Şîrîn, Ferhâd'ın su kanalı açtığını duyunca onun yanına giderlerken atları hazırlanır (FŞ: 289/ 3998-4000), Şîrîn başına nurdan bir taç takar:

Yirinden turdı pes ol mihr-i Enver

Kodı başına bir nûrânî efer (FŞ: 289/ 4001)

Süslenen Şîrîn (FŞ: 289/4002-290/ 4038) güzel bir tavus kuşu gibi sarayından çıkar (FŞ: 290/ 4039). O ata binince onunla birlikte dört yüz kız da onunla birlikte ata biner:

Ki her dem ata binse ol dil-âvîz

Binerdi bilesince dört yüz kız (FŞ: 290/4046)

Ferhâd su kanalının yapımını bitirip, bittiği yere havuz ve köşkü de yaptıktan sonra (FŞ: 300/4325) Mehin Bânû'ya haber verilir. Mehin Bânû mahiyetini alarak yapılan eserleri inceleyen halkın yanına gelir:

Hemân Bânû olup ol yana 'âzim

Yanınca 'izzet ü devlet mülâzım (FŞ: 300/ 4327)

Özellikle halkın yanına gelişler oldukça şaşaalı şekilde anlatılır. O kalabalığın içine girince saygıyla yol verilir:

İdüp Bânûya 'izzet açdılar yol

İrüp ol havz u kasrı gördi çün ol (FŞ: 300/ 4333)

Mehin Bânû bir yöneticide olması gerektiği gibi son derece zeki biridir ve pek çok olayın sonucunu önceden sezerek önlemler almayı ihmal etmez.

Vâmık Erdeşîr'i yenince Erdeşîr'in yardımına gelen Tûr, o esir olduğu için ondan sonra yetkili olarak Dilpezîr'e bir mektup yazar (VA: 241/ 1919), bu mektupta yanlış yolda olduğunu (VA: 241/ 1926), Vâmık ve Behmen'i teslim etmesini (VA: 241/1927-1928), buna gücü yetmezse şehrin kapılarını açmasını söyler (VA: 242/1935) ve iki gün mühlet verir (VA: 242/ 1939). Mektubu okuyan Dilpezîr hışımla, onları teslim etmeyeceğini söyleyen bir mektup yazar:

Başını isterse sağ ol kaltabân

Başın alup yolına gitsün hemân (VA: 243/1960)

Veyse vü Râmin mesnevîsinde Şehru Bânû içki meclisinde şehzadenin uyumasında yararlanıp kaçtıktan sonra Merv'e gelir ve halkını haberdar eder (VR: 296/1036). Ardından Veyse'yi almak için Mahabad'a hareket eder (VA: 296/1040). Hemen o an bir elçi gelip önünde eğilir:

Hemîn sa'at irüp bir peyk-i ferrûh

Sürüp Bânû önünde toprağa ruh (VR: 296/1041)

Ona hürmet gösterilmelidir çünkü o, devrin hanımıdır ve huzuru erkeklerin baş tacıdır:

Ki iy fahr-i zamân Bânû-yı devrân

Bugün tapun durur ser-tâc-ı merdân (VR: 297/1051)

Şehru Bânû savaş halinde sorumluluğu üzerine alan bir yöneticidir. Behram şah şehre saldırırken Mahabad'a sığınır ve Şehru Bânû burada savaş için gerekli hazırlıkları yapar (VR: 326/ 1601-1603). Bu sırada normal şartlarda olayları yönlendirmesi beklenen erkek karakter Mubed şah ise tapınakta dua etmektedir:

Girüp Mu'bed dahi bir hoş kinişte

Salâ itdi mugân zer-i dehişte (VR: 326/1604)

Veysel'nin babası Herat şehrine varıp (VR: 506/4897) İran ülkesinin başına geçmiş (VR: 506/ 4898), ancak bir süre sonra vefat edince (VR: 506/ 4899) tacı ve tahtı Veysel'ye bırakır:

Çeküp candan 'adem mülkine rahtı

Komuş dildâre yekser tâc u tahtı (VR: 506/ 4900)

Pervâne, Râmin'den mektup getirince Veysel bir padişah edasıyla ona ihsanlarda bulunur (VR: 506/ 4907-507/ 4910). Râmin'e cevap olarak yazdığı mektupta tac ve tahttan vazgeçebileceğini dile getirir:

Degüldür kayd-ı cân bu taht u efser

Gönül her dem kabûlün remzin ister

Ne tenhâ mülket-i İrân senündür

Ser-â-ser bu dil-i virân senündür (VR: 510/ 4969-4970)

2.3. Savaşçı ve Kahramanlık Gösteren Kadın

Türk toplumunda İslâmiyet öncesi göçebelik devrinde kadın, ideal erkek tipi olan alp tipine yakındır. Erkek gibi o da ata biner, ok atar, kılıç kuşanır ve gereken durumlarda düşmanla savaşır. Bu dönemde kadın yerleşik medeniyette olduğu gibi aşk ve haz konusu değildir. Kendisi de erkeğe karşı âşık rolünde değildir. Ayrıca göçebe kültürün getirdiği sürekli hareket kadını sosyal hayata aktif olarak katmıştır (Kaplan, 1997, s. 41). Yerleşik hayata geçen Türk toplumunun İslâm medeniyet halkasına dâhil olmasıyla teşekkül eden Klâsik Türk edebiyatında, divanlarda daha çok aşk ve güzellik yönleriyle ön plana çıkan kadın mesnevîlerde zaman zaman kahramanlık yönünü de göstermektedir.

Lâmi'î'nin mesnevîlerinden Vâmık u Azrâ'da bütün kadın kahramanlar yeri geldiğinde savaşacak kadar cesurdur. Vâmık ile dertleşmekte olan Lâhicân üzerine saldıran Feri, savaşı kaybeder, ancak yenilerek dönmenin uğursuzluk getireceğini düşünerek tekrar saldırıya geçer:

Yine gayret eyleyüp candan hücum

Didi olur böyle varmak Kâfa şûm (VA: 210/1470)

Erdeşîr Vâmık ve arkadaşlarına saldırır ancak savaşı kaybeder, bir süre sonra affedilmesine rağmen hile ile Vâmık'ı zehirletir ve tekrar esir edilir. Erdeşîr'in Dilpezîr isimli bir kızı vardır. Dilpezîr gelip babasının affedilmesi hususunda Behmen'e yalvarır. Vâmık'ı kurtarmak için elinden geleni yapacağını söyler. Onu kurtarmak için gerekli ilacın Dilgüşâ kalesinde olduğunu öğrenince de gözünü kırpmadan kabul eder:

Cân virem baş oynadursan bu yola

Şâha bizden hüdmet-i lâyük nola (VA: 232/1790)

Behmen Dilgüşâ kalesini tarif edecek birini isteyince bunun için gelmesi gerekenin kendisi olduğunu söyler:

Kanda sen bassan ayak ben baş uram

Makdemün tozına hemdem yüz sürem (VA: 233/1805)

Azrâ Vâmık'ı aramak için çıktığı yolda arkadaşları ile birlikte Zengîlerin eline esir düşer. Zengîlerin şahı Helhelan önce onların öldürülmesini emreder, ancak onların kadın olduğunu anlayınca öldürmekten vazgeçip hapse attırır. Hapiste Azrâ'ya sahip olmak ister ancak Azrâ kendini korur, Dilpezîr de ona yardım eder:

Gayret idüp ol nigâr-ı nîme-cân

Kıldı bagrın çoğunun muşt ile kan

Anı gördü na'ra urdı Dilpezîr

Oldı bir mestâne ceng-i lânazir (VA: 370/3818-3819)

Veyse vü Ramin hikâyesinin kadın kahramanı Veyse cariyelerin üzerine bir kaplanın saldırdığını görünce yerinden şimşek gibi sıçrayıp, yıldırım gibi bağırır. Belinden kemeri çıkarıp halka yapar ve kaplanı yakalar:

Kemend irüp hemândem gerdenine

'Aceb bend itdi ol bebr-i 'arîne (VR: 457/ 3984)

Kaplanı yakalayan Veyse atını meydana getirip kaplanı tavus gibi gezdirir. Kaplanla birlikte Veyse'nin meydana girdiğini görenler şaşkına döner ve önünde eğilirler:

Nisâr itdi dilinden şeh cevâhir

Gelüp önünde begler öpdiler yir (VR: 457/ 3991)

Veyse'nin kahramanlığını göstermek için yakaladığı kaplan bir kağıya konularak halka sergilenmek üzere getirilir. Halk o ceylan gözlünün aslan gibi bir iş başardığını görür:

Ne görmüş kimse anı ne işitmiş

Ol âhû çeşm şîrâne iş itmiş (VR: 460/ 4042)

2.4. Kadın ve Toplumsal Baskı

Toplum, bireyleri sürekli gözetim altında tutmak ister. Kadın, yukarıda belirtilen sebeplerden ötürü bu gözetimden daha fazla etkilenen taraftır. Ancak kadın olsun, erkek olsun herkes toplumun kabul ettiği kuralları benimsemelidir. Benimsemediği takdirde uyarı ile, kınama ile, bir takım yaptırımlar ile karşılaşacaktır. Kuralları hatırlatma genellikle aile büyüklerinin görevidir. Genç yaştaki insanların yanlış kararlar alması daha olası görüldüğünden Lâmi'î hikâyelerin çeşitli yerlerinde anne, baba veya dadılar ağızından gençleri uyarmıştır.

Salâmân ve Absâl mesnevîsinde Salâmân ile Absâl'in birbirlerine gönüllerini kaptırması üzerine Salâmân görevlerini de aksatmaya başlar, Hakîm'in sohbetlerinden ayağını keser (SA: 435/ 981). Şah ve Hakîm onun gönlünü Absâl'a kaptırdığını anlarlar (SA: 435/ 983) ve ona öğüt vermeye karar verirler:

'Âkıbet pend üzre itdiler karâr

Kim nasîhat gibi yoktur hîç kâr (SA: 435/ 986)

Burada öğüt verilen kişi erkek kahraman Salâmân'dır. Kadın kahraman Absâl ile olan ilişkisi ve bunun sonucunda yapması gerekenleri aksatması, sorumluluklarını unutmaması padişahı nasihat etme yoluna itmiştir. Ancak burada padişahın öğüdüyle oğlunun sakınmasını istediği gerçek anlamıyla kadın değil, hikâyenin sonunda Lâmi'î'nin açıkladığı gibi şehvet duygusudur:

Anla Absâl'ı ten-i şehvet-perest

K'anı ahkâm-ı tabi'at itdi pest (SA: 522/1858)

Kadının şehvete tapan bir beden olarak düşünülmesinin sebebi geleneksel bir inanıştan kaynaklanmaktadır. Buna göre Tanrı cinsel arzuyu dağıtırken on parçaya bölmüş, bunlardan bir parçasını Âdem'e, geri kalan dokuz parçasını da Havva'ya bahşetmiştir (Uludağ, 2003, s. 64). Bu sebeple kadın daha şehvetli olarak görülür. Bu şehvetin erkeği görev ve sorumluluklarından alıkoyacağı düşünülerek toplum tarafından sürekli nasihate tabi tutulur. Nitekim yiğit olan kişi kadına/shhevete karşı asla zayıf olmaz:

Merd olan hergiz zebûn olmaz zene

'Âkil u dâna uyar mı reh-zene (SA: 438/1016)

İlerleyen aşamada Salâmân ile Absâl'in aralarındaki ilişki herkes tarafından öğrenilince (SA: 447/ 1106) Salâmân ve Absâl kaçmaya karar verirler (SA: 449/ 1126). Bu kaçış bir nevi toplumsal baskıdan kaçıştır.

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde Vâmık'ın ününü duyarak ona kulaktan âşık olan Azrâ (VA: 166/ 833) aşkından hasta olur (VA: 166/ 836). Aşkından hasta olmak, yeme içmeden kesilmek, zayıflamak pek çok hikâyede hem kadın kahramanda hem de erkek kahramanda görülen olağan bir durumdur. Ancak bunun sonrasında kadın ve erkek kahramanın yaşadıkları değişiklik göstermektedir. Azrâ derdini başlarda kimseye açamazken, sonunda

durumu fark eden dadısına durumu açar (VA: 169/ 874), ondan yardım diler (VA: 170/ 886). Azrâ gidip Vâmık'ı bulmak isteyince dadısı öncelikle resmini çizdirip farklı diyarlara göndermeyi önerir (VA: 171/ 900). Bu aslında hikâyeyi başlatan hamledir. Bu sözlerle Azrâ biraz yatıştır (VA: 172/ 914). Ancak ilerleyen zamanda Vâmık'ı bulmak için saraydan kaçma planı yaparlar (VA: 259/ 2190-2193) ve saraydan hamama gitmek bahanesiyle çıkarak kılık değiştirip kaçarlar (VA: 266/ 2295). Vâmık için ise durum daha farklı gelişir. Av sırasında Azrâ'nın resmini görerek ona âşık olan Vâmık (VA: 180/ 1029), ah edip inlemeye başlar (VA:180/ 1035). Babası bu durumu öğrenince onu yanına çağırıp nasihat etmek ister (VA: 182/ 1061), onu vazgeçirmeye çalışır (VA: 184/ 1082-1085). Ancak Vâmık aşkının karşısında mal, mülk, tac ve tahtın yalan olduğunu (VA: 186/ 1120), gerekirse kendini öldüreceğini söyler (VA: 187/ 1127). Oğlunun bu durumuna dayanamayan baba, Vâmık'ın yola çıkıp Azrâ'yı aramasına izin verir (VA: 188/ 1145).

Her iki kahramanın karşılaştığı zorluklar benzer olmakla birlikte Azrâ'nın bunu aşması için hileye başvurması gerekirken, Vâmık'ın konuşup babasını ikna etmesi yeterli olmuştur. Vâmık da Salâmân gibi bir şehvet duygusunun peşinden gittiği için ikna edilmeye çalışılmıştır. Elbette hikâyelerin ilerleyen aşamalarında olaylar farklı gelişmiştir. Azrâ'nın dadısı ile kurguladığı hilesi ise Lâmi'î tarafından:

Merdisen aldanma mekr-i zenlere

'Âkılisen uymağıl rehzenlere (VA: 259/ 2197)

beyti ile eleştirilir. Ancak burada eleştirilen bütün kadınlar değil, evden kaçma işini yapan kadındır. Bir başka ifadeyle Lâmi'î tarafından okuyucuya verilmeye çalışılan bir mesajdır, ikazdır.

Veyse vü Râmin mesnevîsinde toplumsal baskı erkekler üzerinden sakınılması gereken durumlar için ve kadınlar üzerinden namuslarını ve saygınlıklarını korumaları için pek çok yerde ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki Cürcan sultanı Behram'ın Şehru Bânû'ya âşık olması olmasına söylenen olgun bir erkeğin kahpeye gönül vermeyeceği/ vermemesi gerektiği şeklindedir:

Vefâsı kahbenün olmaz ebed bil

Ana kılmaz muhabbet merd-i kâmil

İkinci bu ki husrev nev-cuvândur

Ana dem-sâz-ı pirân ziyândur (VR: 291/ 937-938)

Bu nokta Şehru Bânû'ya yapılan kötü yakıştırmaya da değinmek gerekir. "Mezemet-i zenân-ı bed-hûy menkasat-ı kahbegân-ı kâm-cûy" başlığı altında Şehru Bânû'ya söylenenler Şehru Bânû üzerinden bütün kadınlara söylenmiş değildir. Burada söz konusu edilen kadın evine ve kocasına ihanet eden kadındır (VR: 291/ 935). Pis bir köpek bile söz konusu bu kadından daha saygındır (VR: 291/ 936).

Râmin'in Veyse'ye âşık olduğunu düşünen (VR: 399/2952) Mubed şah, Şehru Bânû'ya Veyse'yi çağırıp nasihat etmesini söyler (VR: 400/ 2965). Çünkü onlar gençtir ve nefsin arzusuna uyabilirler:

Cüvânlık 'âlemi yek-ser hevâdur

Hevâ-yı nefse uymak nâ-revâdur (VR: 400/ 2959)

Bunlar bülbül gibi gel geç gönüllüdür (VR: 400/ 2960), işleri güçleri bencilliktir (VR: 400/ 2961). İsteklerine ulaşınca kadar ciddidirler (VR: 400/ 2961), bir iki gün sefa sürüp sonra kaçarlar (VR: 400/ 2962).

Bunun üzerine Şehru Bânû Veyse'nin yanına giderek ona çeşitli nasihatler eder. Genç adamların hevesinin esen yel gibi olduğunu söyler (VR: 402/ 3007). Pek çok yönden nasihatlerine devam eden Şehru Bânû (VR: 401/2980-403/ 3032) en iyisinin asaletini koruyarak adını kirletmemek olduğunu söyler:

Yeg ol kim gözleyüp kadr ü nejâdun

Şikest itmeyesin devrânda âdun (VR: 403/ 3033)

Râmin'in çevresinde pek çok güzel vardır (VR: 404/ 3039). O seni de etkilemek istiyor (VR: 404/ 3041). Eğer gerçekten candan âşıkça (VR: 404/ 3042) gerekli âdetleri yapar (VR: 404/ 3046). O zamana kadar namusuna el uzatırsa engel ol (VR: 404/ 3049), ak pak bedenini kirlettirme, kaskatı kalbini yumuşattırma (VR: 404/ 3051) diye nasihat eder.

Veyse ise yaşı küçük olsa bile aklının az olmadığını (VR: 405/3063) şerefini ayaklar altına aldırmayacağını söyler:

Ne mümkün âb-ı rûyum hak idem ben

Gül-i ter gibi perdem çâk idem ben (VR: 405/ 3064)

Ardından ne olursa olsun saygınlığını azaltmayacağını dile getiren Veyse Râmin'e şeriata uymayacak bir şekilde varırsa dünyanın helali bana haram olsun der:

Harâm olsun bana dünyâ helâli

Dilersem ana bî-şer' ittisâli (VR: 406/ 3088)

Veyse'nin bu sözleri üzerine ikna olan Şehru Bânû yine de tedbiri elden bırakmamasını öğütler:

Emîn itdün beni havf-ı 'amelden

Velî perhîzi şâhum koma elden (VR: 407/ 3105)

2.5. Ayrılık Karşısında Kadın

Klâsik Türk edebiyatında özellikle divanlarda yer alan şiirlerde sevgili genellikle vefasızdır, cefakârdır. Âşığın sevgiliye kavuşması neredeyse imkânsızdır. Mesnevîlerde ise farklılık göstermekle birlikte genellikle kavuşmak mümkündür. Bu kavuşma bazen

hayattayken olabilirken, bazen de ölünce gerçekleşir. Ancak şairlerin mesnevîde zaman zaman âşık ve sevgiliyi bir araya getirip tekrar ayırdığı da görülür.

Ferhâd u Şîrîn mesnevîsinde Ferhâd'ın Pervîz'in askerlerinin elinde esir olduğunu öğrenen Şîrîn düşüp bayılır:

Bu bî-dâdı nigârîn eyleyüp gûş

Bir âh idüp cigerden düşdi bî-hûş (FŞ: 362/6107)

Ferhâd kendisine gelen yaşlı kadının söylediği yalana inanıp kendini öldürdükten sonra Şîrîn de onu görmek için yanına gittiğinde ondan ayrı kalamaz ve orada vefat eder:

Çeküp cânı gibi bağına sardı

Hemân bir âh idüp uyhuya vardı (FŞ: 410/ 7506)

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde Zengîlerin eline esir düşen Azrâ kendisini kurtarmak için gelen Hümâ'yı rüyasında Vâmık gelip onları kurtardığı için Vâmık'ı beklemeyi seçerek reddeder:

Görürüz rûşen olup deryâ yüzi

İrişüp Vâmık halâs eyler bizi (VA: 385/ 4034)

Lâhicân ile Ferî'nin Kaf Dağı'nda Gûr'un elinde esir olduğu haberini alınca Vâmık Azrâ'ya durumu haber vermek için gelir (VA: 426/4631). Düğünleri yaklaşmasına rağmen Azrâ Vâmık'ın gitmesine çaresiz izin verir:

Çâr u nâçâr ola dahı virdi rızâ

Böyle imiş didiler sevk-ı kazâ (VA: 427/ 4646)

Veyse vü Râmin mesnevîsinde Râmin ayrı kaldıkları dönemde Veyse'ye yazdığı mektuplardan birinde gözden uzak olanın gönülden de uzak olabileceğini (VR: 478/ 4371), genç bir ay yüzlünün meclisinde eski yârini unutursun diyerek korkusunu dile getirir. Bu aynı zamanda Klâsik Türk edebiyatında sıkça tekrarlanan sevgilinin vefasızlığını da gösterir:

Olup bir tâze meh-rûnun nedîmi

Ferâmuş idesin yâr-ı kadîmi (VR: 478/4372)

2.6. Kadın ve İslam Hukuku

İslâm hukuku Kur'an, sünnet, kabul edilmiş toplumsal görüşler ve fıkıhların kıyasından meydana gelmektedir. İslâm'ı kabul eden bütün toplumlar gibi Türkler de bu dört esası kabul etmişlerdir. İslâm hukukuna ait kuralların oluşmaya başladığı dönemin Arap toplumunda, kadının durumu onun korunmasını gerekli kılmıştır (İnan, 1975, s. 29-31). Bu sebeple bazıları İslâm hukukundan kaynaklı, bazıları toplumsal yaşayıştan kaynaklı olmak üzere kadınları mağdur etmemek adına önlemler alınmıştır. İslâm hukukundan kaynaklananlar şer'i, toplum yaşayışından kaynaklananlar örfi hukuk adı altında incelenmektedir.

Vâmık ile Azrâ'nın nikâh akdinin okumasının ardından Azrâ'ya tüm dünya mehir (kabîn) olarak verilir:

Nakd-i 'akdi çün ki ta'yîn kıldılar

Hâsıl-ı dünyâyı kâbîn kıldılar (VA: 490/ 5559)

Behram şah Fîrûz şahı yendikten sonra onun kızı Şemse Bânû'ya âşık olur. Ona çeşitli hediyeler verir (VR: 361/ 2256), babasından kalan mal ve hazineleri ona bağışlar (VR: 361/ 2257), ikramlarda bulunup yerine oturmasını ister (VR: 361/ 2259) ve mehirini de ödeyerek Şemse Bânû ile evlenir:

Koyup ol demde âyîn üzre kabîn

Ulu begler tutup yekser rikâbın (VR: 361/ 2260)

Veysel ile Râmin'in düğün hazırlıkları yapılır (VR: 561/ 5941), eğlenceler düzenlenir (VR: 561/ 5942-562/ 5957), uğurlu saat bulunur (VR: 562/ 5962). Veysel'e bütün dünya mehir olarak verilir:

Hemândem ittifâk-ı kümmel-i dîn

Cihânı kıydılar hürşîde kabîn (VR: 562/ 5963)

Mehir nikâhta damat tarafından geline verilen ağırlık, para, eşya anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2010, s. 548).

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde Vâmık ile Azrâ'nın evlilik törenlerinde nikâh akdinin okunmasından sonra (VA: 490/5556) Azrâ süslenir ve kendisi için hazırlanan saraya getirilir (VA: 496/5644). Burada onları Vâmık'ın babası Çin hakanı karşılar, Azrâ'yı attan indirmek için başmaklık olarak Hitâ'yı ona verir:

Hâk-i pây olmanın müşk-i Hitâ

Viridi başmaklık Hitâyı hân ana (VA: 497/ 5652)

Başmaklık, Osmanlı Devleti'nde hanedana mensup kadınlara verilen arazilerin ismidir. Azrâ Gazneyn sultanın kızı olduğu ve Çin hakanının oğlu ile evlendiği için ona başmaklık verilmiştir. Türk toplumunda yeni evine gelen geline attan inmeden önce indirme isimli bir hediye verilir. Verilen bu mallar kadına ait mallar olarak kabul edilir (Dursun, 2016, s. 125-126).

Veysel vü Râmin mesnevîsinde herkesin kendine denk biriyle birlikte olması gerektiğinin altı çizilir:

Kifâ'et mu'teberdür dîn içinde

Sezâsın gözlemek âyîn içinde (VR: 315/ 1398)

Behram'ın Veysel'i istemesi üzerine Şehru Bânû Veysel'in başkasına ilgi duyduğunu, şeriat yoluyla evlendirildiklerini söyleyen bir mektup yazar:

Kazâdan gayre peyvendi bulandı

Tarîk-i şer' ile bendi bulandı (VR: 317/1440)

Veyse vü Râmin mesnevîsinde Serefraz ve Dilaram arasında oynanan satranç oyununda Veyse'nin cariyesi Dilaram, Râmin'in hizmetkârı Serefraz'ı iki kez yener, Serefraz ise bir oyun kazanabilir. Bunun üzerine Veyse sizden iki bizden bir sayılır diyerek oyunun berabere bittiğini ifade eder:

Şu sır kim anda 'akıllar utılır

Ki bizden iki sizden bir tutılır (VR: 423/ 3401)

Kur'an'da sadece Bakara suresinde ticaret ile ilgili vadeli borçlanmalarda, bir erkeğe karşılık iki kadının tanıklığı aranmıştır. İlerleyen zamanlarda bir erkek tanığa karşı iki erkek tanık gerekir hükmü kurallaştırılmıştır. Bunun yanında Kur'an'da erkeğe eşine, çocuklarına, gerekli durumlarda anne-baba ve kız kardeşlerine bakma yükümlülüğü verildiği için miras paylaşımlarında kadın-erkek arasındaki pay farkı ortaya çıkmıştır (Kaynak, 2003, s. 10-16).

2.7. Anne Olarak Kadın

Kadının başta gelen vasıflarından biri de anneliktir. Doğurganlığı sebebiyle zaman zaman korkulan kadınlar, toplumun hem biyolojik hem de kültürel anlamda devamlılığını sağlıyorlardı. Bu sebeple anne olarak kadın, toplumda çok önemli bir yere sahiptir. İslâmiyet'te anneye verilen öneme "cennet, annelerin ayakları altındadır (Yılmaz, 2013, s.78)" hadisi ile dikkat çekilmiştir. Eski Türklerde babadan sonra aileyi temsil eden annedir. Bunun yanında çocuğun yetişmesinde büyük öneme sahip olan annelerin süt hakkı olduğu için çocuklar anneye karşı saygılarını hiçbir zaman yitirmezler (Dursun, 2016, s. 138-139). Genelde Türk toplumlarında ve özelde Osmanlı toplumunda anneye duyulan saygı bile toplumun kadına nasıl baktığını ortaya koyabilir. Karşı çıkan, olumsuz anlamlar yüklenen, yerilenler ise şehvet uyandıran veya toplumca yanlış görülen hareketleri sergileyen kadınlardır.

Ferhâd u Şîrîn mesnevîsinde annesinden uzakta olan Ferhâd, yanına gelen kadından kendisine annelik etmesini ister:

Garîb ü güm-rehem it reh-nümâlık

Yetîmem eyle mihrünle analık (FŞ: 385/6737)

Yanına gelen kadının Şîrîn hakkında söylediği yalanlar üzerine kendini öldürmeye karar veren Ferhâd, haberi alınca annesinin neler yapacağını hayal eder:

Dahi bu mihnet-i pür-âzerüm ger

İşitse bağı yanmış mâzerüm ger

Yolup müşkin saçını kılsa zârî

Kararsa gözlerine Çîn diyârı

Ecel gürği elinden dâd kılsa

Kuzucagum diyüp feryâd kılsa (FŞ: 393/6987-6989)

Annesini uğrattığı hayal kırıklığını da dile getiren Ferhâd (FŞ: 393/7001), kendi eliyle gönlünü yıktığını söyler (FŞ: 393/ 7002). Yapması gerekenin ayağının tozuna yüz sürmek olduğunu çünkü annenin ayağının altının cennet olduğunu dile getirir:

Bana tozuna yüz sürmekdi minnet

Ki olur ana ayağı altı cennet (FŞ: 393/ 7002)

Salâmân ve Absâl mesnevîsi çocuğu olmayan bir padişahın anlatılmasıyla başlar (SA: 376/384). Onun bu derdine çare Hakîm'in ana rahmi olmadan bir çocuk dünyaya getirmesiyle bulunur:

Hüsn-i tedbîriyle istimnâ'-i mâ

Ana virdi rahmsüz neşv ü nemâ

Tokuz ayda hâsıl itdi bir püser

Kim ruhundan mihr alurdu nûr u fer (SA: 392/ 544-545)

Salâmân'ın bir annesi olmadığı için anne sütünden mahrum kalmaması için bir sütanne bulunur, bu kişi Absâl'dır:

Yog idi çün şîr-i mâderden nasîb

Eylediler dâyesin bir dil-firîb (SA: 393/ 553)

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde hem Vâmık'ın hem de Azrâ'nın annesi sadece birer yerde anılır. Azrâ'nın dadısı ile konuşmasından annesinin ölmüş olduğu anlaşılmaktadır (VA: 169/ 876). Vâmık'ın ise Azrâ'yı bulmak için yola çıkarken vedalaştıklarından biri de annesidir (VA: 191/ 1187)

Veyse vü Râmin mesnevîsinin başında Veyse'nin doğumunun anlatıldığı kısımda "şükr-i velâyet ber kânûn-ı âdet" başlığı altında anneliğe şükredilir (VR: 292/ 954-961).

Şehru Bânû şehzade ile olan sohbetlerinde, kurtulmak için kızının güzelliğinden bahseder. Şehzade sabah uyanınca kızın anlatıldığı kadar güzel olup olmadığını öğrenmek için elçi gönderir. Çünkü anneler kızlarını olduğundan daha güzel göstermeye çalışabilirler:

Husûsâ analar öz duhterini

Şeref ehli kılur nahs ahterini (VR: 308/1269)

Râmin'in Veyse'ye âşık olduğunu sezen Mubed şah durumu Şehru Bânû'ya açar ve onun Veyse ile konuşup, ona nasihat etmesini söyler. Şehru Bânû Veyse'nin yanına gelir (VR: 401: 2978) ve "sıfat-ı pend-i dil-bend ez-zebân-ı mâder be-ferzend" başlığı altında ona hayattaki tecrübelerinden de yola çıkarak nasihatler eder (VR: 401: 2980-404/ 3054).

2.8. Kadın ve Evlilik

Evlenme kadın ve erkeğin bir aile kurabilmek için yasal olarak bir araya gelmeleridir (Dursun, 2016, s. 104). Kadın ve erkeğin bir arada yaşayabilmeleri toplum gözünde evlilik ile

mümkündür. Bu sebeple evlilikler genellikle ailelerin ve toplumun birbirine uygun gördüğü erkek ve kadın arasında yapılmaktadır.

Mesnevîlerde ise özellikle baş kahramanların birbirleri için en doğru insan olduğu fikri okuyucuya hissettirilir. Kahramanlar birbirlerine kavuşmak adına gerekirse evden kaçarlar, düşmanlarla savaşırlar, esir düşüp kurtulurlar, ayrılığa katlanırlar ve vuslata ererler. Bir başka ifadeyle toplumda alışıldığı üzere erkek, ailenin uygun gördüğü kadını babasından isteyip onunla evlenmez; bir kadına âşık olur, onun için her türlü engeli aşar ve ona kavuşur. Bu uğurda bazen (kadın ve erkek) ailesini bile dinlemez. Bu yönüyle bakıldığında mesnevîlerdeki evlilik anlayışının, evliliğe giden yol itibarıyla, geleneksel evlilik anlayışından farklı olduğu görülmektedir. Bu elbette aşkın yüceltilmesinden kaynaklanmaktadır. Nuran Tezcan, genellikle şehzade olarak tanıtılan erkek baş kahramanın kadın baş kahraman tarafından bir sınava tabi tutulduğunu, şehzadenin de tahta çıkmayı babasının ve halkın gözünde kanıtlamak için bütün bu sınavları geçtiğini/geçmeye çalıştığını ifade etmiştir (2016c, s. 17-18). Bu bağlamda düşünüldüğünde kadın kahramanlara yüklenen olumsuz vasıfların, örnek olaylar oluşturularak, padişahlık yolunda ilerleyen ve eseri okuyan şehzadeye ders verme amacıyla kullanıldıkları savunulabilir. Lâmi'î'ye ait incelenen dört mesnevîde evlilik hususunda ortaya konulan örnekler şöyledir;

Ferhâd ile Şîrîn mesnevîsinde Acem sultanı Hüsrev Şîrîn ile evlenmek istediğini iletir (FŞ: 326/ 5025), ancak Mehin Bânû böyle bir şeye sebep olursa vebalinin boynuna olacağını düşünerek bu isteği reddeder:

Çü ben bâ'is olsam bu işe hâli

Kalur boynumda tâ mahşer vebâli (FŞ: 326/ 5034)

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde çocuğu olmamasından yakınan Çin padişahı Taymus şah (VA: 141/ 478), danışmanlarına konuyu açar (VA: 142/ 500), onların tavsiyesi ile aklındaki güzelin resmini ressama çizdirir (VA: 146/ 556). Bu kızın Turan hanının kızı olduğunu öğrenince (VA: 147/ 569), onu bir mektup yazar ve pek çok hediyeyle babasından ister (VA: 148/ 582-150/ 609). Turan şahı kızım kölen olsun diyerek, kızını vermeyi kabul eder (VA: 154/ 664). Ardından kızını türlü hediyeler ve yanına yazdığı mektupla Taymus şaha gönderir (VA: 155/ 674/675). Dillere destan bir düğün yapılır (VA: 155/ 685-686). Bu evlilikten Vâmık dünyaya gelir (VA: 159/737).

Lâhicân ise Ferî'yi babasından istediğini söyler, ancak babası, kararın Ferî'nin elinde olduğu cevabını vermiştir:

Atasından itdüm ol cânı taleb

Hâsilum oldu kuru derd ü te'ab

Ol mehün destinde imiş ihtiyâr

İtmedi mihrüm ana bir zerre kâr (VA: 205/ 1392-1393)

Vâmık ile Azrâ'nın düğünü bütün ayrıntıları ile anlatılır. Tûs sultanı Mizbân'ın bin davul çaldırması ile düğün başlar (VA: 472/5310). Düğün şenlikleri esnasında çalınan müzik aletleri, yenilen yemekler, halka dağıtılan hazineler, yapılan gösteriler, kurulan eğlence meclisleri en ince ayrıntısına kadar anlatılır (VA: 487/5520). Uğurlu saat bulunur (VA: 490/5555) ve nikâh akdi okunur (VA: 490/5556). Vâmık ile Azrâ (VA: 490/5557), Feri ile Lâhicân (VA: 490/5562), Dilpezîr ile Behmen (VA: 490/5564), Mizbân ile Hümâ (VA: 490/5565), Dâye ile Pîr (VA: 491/5571) evlenirler. Ardından Azrâ'nın kavuşma için süslenmesi anlatılır (VA: 491/5579-495/5632). Kendileri için hazırlanan köşke giden Vâmık ile Azrâ'nın gerdek geceleri de anlatılır (VA: 499/5679-505/5772). Evliliğin mahremiyetine zarar verdiği düşünülen bu sahneler daha çok İran edebiyatında görülmüş, Türk edebiyatında da bazı eserlere girmiştir (Ayan, 1998, s. 60-61). Lâmi'î bu eserde söz konusu sahnelerde İran edebiyatına bağlı kalmıştır.

Veyse vü Râmin mesnevîsinde Veyse'yi Behram'dan korumak isteyen Şehru Bânû, Veyse'yi kız kardeşinin oğlu Veyrû ile evlendirmeye karar verir (VR: 303/1174), çünkü dünyada onun dengi Veyrû'dur (VR: 303/1175-304/1190). Uygun zaman bulunur ve nikâhları kıyılır (VR: 305/1199-1200), Zerdüşt dinine göre gelinin mehri verilip, hutbe okunur ve tören yapılır (VR: 305/1203). Ancak henüz baş başa kalacak yaşta olmadıkları için ayrı bırakılmazlar (VR: 305/1206-1208).

Behram ise elçi gönderip, kendini oğlu olarak görüp kızını vermesini (VR: 313/1350), Veyse'yi başının tacı yapacağını (VR: 313/1351), eğer kızını vermeyi kabul ederse bütün ülkeyi de ayaklarına sereceğini söyler (VR: 314/1394). Veyse'nin kendisine uygun olduğunu göstermek için de soyunun babasından Cemşid'e dayandığını, annesinden tuttuğu yolun ise yıldızlar ve güneş olduğunu ifade eder:

Atadan nesl-i pâküm tohm-ı Cemşîd

Anadan insilâkum nücûm u hûrşîd (VR: 315/1401)

Ancak bu istek Veyse'nin evlendiği gerekçesi ile reddedilir (VR: 317/1440). Bu da gösteriyor ki Veyse vü Râmin mesnevîsinde baş kahramanları birbirine kavuşturmak adına toplumda alışılmış usule uygun davranan insanlar bile reddedilmektedir. Ferhâd ile Şîrîn mesnevîsinde de eser boyunca zalim olarak çizilen Ferhâd'ın rakibi Hüsrev tüm evlilik girişimlerinde reddedilir. Bazen de Vâmık u Azrâ mesnevîsinde olduğu gibi Mizbân'ın Azrâ'nın aşkına duyduğu saygıyla kendi aşkından vazgeçtiği görülmektedir.

Zaten Behram şah da Veyse'ye ulaşmak için çıktığı yoldan Şehru Bânû'ya âşık olarak ayrılır. Kıymetli hediyeler ile babasından kalan her şeyi Şehru Bânû'ya bağışlayarak onunla evlenir (VR: 361/2256-2257). Buna karşılık baş kahramanlar aşkları konusunda kararlıdır. Maddî ve manevî her türlü engeli aşarak vuslatı arzularlar.

Veyse vü Râmin mesnevîsinde Gülşeker ise evlilik konusunda babasının kontrolündedir. O, babası tarafından Râmin ile evlendirilmek istenir (VR: 463/ 4092), ancak Râmin onu hiç kabul etmez:

Ana Râmîn'den olmayup rızâ hiç

Ne dem yâd itseler eylerdi ser pîç (VR: 463/ 4093)

Gülşeker'in çok güzel bir kızdır. Ancak babasının fena hali yüzünden kusurlu olarak doğmuştur (VR: 463/ 4091). Bu sebeple Râmin tarafından kabul edilmez. Bu da evlenmek istenilen kişinin her yönden mükemmel olması gerektiğinin göstergesidir.

Veyse vü Râmin mesnevîsinde de Veyse ile Râmin'in evlenme törenleri anlatılır. Özellikle Veyse'nin güzelliği ve süslenmesi uzun uzun anlatılır (VR: 563/ 5971-565/ 6003). Veyse'nin güzelliğini gören Râmin gelinin önünde eğilerek sevgi ve saygısını gösterir:

Tamâm oldu çü âyîn-i 'arûsı

İdüp Râmin önünde hâk-i bûsı (VR: 565/ 6003)

Veyse ile Râmin'in kendileri için hazırlanan saraya giderler ve yalnız kalırlar (VR: 567/6046). Birbirlerine kavuşan iki âşık dünya dertlerini unutup, ayrılık cefasını gönüllerinden atarlar (VR: 568/6075). Ardından Râmin hikâye içinde daha önce bahsedilen sevgilileri kavuşturur. Behzad'ın Behram şah için haram olan Şehru Bânû ile (VR: 571/6130), Pervane'nin Şem ile (VR: 571/ 6132), Tavus'un Anka ile, Dilaram'ın Serbâz ile (VR: 571/ 6133), Nesim'in Nevbahar ile (VR: 571/ 6134), Şami'nin Mehlika ile (VR: 571/ 6135), Seher'in Zühre ile, Zeyni'nin Mühre ile (VR: 572/ 6136) birlikte olmalarının uygun olacağını dile getirir.

2.9. Erkek Gözünde Kadın

Klâsik Türk edebiyatında şair kendini âşık olarak niteler ve karşısındaki sevgili hep arzu edilen nesne konumundadır. Bu edebiyata hâkim olan erkek egemen söylem kadını çeşitli şekillerde vasıflandırmıştır. Lâmi'î mesnevîlerinin çeşitli yerlerinde özellikle iki erkeğin konuştuğu kısımlarda erkek gözündeki kadına dair çeşitli benzetmelere yer vermiştir.

Ferhâd ile Şîrîn mesnevîsinde Hüsrev, Şîrîn'in güzelliğini duyunca (FŞ: 324/4981), hemen Ermen'e gidip o sülünü avlamaya niyetlenir:

Görüp ol gülşen içinde tâze servi

Salup şâhin kıla sayd-ı tezervi (FŞ: 324/4983)

Salâmân ve Absâl ve Vâmık u Azrâ mesnevîlerinde ise sırasıyla Salâmân'ın Absâl'a Vâmık'ın Azrâ'ya âşık olduğunu duyan babalar tarafından çocuklarına bir kadına takılıp kalmaması, çıkıp ceylan avlanması benzer şekilde öğütlenir:

Çekmegil her çeşmi câdûdan melâl

Şîr-i nersin eylegil sayd-ı gazâl (SA: 437/1006)

N'ola gördünse gözin câzû-misâl

Şîr-i nersin seyre çık sayd it gazâl (VA: 184/ 1088)

Salâmân ve Absâl mesnevîsinde aynı zamanda erkeğin güneş, kadının ise bir ay olduğu (SA: 438/ 1014), mert olanın kadına karşı zayıf olmaması söylenir (SA: 438/1016).

Veyse vü Râmin mesnevîsinde ise eğlence meclisinde şahın sarayın hizmetçilerinden hangisini isterse alıp dergâhının hanımı yapabileceği söylenir (VR: 322/ 1534).

2.10. Kadın Karşısında Erkek

Lâmi'î'nin söz konusu mesnevîlerinde istisnalar dışında kadın kahramanlar içinde buldukları zorluklara genellikle boyun eğmezler. Bu eserlerde kadınlar aşkları uğruna çeşitli fedakârlık yapıp, gerekirse can vermeyi göze alan güçlü figürlerdir. Ele alınan mesnevîlerden sadece Salâmân ve Absâl adlı mesnevînin kadın baş kahramanı soylu bir aileden değildir. Bunun dışında Şîrîn, Azrâ ve Veyse soylu ailelerden gelmektedir. Kadınların bu güçleri karşısında erkek kahramanlar zaman zaman ikinci plana düşmektedir.

Ferhâd u Şîrîn mesnevîsinde Çin hakanının oğlu olan Ferhâd, Şîrîn'i aramak için Ermen ülkesine gelir. O andan itibaren Mehin Bânû'nun topraklarındadır ve artık sıradan bir insandır. Hikâyede Mehin Bânû ve Şîrîn'in üstünlüğü pek çok kez dile getirilmektedir. Ferhâd bazen o denli çaresiz kalır ki içinde bulunduğu duruma razı olur:

Bu işde kim uram tûg-i ta'nı

Rızâdan gayri dermân var mı ya'ni (FŞ: 377/6528)

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde ise kadın kahramanlar genellikle her türlü tehlikeye atılmayı göze alacak kadar cesurdur. Gerektiği durumlarda savaşır (VA: 344/3429). Ancak bu durum erkek kahramanlardan biri gelene kadar sürer. Azrâ ve Dilpezîr gerektiğinde kendini Zengîlerin şahına kafa tutarken Vâmık'ın yer aldığı beyitlerde ikinci plana düşerler. Ayrıca mesnevîde zaman zaman erkek kahramanlar da hileci, fitneci olarak gösterilir (VA: 222/1647). Erdeşîr, Tûr, Anton kötü özellikler ile çizilen erkek kahramanlardır.

Veyse vü Râmin mesnevîsinde kadın kahramanların erkek kahramanlara göre daha ön planda oldukları görülmektedir. Kadınlar genellikle hikâyeyi yönlendiren kişilerdir. Şehru Bânû'nun kocası Mubed şah hileci olarak anlatılır (VR: 328/ 1636-1650). Mubed şah aynı zamanda yalancıdır ve değil kadınlar, köpekler bile yalancı bir erkekten üstündür (VR: 331/1706). Mubed şah büyü atına binerek söze uğursuz nallar çaktırır (VR: 387/2738-2739). Mesnevîde kötü olarak çizilen bir başka erkek kahraman hanın veziridir. Vezir kızı Gülşeker ile evlenmeyi kabul etmeyen Râmin'e karşı haset çıkarır (VR: 462/4075), hile yapar (VR: 523/5207) ve Çin fağfurunu Râmin'in üzerine saldırmaması konusunda ikna eder. Savaşta Râmin yenilir ve Veyse'nin ülkesine sığınmak için yola çıkar (VR: 524/5247-525/5248). Yolda

giderken bir şehirde esir düşer, bu durumu çaresizce kabullenir ve Veyse'nin gelip onu kurtarması için dua eder (VR: 537/5476). Râmin Veyse'nin yanına kavuşunca, Veyse ona teselli verir (VR: 560/5907-5908). Ardından Veyse babası Mubed şahın ölümüyle başına geçtiği ülkeyi Râmin'e verir (VR: 560/5923).

SONUÇ

Bu çalışmada Lâmi'î'ye ait mesnevîlerden Ferhâd u Şîrîn, Salâmân ve Absâl, Vâmık u Azrâ, Veyse vü Râmin adlı eserler kadın karakterler merkeze alınarak okunmuş, elde edilen veriler karşılaştırılmış, söz konusu eserlerde kadının hem olumlu hem de olumsuz olarak sunulduğu görülmüştür. Söz gelimi kadın hem iffetli, şefkatli, cesur, sadık, kararlı vb. olarak; hem de nankör, ikiyüzlü, hilekâr, yalancı, aklı noksan, vefasız vb. olarak vasıflandırılmıştır. Ele alınan mesnevîler arasında kadına yönelik olumsuz ifadeler Salâmân ve Absâl adlı mesnevîde oldukça yoğundur. Bunun sebebi söz konusu eserin alegorik arka planıdır. Eserde kadın kahraman Absâl, aslında şehvete tapan beden olarak düşünülmüştür. Bu yüzden hem Absâl üzerinden hem de genel olarak kadınlar üzerinden olumsuz ifadelere sık sık başvurulmuştur. Erkek kahraman Salâmân ise nefse uymaması konusunda uyarılmıştır.

Araştırmacıların kadın algısının gelenekten farklı olduğunu ileri sürdüğü Veyse vü Râmin mesnevîsinde kadınların ön planda olduğu görülmektedir. Mesnevîde özellikle Şehru Bânû zeki ve ileri görüşlü biri olarak çizilir. Bunun yanında hikâyeyi genellikle kadınlar yönlendirmektedir. Hikâyenin pek çok yerinde kadın kahraman kararları alan kişidir. Ayrıca Veyse'nin cariyeleri Râmin'in gulâmlarına karşı yapılan yarışmalara çekinmeden katılırlar ve genelde başarılı olurlar. Veyse ise cariyelerin üzerine saldıran kaplanı yakalar. Kaplan halka sergilendikçe Veyse'nin insanlar gözündeki ünü atar. Ferhâd u Şîrîn mesnevîsinde kadın kahramanlardan Mehin Bânû Ermen ülkesinin şahıdır ve bu özelliğiyle kararları alan taraftır. Ancak olayları yeterince yönlendirebildiği söylenemez.

Mesnevîlerin geneline bakıldığında kadınlar gerektiği durumlarda kahramanlık gösteren, aşkları uğruna fedakârlık yapmaktan kaçınmayan, gerekirse can vermeyi göze alan güçlü figürlerdir. Hatta zaman zaman erkeğin kadınlar karşısında zor duruma düştüğü de görülmektedir. Sadece Salâmân ve Absâl mesnevîsinin kadın kahramanı Absâl bu genellemenin dışında tutulabilir.

Lâmi'î bazen aynı durumlar için farklı mesnevîlerde benzer ifadelere yer vermiştir. Örneğin erkeğin bir kadına bağlı kalmaması, çünkü erkek aslan olduğu çıkıp ceylan avlaması gerektiği Salâmân ve Absâl ile Vâmık u Azrâ mesnevîlerinde küçük farklar olmakla birlikte benzer şekilde ifade edilmiştir. Vâmık u Azrâ ile Veyse vü Râmin mesnevîlerinde Azrâ ve Veyse'ye mehir olarak dünyanın verildiği benzer şekillerde söylenir. Bunların

yanında genel olarak düşünülduğünde Lâmi'î'nin geleneksel anlayıştan çok fazla uzaklaştığı söylenemez.

Lâmi'î'nin eserlerinde tasavvufî dünya görüşü önemli yer tutmaktadır. Tasavvufî anlayış insanın giderek dünyevîleşmesini önlemeyi hedefler. Dünyevîleşmek aynı zamanda nefse uymak demektir. Nefs müennes bir kelimedir ve kadınla somutlaştırılır. Hemen bütün eserlerin arka planında bulunan tasavvuf, edebiyatın eğitcilik ve öğreticilik işlevini de kullanarak kadın üzerinden nefsi her fırsatta yermiştir ancak kadını kadın olduğu için yermemiştir. Lâmi'î de edebiyatın eğitcilik ve öğreticilik yönünü etkin şekilde kullanarak eserlerinde okuyanlara örnek olabilecek olaylar hazırlayıp bunlar üzerinden ders vermeyi amaçlamıştır. Pek çok eserinde kullandığı atasözü ve deyimler ile Türkçenin imkânlarını kullanarak ifade ettiği veciz sözlerin yanında yeri geldikçe padişaha bile öğüt vermekten sakınmayan Lâmi'î, gerektiğinde muhatap aldığı kişiyi hicvedici ifadelere de yer vermiştir. Lâmi'î bunları Klâsik Türk edebiyatının en belirgin yönü olan mecazlar arkasına saklayarak yapmıştır.

Sonuç olarak Lâmi'î'nin incelenen mesnevîlerinde yer alan kadın karakterlerin eserlerdeki işlevi göz önüne alındığında bu kahramanlara zaman zaman atfedilen olumsuz özelliklerin tasavvufî-alegorik söylem nedeniyle eserlerde yer aldığı ve öğüt vermek amacını taşıdığı ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

- Andrews, Walter G. ve Mehmet Kalpaklı (2018). *Sevgililer Çağı*. çev: N. Zeynep Yelçe, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Amulî, Cevadî (2003). *Celâl ve Cemal Aynasında Kadın*. Türkçesi: Ejder Okumuş, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ayan, Gönül (1994). "Lâmi'î Çelebi'nin Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri". *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.1, Ankara, s.43-65.
- Ayan, Gönül (1998). *Lâmi'î-Vâmık u Azrâ -İnceleme Metin-*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Canım, Rıdvan (2000). *Latîfî Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Cunbur, Müjgan (1997). *Türk Kadını İçin*. Ankara: Türk Kadınları Kültür Derneği Genel Merkezi Yayınları: 21.
- Çakır, Serpil (2009). "Osmanlı'da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller". *Cins Cins Mekân*. Der. Ayten Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, s.76-101.

- Çetinkaya, Ülkü (2008). "Divan Edebiyatında Kadın Genel Bakış". *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/4, Summer, s.279-334.
- Devellioğlu, Ferit (2010). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dursun, Aysun (2016). *Türk Halk Hukuku*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ece, Selami (2002). *Manisalı Camii'nin Vâmık u Azrâ Mesnevisi (İnceleme-Metin-Sadeleştirme)*. Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Eğri, Sadettin (2001). *Lâmi'î Çelebi Bir Bursa Efsanesi (Münâzara-i Sultân-ı Bahâr Bâ-Şehriyâr-ı Şitâ)*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Esir, Hasan Ali (1998). *Lâmi'î Çelebi-Ferhâd ile Şîrîn (İnceleme-Metin-İndeks)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Günay, Umay (2000). "İslâmî Dönemde Türk Toplumunda Kadının Yeri ve Önemi". *Milli Folklor*, Yıl:12, Sayı:46, s.4-9.
- Harmancı, Esat (2003). *Manisalı Câmî'î Muhabbet-nâme (Vâmık u 'Azrâ) İnceleme, Metin, Nesre Çeviri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Huart, Cl. (1993). "Vâmık ve Azrâ". *MEB İslâm Ansiklopedisi*. çev. Nazif Şahinoğlu, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, C.13, s.190-194.
- İnan, A. Afet (1975). *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görüşleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kanar, Mehmet (2013). *Vîs ile Râmîn Fahreddin Es'ad-i Gorgânî*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1997). "Dede Korkut Kitabında Kadın". *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar* 1, İstanbul: Dergâh Yayınları, s.41-54.
- Kaynak, Mesut (2003). *Kur'an'da Kadın*. İstanbul: Yay Matbaacılık.
- Koca, Kadriye Yılmaz (1998). *Osmanlı'da Kadın ve İktisat*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Levend, Ağâh Sırrı (1998). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öztürk, Murat (2009). *Lami'î Çelebi'nin Veyse vü Ramin Mesnevisi (İnceleme-Metin-Sadeleştirme)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Peirce, Leslie P. (2000). "Ekberiyet, Cinsellik ve Toplum Düzeni: Toplumsal Cinsiyetle İlgili Osmanlı Söz Dağarcığı". *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, ed. Madeline C. Zilfi, çev: Necmiye Alpay, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, , s.161-187.
- Ritter, Hellmut (2011). *Doğu Mitolojisinin Edebiyatı Etkisi*. ed. Mehmet Kanar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, Aslı (2009). *Osmanlı Kadını -Efsane ve Gerçek-*. İzmir: Kaynak Yayınları.
- Schimmel, Annemarie (1999). *Ruhum Bir Kadındır*. çev. Ömer Enis Akbulut, İstanbul: İz Yayıncılık.

- Sılay, Kemal (2000). "Erkeğin Ağzıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü". *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, ed. Madeline C. Zılfi, çev: Necmiye Alpay, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s.188-203.
- Tanç, Nilüfer ve Süleyman Yiğit (2017). "Lâmi'î'nin Vâmık u Azrâ'sında Mahallîleştirme Yöntemleri". *Sosyal Bilimler Dergisi (SOBİDER)*, Yıl:4, Sayı:14, s.205-231.
- Tezcan, Nuran (2016a). "Lâmi'î'nin Bazı Eserlerinde Kadın Tipleri ve Kadınla İlgili Düşünceler". *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.216-240.
- Tezcan, Nuran (2016b). "Lâmi'î'nin Gûy u Çevgân Mesnevisi". *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.264-293.
- Tezcan, Nuran (2016c). "Osmanlı-Türk Edebiyatında Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşk Bağlamında Okumak". *Divan Edebiyatına Yeniden Bakış*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.11-24.
- Uludağ, Erdoğan (2013). *Lâmi'î Çelebi-Salâmân ve Absâl*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Uludağ, Süleyman (2003). *Sufi Gözüyle Kadın*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Uludağ, Süleyman ve Mustafa Kara (2011). *Evlîya Menkıbeleri*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Yılmaz, Mehmet (2013). *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler (Ansiklopedik Sözlük)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Yiğit, Süleyman (2017). *Lâmi'î'nin Vâmık u 'Azrâ Mesnevîsinin Mahallî Unsurlar Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Dil: Araştırma Makaleleri
Research Articles
on Linguistics

Dil Öğrenimi Sürecinde İşlevsel Yabancılık*

ÖĞR. GÖR. DR. YUSUF TOPALOĞLU**

Öz

Bu çalışmada, karşıtsal dilbilim çerçevesinde diller arasındaki yabancı (fr. xénité) öğelerin kullanımında karşılaşılan zorluklar ele alınmaktadır. Araştırma konusu olarak Fransızca öznellik kipinin tüm işlevsel alanları seçilmiştir. Değişik dil öğrenim seviyeleri bulunan Türk öğrenciler, öznellik kipinin iki dildeki işlevsel alanlarının yabancılıklarından dolayı kullanımında zorlanıyor olmalıdır. Gerçekten, birinci sınıftan dördüncü sınıfa doğru öğrencilerin öznellik kipinin işlevsel alanlarını kullanım başarıları olumlu yönde değişmekte midir? Türk öğrencilerin Fransızca öznellik kipi kullanımında zorlanmalarına, iki dildeki kipin işlevsel yabancılıklarının yol açtığını ve dil seviyeleri değişse de bu zorluğun aşılamadığını ileri süreceğiz. Bu varsayımın sağlamasını yapmak için, farklı dil öğrenim seviyeleri bulunan bir örneklem üzerinde Fransızca öznellik kipinin kullanımı ile ilgili 20 sorudan oluşan bir uygulama yapılmıştır. Verilere göre, dört grup arasında önemli bir başarı farkı bulunmamıştır. Dil seviyeleri farklı olan öğrencilerin, öznellik kipinin tüm işlevsel alanlarının kullanımında zorlandıkları saptanmıştır. Öğrencilerin öğrenim seviyeleri değişse de bu zorluğun aynı kaldığı görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Dilbilim, karşıtsal dilbilim, Fransızca öznellik kipi, işlevsel alanlar, yabancılık

FUNCTIONAL EXOTICNESS IN THE PROCESS OF LANGUAGE ACQUISITION

Abstract

In this study, within the framework of contrastive linguistics, the difficulties encountered in the usage of exotic items between languages are examined. All functional areas of the French subjective mode were selected as research topic. Turkish students who have different levels of language learning may have difficulties in the usage of this mode because of its exoticness of functional areas in two languages. Indeed, from the first to fourth grade, is the success of students in using the functional areas of this mode changing in a positive way? We assert that Turkish students have difficulty in using these functional areas due to the functional exoticness of this mode in two languages, and this difficulty can not be

* Bu araştırma, 26-27 Nisan 2018 tarihleri arasında Ankara’da düzenlenen “XIII. Frankofoni Kongresi’nde, “Türk Öğrencilerin Fransızca Öznellik (Subjonctif) Kipi Kullanımı” başlığı altında sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş makale biçimidir.

** Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Yabancı Diller YO, ytopaloglu@nku.edu.tr, [orcid.org/ 0000-0003-2832-6902](https://orcid.org/0000-0003-2832-6902)
Gönderim tarihi: 17.06.2018 Kabul tarihi: 26.07.2018

overcome even if language levels of the students change. To ensure this hypothesis, we implemented a questionnaire study consisting of 20 questions about the usage of French subjective mode on a sample with different levels of language learning (78 students). According to obtained data, there was not a significant difference between four groups. It was determined that the students with different language levels had difficulty in using all functional areas of this mode. Although students' learning levels changed, it was observed that this difficulty remained the same.

Keywords: Linguistics, contrastive linguistics, French subjective mode, functional areas, exoticness

GİRİŞ

G ünümüzdeki küreselleşme ve teknolojik gelişmeler, uluslararası ilişkiler ve iletişim, yabancı dilin etkin biçimde öğrenilip kullanılmasını gerekli ve önemli kılmaktadır. Öğrencilerin en etkin ve kendilerine en uygun biçimde yeni bir dili nasıl öğrenmeleri gerektiği önemsenen olgulardan biridir. Ancak her ne kadar önem verilse de, etkin bir dil öğrenim süreci soyut olmaktan öteye gidememektedir. Bununla birlikte, karmaşık ve pek çok bileşeni bir arada kullanmayı gerekli kılan dilin, bütüncül bir yapısı bulunmaktadır. Söz gelimi, yabancı dilde birbirini etkileyen ve ilişki durumunda olan sözdizimi, sesbirimi, dil bilgisel yapı ve edimler belli bir sıra izlenmeden öğrenilmektedirler. Dolayısıyla, katılımı zorunlu kılmasına ve zaman almasına karşın, yabancı dilin bütüncül ve alt sistemleriyle eşsüremlili biçimde öğrenilmesi gerekmektedir (Genç, 2015, s. 54). Bu nedenle öğrencilerin, öğrenim sürecine katılımlarının sağlanması, dil öğrenimine karşı güdülendirilip özendirilmeleri, kaygılarından kurtulmaları, önyargılarını gidermeleri ve daha farklı dilleri öğrenmelerinin sağlanması için gerekli araştırma ve incelemelerin yapılması önem arz etmektedir. Birçok farklı yabancı dilin etkin öğretilmesi ve öğrenilmesiyle ve ana dili ile yabancı dildeki konularla ilgili karşıtsal yaklaşımlarla öğrenim zorluklarının nedenleri üzerinde durulup giderilmesi için gerekli araştırmalar yapılmalıdır.

Yabancı dil öğrenimine ve öğretimine yönelik karşıtsal yaklaşımlarla önemli araştırmalar yapan Fries (1945), Lado (1957), Wagner (1982) ve Odlin (1997) gibi dilbilimciler, yabancı dil öğrenimi sürecinde yaşanan zorlukların temelinde, bu dilin söz dizimsel, anlamsal, biçimsel, işlevsel özelliklerinin yabancı olmasından kaynaklandığını ileri sürmüşlerdir. Ancak bu konu ile ilgili Weinrich (1986) farklı düşünmektedir. Dil öğreniminde yabancılığın, ilgiyi çekeceğini ve öğrenilen dile üstünlük sağlayacağını öne sürmüştür. Gerçekten, ana dili ve yabancı dil arasındaki yabancılık algısı, dil öğrenimi sürecinde önemli bir etmendir. Bu nedenle, etkili ve verimli biçimde yabancı dil öğrenebilmek ve dil öğrenimi sürecinde yaşanan zorlukları en aza indirmek için, dikkatli

ve özenli bir biçimde dilin yabancılığını gidermeye çalışmak gerekir. Bu bağlamda karşıtsal dilbilim, yabancı dil öğreniminde karşılaşılan zorlukların belirlenmesinde ve giderilmesinde yararlı olabilecek sonuçlara ulaşmayı hedeflemiştir. Karşıtsal dilbilim, 1933'e kadar ilk olarak ana dili öğretimi çerçevesinde ortaya çıkmış olsa da, daha sonraki yıllarda yabancı dilin etkin öğretilmesinde ve dil öğrenim zorluklarının nedenleri üzerinde durup giderilmesinde önemli bir rol oynamıştır. 1950'lerdeki çalışmalarının amacı ise, ana dili ile yabancı dildeki yabancılık ya da benzerlik nedeniyle, ana dilin veya daha önce edinilmiş bir dilin kullanım alışkanlıklarının yeni öğrenilecek bir dilde kullanılmak üzere aktarılırken ortaya çıkan *girişiklik* (fr. interférence) sorunsalına çözüm üretmektir (Karaağaç, 2012, s. 176). Günümüzde ise, karşıtsal dilbilim iki dil arasındaki yapıları karşılaştırarak, iki dildeki yabancılıkları belirleyip öğrenimdeki zorlanmaları en aza indirgeyen yöntem, teknik ve araç-gereçler bulmayı hedeflemektedir (Şavlı, 2009, s. 181).

Yabancı dil öğrenim sürecinde önem arz eden *dilin yabancılığı* (fr. xenité) kavramını, ilk olarak Harold Weinrich (1986) ortaya atmıştır. Ana dili ile yabancı dil arasında yapıların benzerlik göstermemesi ya da birinde bulunan yapıların diğesinde olmaması, bu yapıların birbirine yabancı olmasına yol açmaktadır. Bir yabancı dil öğreniminin zaman gerektirdiğini dile getiren Weinrich'a (1986, s. 189-196) göre, birçok değişik nedenden ötürü bir dil, öğrenciye yabancı gelebilir. Bir dilin yabancı olma özelliği veya bu dilin yapılarının yabancılığı, öğrenimine yönelik ilgiyi çekebilir ve söz konusu dilin öğreniminde üstünlük sağlayabilir. Ancak bu konuyla ilgili farklı düşünen Lado (1957), dilsel yabancılıkların dil öğrenimini zorlaştırdığını belirtmektedir. Diğ taraftan Wagner (1982, s. 219) da, iki dil arasındaki yapısal ve işlevsel yabancılıkların öğrenim zorluklarına neden olacağını dile getirmektedir. Öte yandan Odlin (1997, s. 36-37) de, yabancı dilde öğrenilen yapılar yabancı olduklarında, öğrencilerin o yapıları kullanmaktan kaçındıklarını belirtmektedir. Bu bağlamda, diller arasında tipolojik ve tarihsel benzerliklerin var olduğu varsayımı çerçevesinde, bir dilin yabancılık derecesi hangi seviyededir? Bir dilin yabancı olma özelliği, söz konusu dile bir üstünlük sağlar mı? Bir dilin yapılarının yabancı olması, öğrenimi konusunda bu dili çekici kılmakta mıdır?

Her dilin kendine özgü dil bilgisel, söz dizimsel, biçimsel, işlevsel, ses bilimsel, anlatım ve içerik değişimleri bulunmaktadır. Dolayısıyla söz konusu zorluklara, dillerin bu özgümlüklerinin mi yoksa başka bir nedenin mi yol açtığını belirlemek amacıyla bu inceleme, yabancı dil olarak Fransızca özelinde hazırlanmıştır. Bu bağlamda bu



araştırma, Türk öğrencilerin Fransızca öğrenim sürecinde karşılaştıkları zorlukların dilsel boyutunun öznellik kipinin işlevsel alanlarının kullanımı bağlamında karşıtsal bir yaklaşımla incelenmesini konu edinmektedir. Söz konusu kipin işlevsel alanlarının öğrencinin ana dilindekiyle birebir örtüşmemesi (bkz. Bosnalı & Topaloğlu, 2015, s. 281; Topaloğlu, 2016, 31-49) öğreniminde ve aktarımında önemli sorunlar ve güçlüklerle karşılaşılmasına neden olmaktadır. Gerçekten, Fransızca öznellik kipinin işlevsel alanlarının öğrenimi gerek öğrenciler gerekse eğitimciler için güçlük çekilen en önemli konulardan biridir. Bu zorluğun temelinde yatan etkenin ise, diller arasındaki yabancılıklardan kaynaklanıyor olduğunu düşünmekteyiz.

Bu araştırmada, Weinrich'ın (1986) *yabancıl öge* kuramı çerçevesinde, öznellik kipinin işlevsel alanları incelenip bu alanların yabancı olup olmadıkları belirlenmeye çalışılacaktır. Ayrıca bu alanlara öğrencilerin tutumları açısından yaklaşılarak, öznellik kipinin tüm işlevsel alanları kullanımında değişik dil öğrenim seviyeleri bulunan Türk öğrencilerin kullanım başarı ortalamalarını saptamak amaçlanmaktadır.

Bu araştırmada, üzerinde durulacak sorular ise şöyledir: Gerçekten, öznellik kipi, tüm işlevsel alanları bakımından Türk öğrencilere yabancı mıdır? Değişik dil öğrenim seviyesi bulunan öğrenciler, öznellik kipinin bütün işlevsel alanlarını kullanmayı bilmekte midir? Öğrencilerin, öznellik kipinin işlevsel alanlarına yönelik görüşleri ve işlevsel alanlarındaki gerçek kullanımları tutarlı mıdır? Öznellik kipinin işlevsel alanlarının kullanımında, öğrencilerin genel başarı ortalamaları hangi seviyededir?

Bu sorulara yanıt bulabilmek için, öncelikle Fransızcada bir ulam olarak var olan öznellik kipinin işlevsel alanları ele alınacaktır. Söz konusu değerlendirmeden sonra çıkacak sonuçlar, öğrencilerin öznellik kipinin işlevsel alanlarının kullanımıyla ilgili bir varsayım ileri sürülmesine olanak tanıyacaktır. Daha sonra varsayımın geçerliliğini sınamak için kullanılan yöntemle değinilecek ve elde edilen bulgular incelenip bir sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

1. YABANCIL ÖGE OLARAK ÖZNELLİK KİPİNİN İŞLEVSEL ALANLARI

Fransızcada öznellik kipi, 4. ve 5. şahıslarda {-i-} biçimbirimi, diğer şahıslarda ise, sıfır biçimbirimiyle (Ø) görülmektedir. Sadece bu iki biçimle görünen öznellik kipi, işlevsel açıdan Fransızcada 18 farklı işlevsel alanı kapsamaktadır. Bu işlevsel alanlardan ilki, öznellik kipinin anlamsal olarak bir taraftan yakarış, emir, sınırlama, ünlem veya istek bildiren *bağımsız tümcelerde* kullanımınıdır. İkincisi ise, *önemli olmak* fiili veya *kişisiz* kullanımda iki türlü *önem* belirten temel tümcenin yan tümcesinde karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan *ilgi* zamirlerinde, yerine zamir gelen isim en üstünlük derecesi ile sınırlandırılırsa ve belgisiz olursa öznellik kipinin işleve konulması zorunlu olmaktadır (Delatour vd. 2004, s. 209;

Cellard, 1996, s. 67-70). Öznellik kipi, *seçenek* ya da *sebeup* belirten yan tümcelerde ve çok yaygın olarak kullanılan *duygu* belirten deyişlerde kullanım alanı bulmaktadır. Ayrıca söz konusu kip, *şüphes*, *kuşku* ya da *belirsizlik* belirten fiil veya yapılarla işlev kazanmaktadır. *Yargı* deyişleri de, öznellik kipinin işlevlerinden bir diğeriştir. Fransızcada *amaç* ve *olasılık* bildiren deyişlerde, öznellik kipi işleve konmaktadır (Dubois vd. 2005, s. 142; Cellard, 1996, s. 36-42). *Zıtlık* anlamı taşıyan bağlaçlardan sonra ve olgunun gerçekleşme durumunu *sınırlayan / kısıtlayan* deyişlerde de öznellik kipi kullanılmaktadır (Cellard, 1996, s. 39-40). Öte yandan, Fransızcada anlamsal olarak *izin verme*, *uygun bulma*, *yasaklama* deyişleri taşıyan temel tümcenin yan tümcesinde ve *öncelik-sonralık* ifade eden bağlaçlardan sonra öznellik kipi işlev kazanmaktadır (Dubois vd. 2005, s. 140). Öznellik kipinin ayrı bir işlevsel alanı olarak *kişisiz* kullanımlar bulunmaktadır. Fransızcada en sık karşılaşılan kullanımlardan biri de öznellik kipinin *gereklilik* işlevidir (Cellard, 1996, s. 22). Bununla birlikte, Fransızcada öznellik kipi, *şart* belirten ana tümcenin yan tümcesinde deyişini bulmaktadır. Diğer taraftan, söz konusu kipin *istek* belirten bütün kişisel oluşumların yan tümcelerinde ve temel tümce gerektirmeyen *emir* kullanımında işlevi bulunmaktadır.

Sadece iki biçimbirimle görünen ve Fransızcada 18 farklı işlevi karşılayan öznellik kipi, Türkçede ad-fiil, zarf-fiil, önad-fiil, bildirme kipi biçimbirimleri, istek, emir, yeterlilik, gereklilik, şart kipi gibi 22 farklı biçime karşılık gelebilmektedir. Diğer taraftan, Fransızca öznellik kipi, işlevsel bakımdan Türkçede istek, emir, gereklilik ve şart kiplerine eşdeğerdur. Ancak söz konusu 4 kip de Türkçede kendi içlerinde daha farklı işlevleri bulundurmaktadır. Bununla birlikte Bosnalı (2010, s. 73-74), Türkiye Türkçesinde öznellik kipinin, analitik yapıdaki Fransızcadan farklılıklar sunduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda söz konusu incelemeye göre, öznellik kipinin işlevsel alanlarının neredeyse tamamının Türk öğrenciler için yabancı öğe özelliği taşıdığı ileri sürülebilir (Ayrıntılı bilgi için bkz. Bosnalı & Topaloğlu 2015, s. 273-284; Topaloğlu, 2016, s. 31-48).

Öznellik kipinin işlevsel alanları değerlendirmesi, söz konusu alanların Türk öğrenciler açısından yabancı öğe sayılabileceğini göstermektedir. Bu yabancılık, Türk öğrencilerin Fransızca öznellik kipi kullanımında zorlanmalarına yol açıyor olmalıdır. Dolayısıyla, Weinrich'ın (1986) "dil'in yabancıllığı, öğrenilecek dile çekicilik katabilir, bu dil'in öğrenimine isteği artırabilir ve bu dile üstünlük sağlayabilir" kuramdan farklı düşünen Lado'nun, "dil'in yabancıllığı, dil öğrenimini zorlaştırır" kuramı çerçevesinde, işlevsel yabancıllıkların dil öğrenimi sürecinde zorlanmaya yol açtığını ve öğrencilerin dil seviyeleri değişse de bu zorluğun aşamadığını ileri süreceğiz. Bu varsayımdan hareketle yapılacak araştırmanın sonuçları, bu konunun açıklığa kavuşmasına katkı sağlayacaktır.

2. YÖNTEMSEL ÇERÇEVE

Nicel araştırma yönteminin benimsendiği çalışmada, veri toplamak için sormaca tekniği kullanılmış ve sormacada, tutum ve bilgi sorularına yer verilmiştir. Ayrıca sormacada sadece kapalı uçlu soru biçimleri kullanılmıştır.

20 sorudan oluşan sormacadaki 2 soru, öznellik kipinin kullanımı ile ilgili öğrencilerin tutumlarına yöneliktir. 18 soru ise, öznellik kipinin tüm işlevsel alanlarıyla ilgili bilgi sorularından oluşmaktadır. İlk 2 tutum sorusuyla öğrencilerin, öznellik kipinin tüm işlevsel alanlarını ve kullanım mantığı bilip bilmedikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Sonraki 18 soru, öznellik kipinin kullanımına yönelik bilgi sorularından oluşturulmuştur. Sormacanın sadece öznellik kipinin işlevlerinden oluşmaması ve katılımcıların soruları çözerken şüpheye düşmemeleri, elde edilecek sonuçların tutarlılığını ve güvenilirliğini artırmak için, sormacaya bildirme kipinde ayrıca 14 soru eklenmiştir. Ancak söz konusu sorular, sorunsalımızın ve varsayımımızın sınırları içinde olmadıkları için değerlendirmeye alınmamışlardır.

Bu çalışma, Namık Kemal Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü 2017-2018 eğitim öğretim döneminde 1., 2., 3. ve 4. sınıflarında eğitim gören öğrenciler üzerinde uygulanmıştır. Farklı dil öğrenim seviyeleri bulunan söz konusu dört sınıfın evreni 262 kişiden oluşmaktadır. Değişik dil öğrenim seviyelerine göre öznellik kipinin işlevsel alanlarının kullanımı ile ilgili farklı tutumları ve başarıları saptamak, elde edilecek verilerin tutarlılığını ve güvenilirliğini sağlamak amacıyla her sınıfın mevcut sayısı 0,3 oranında eşit olarak küçültülmüştür. Dolayısıyla sormaca, birinci sınıftan 22, ikinci sınıftan 18, üçüncü sınıftan 20 ve dördüncü sınıftan 18 olmak üzere toplamda 78 öğrenciden oluşan bir örneklem üzerinde uygulanmıştır.

Sormacaya katılan öğrencilerin sıklıklarını ve sorularda yer alan her seçeneğin oranını, geçerli oranını ve toplam oranını belirlemek için, SPSS bilgisayar programında sıklık analizi yapılmıştır. Böylece her soruya ve seçeneğe ayrı olarak her sınıftan kaç kişinin cevap verdiği belirlenmiş ve her seçeneğin oranı elde edilmiştir.

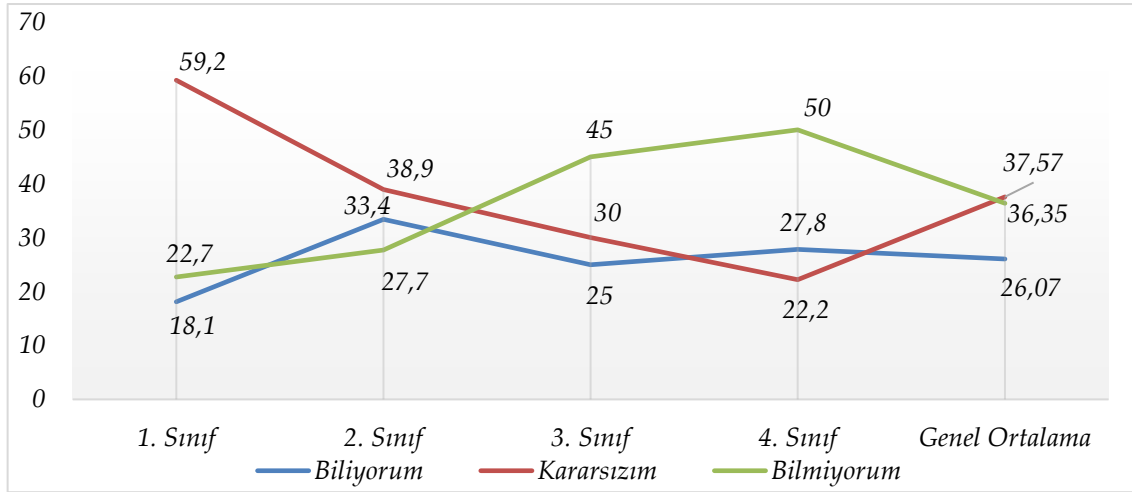
Sormacadaki tutum sorularının birbirine yakın seçeneklerinin oranı toplanarak yorumlanmıştır. Öznellik kipinin yalnızca kullanım başarı oranı göz önünde bulundurulacağı için, bilgi sorularının seçeneklerindeki sadece öznellik kipindeki doğru şıkkın oranı toplanmış ve yorumlanmıştır. Değişik dil öğrenim seviyeleri bulunan tüm sınıfların her sorudaki genel ortalaması da alınmıştır. Seçenekler arasında önemli bir farkın olup olmadığını belirlemek içinse, % 50 ve üzeri anlamlı fark olarak kabul edilmiştir.

3. BULGULAR

Bu bölüm, öznellik kipinin işlevsel alanlarına yönelik 2 soru ile öğrencilerin görüşlerine başvurulduğu “öznellik kipine yönelik öğrenci tutumları” ve 18 bilgi sorusu ile öğrencilerin gerçek uygulamalarının oranlandığı “öznellik kipinin işlevsel alanları” olmak üzere iki ayrı alt başlıktan oluşturulmuştur.

3.1. Öznellik Kipine Yönelik Öğrenci Tutumları

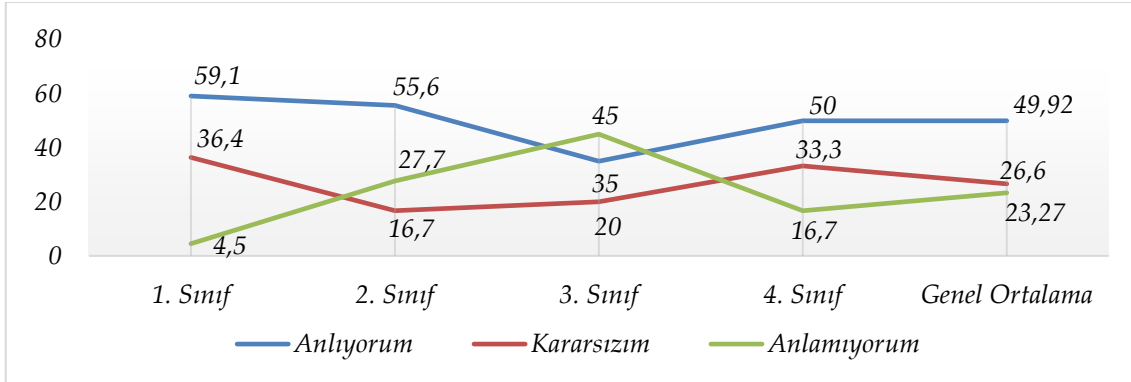
Değişik dil öğrenim sevipleri bulunan tüm öğrencilerin görüşlerini almak için, öznellik kipinin işlevsel alanlarına ilişkin yöneltilen ilk soru, öznellik kipinin bütün kullanım alanlarını öğrencilerin iyi bilip bilmedikleri ile ilgilidir ve söz konusu soruya birinci sınıf öğrencilerinin % 18,1'i bildiğini, % 59,2'si kararsız olduğunu, % 22,7'si bilmediğini belirtmiştir. İkinci sınıf öğrencilerinin % 33,4'ü bildiğini, % 38,9'u kararsız olduğunu, % 27,7'si bilmediğini ifade etmiştir. Üçüncü sınıf öğrencilerinin % 25'i bildiğini, % 30'u kararsız olduğunu, % 45'i bilmediğini bildirmiştir. Dördüncü sınıf öğrencilerinin % 27,8'i bildiğini, % 22,2'si kararsız olduğunu, % 50'si bilmediğini dile getirmiştir. Tüm sınıfların genel ortalamalarına bakıldığında, % 26,07 biliyorum, % 37,57 kararsızım ve % 36,35 bilmiyorum olarak karşımıza çıkmaktadır. Elde edilen oranlar, farklı seviyedeki tüm sınıfların, öznellik kipinin kullanım alanlarını bilip bilmedikleri ile ilgili kafalarının karışık olduğunu göstermektedir.



Şekil 1. Öğrencilerin, öznellik kipinin tüm işlevsel alanlarını bilme verileri

Diğer ikinci soru ise, öznellik kipinin kullanım mantığını anlayıp anlamadıkları ile ilgili hazırlanmıştır. Bu soruya birinci sınıf öğrencilerinin % 59,1'i anladığını, % 36,4'ü kararsız olduğunu, % 4,5'i anlamadığını belirtmiştir. İkinci sınıf öğrencilerinin % 55,6'sı anladığını, % 16,7'si kararsız olduğunu, % 27,7'si anlamadığını ifade etmiştir. Üçüncü sınıf öğrencilerinin % 35'i anladığını, % 20'si kararsız olduğunu, % 45'i anlamadığını dile

getirmiştir. Dördüncü sınıf öğrencilerinin % 50'si anladığını, % 33,3'ü kararsız olduğunu, % 16,7'si anlamadığını bildirmiştir. Genel ortalamaya bakıldığında, % 42,92 anlıyorum, % 26,06 kararsızım ve % 23,47 anlamıyorum olarak karşımıza çıkmaktadır. Elde edilen bulgular, sadece üçüncü sınıfın öznellik kipinin kullanım mantığını anlamadığını göstermiştir.



Şekil 2. Öğrencilerin, öznellik kipinin kullanım mantığını anlama verileri

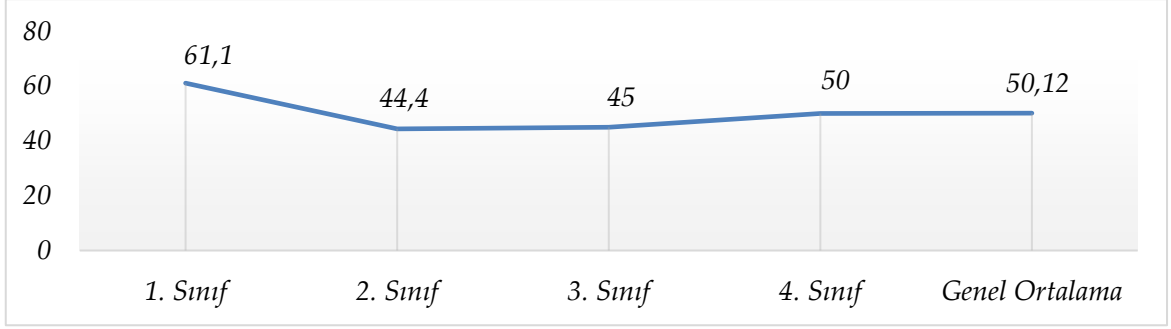
Bu iki sorudan elde edilen veriler, değişik dil öğrenim seviyesi bulunan öğrencilerin, öznellik kipinin tüm işlevsel alanlarını bilip bilmedikleri ile ilgili emin olmadıklarını ve üçüncü sınıf dışında tüm sınıfların öznellik kipinin kullanım mantığını anladığını göstermektedir. Ancak bu sonuçlar, öğrencilerin görüşüne dayalıdır. Bunun gerçeği yansıtıp yansıtmadığını belirlemek için, gerçek uygulamaları da değerlendirmeye alınmıştır.

3.2. Öznellik Kipinin İşlevsel Alanları

Bu başlık altında öğrencilere, öznellik kipinin 18 farklı işlevsel alanının her birinin kullanımını gerektirecek birer soru yöneltilmiştir. Söz konusu sorular ve seçenekleri, her sınıfın doğru kullanım sıklığı, öznellik kipinin 18 farklı işlevine yönelik farklı başlıklar altında olmak üzere ayrı ve ayrıntılı olarak sunulmuş ve yorumlanmıştır.

3.2.1. İstek

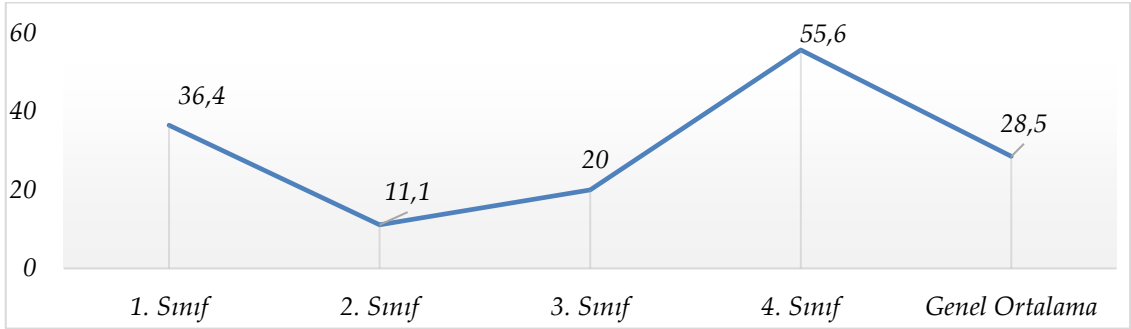
Öznellik kipinin istek bildiren işlevine ilişkin öğrencilerden: “Nous souhaitons qu’il un bon moment” tümcesine uygun düşecek “passe”, “passait”, “passerait”, “est passé”, “passera” seçeneklerinden birini tercih etmeleri istenmiştir. Verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 61,1'i, ikinci sınıfın % 44,4'ü, üçüncü sınıfın % 45'i ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 50'si öznellik kipini belirtmiştir. Genel ortalamaya bakıldığında ise, öznellik kipinin istek işlevine öğrencilerin % 50,12'sinin doğru yanıt verdiği görülmüştür. Öznellik kipinin istek işlevi kullanımının başarı oranına bakıldığında, birinci ve dördüncü sınıfın başarılı olduklarına, ikinci ve üçüncü sınıfların başarısında ise, bir düşünüş yaşandığına tanıklık edilmiştir.



Şekil 3. Öznellik kipinin istek işlevinde kullanım oranı

3.2.2. Emir

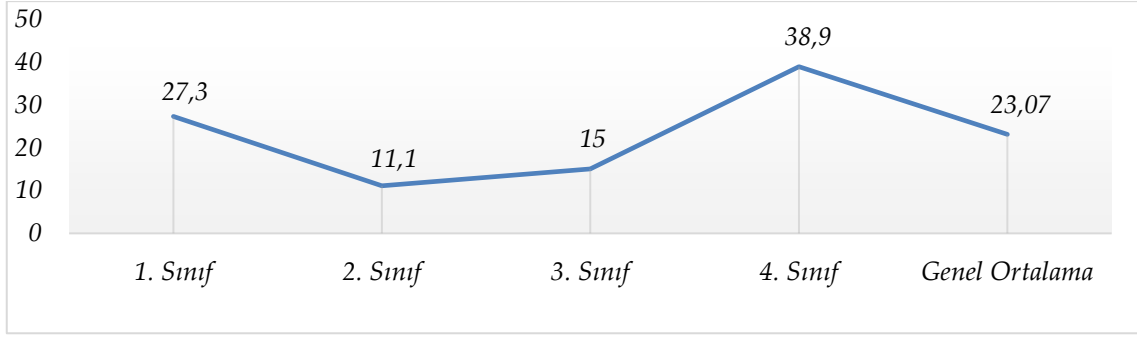
Öznellik kipinin seyrek olarak kullanılan emir işlevi ile ilgili öğrencilere: “J’ordonne que tu tes affaires demain matin” tümcesi sunulmuş ve “rangeras”, “rangerais”, “rangeais”, “as rangé”, “ranges” şıklarından doğru olanını bulmaları beklenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlara göre, birinci sınıfın % 36,4’ü, ikinci sınıfın % 11,1’i, üçüncü sınıfın % 20’si ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 55,6’sı öznellik kipini tercih etmiştir. Öznellik kipinin bu işlevine sınıfların genel ortalaması % 28,5 olarak karşımıza çıkmaktadır. Emir işlevi kullanımında, sadece dördüncü sınıfın başarılı olduğu gözlemlenmiştir.



Şekil 4. Öznellik kipinin emir kullanımında işleve konulması

3.2.3. Gereklilik

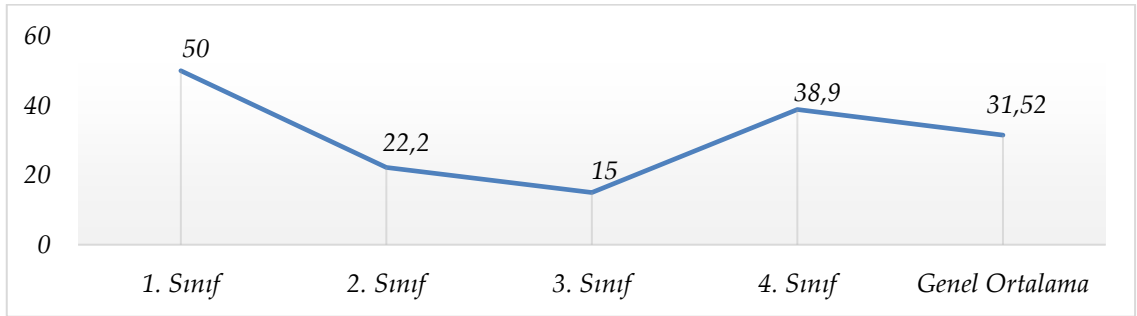
Öznellik kipinin sık kullanılan gereklilik işlevine ilişkin öğrencilere: “Il est nécessaire que vous à la Librairie acadienne demain matin” tümcesi sunulmuş ve “allez”, “irez”, “iriez”, “êtes allés”, “alliez” seçeneklerinden birini bildirmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 27,3’ü, ikinci sınıfın % 11,1’i, üçüncü sınıfın % 15’i ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 38,9’u öznellik kipini tercih etmiştir. Öznellik kipinin bu işlevine yönelik öğrencilerin genel ortalamaları, % 23,07 olarak ortaya çıkmaktadır. Öğrencilerin dil seviyesi yükselmesine karşın, öznellik kipinin gereklilik belirten işlevinde tüm sınıfların başarısız oldukları görülmüştür.



Şekil 5. Gereklilik belirten kullanımda öznellik kipinin işleve konulması

3.2.4. Şart

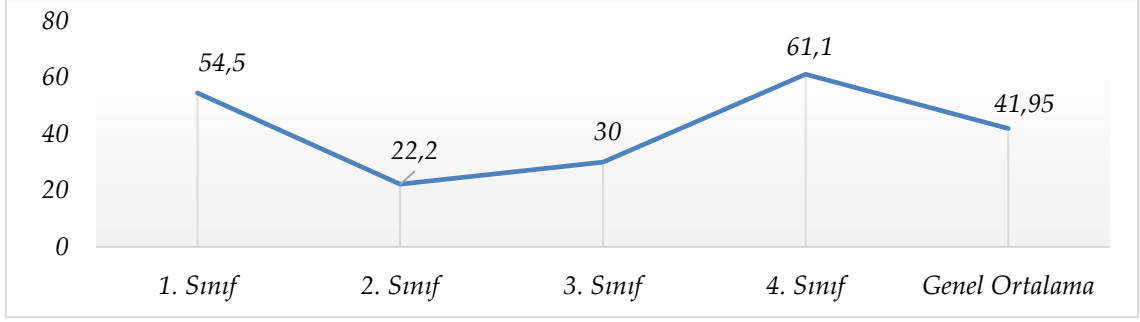
Şart bildiren işlevle ilgili öğrencilere: “Je te donne la permission de sortir à condition que tu tes études” tümcesi verilmiş ve “finis”, “finissais”, “finiras”, “as fini”, “finisses” şıklarından birini seçmeleri istenmiştir. Bu işleve yönelik elde edilen veriler, birinci sınıfın % 50’sinin, ikinci sınıfın % 22,2’sinin, üçüncü sınıfın % 15’inin ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 38,9’unun öznellik kipini tercih ettiğini göstermiştir. Genel ortalamaya bakıldığında ise, öznellik kipinin bu işlevine öğrencilerin % 31,52’sinin doğru yanıt verdiği görülmektedir. Bu kipin şart işlevi kullanımında, sadece birinci sınıfın yarısı başarılı olmuştur.



Şekil 6. Şart belirten kullanımda öznellik kipinin işleve konulması

3.2.5. Bağımsız Tümceler

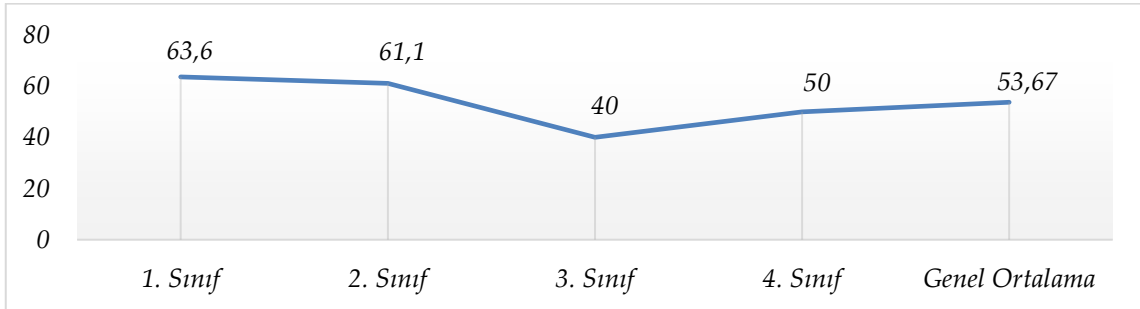
Bağımsız tümcelere yönelik öğrencilere: “Que tu tout de suite?” tümcesi sunulmuş ve “partes”, “partirais”, “partiras”, “partait”, “pars” seçeneklerinden birini beyan etmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 54,5’i, ikinci sınıfın % 22,2’si, üçüncü sınıfın % 30’u ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 61,1’i öznellik kipini belirtmiştir. Genel ortalamaya bakıldığında, öznellik kipinin bu işlevine öğrencilerin % 41,95’i doğru yanıt bulabilmiştir. Öznellik kipinin bağımsız tümcelerdeki işlevinde ise, sadece birinci ve dördüncü sınıfların başarılı oldukları görülmüştür.



Şekil 7. Öznellik kipinin bağımsız tümcelerde kullanımı

3.2.6. Önem Belirten Tümceler

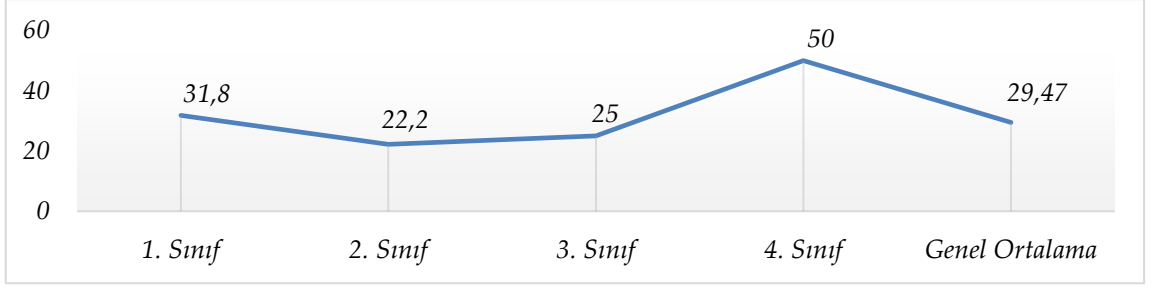
Önem belirten tümcelerle ilgili ise, öğrencilere: “Il est important qu’il sa vie en main” tümcesi sunulmuş ve “prend”, “prenait”, “prendra”, “a pris”, “prenne” seçeneklerinden doğru şıkkı bulmaları istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlara göre, birinci sınıfın % 63,6’sı, ikinci sınıfın % 61,1’i, üçüncü sınıfın % 40’ı ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 50’si öznellik kipini ifade etmiştir. Genel ortalamaya bakıldığında, öznellik kipinin bu işlevine öğrencilerin % 53,67’sinin doğru tercihte buldukları görülmüştür. Öznellik kipinin önem belirten tümcelerdeki kullanımında, birinci, ikinci ve dördüncü sınıfların başarısına tanıklık edilmiştir.



Şekil 8. Önem bildiren tümcelerde öznellik kipi kullanım oranı

3.2.7. İlgi Adılı

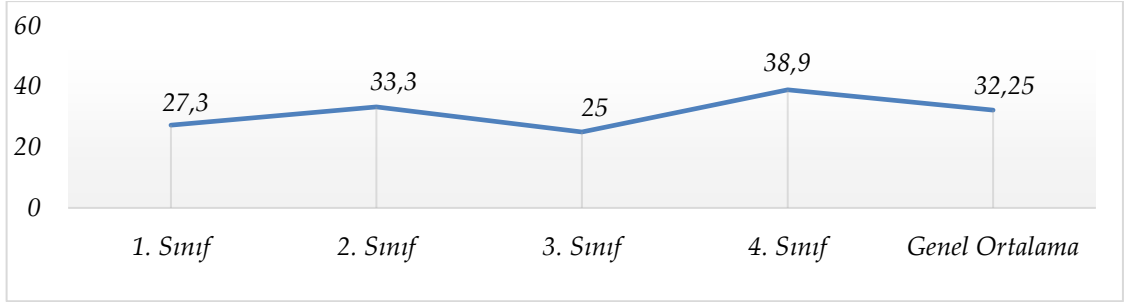
Öznellik kipinin ilgi adıları kullanımına yönelik öğrencilere: “Le meilleur étudiant que tu avoir est peut-être ton frère” tümcesi verilmiş ve “peux”, “pourras”, “as pu”, “pouvais”, “puisses” seçeneklerinden doğru şıkkı yanıtlamaları istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 31,8’i, ikinci sınıfın % 22,2’si, üçüncü sınıfın % 25’i ve dördüncü sınıf öğrencilerin % 50’si öznellik kipini bildirmiştir. Genel ortalamaya bakıldığında, öznellik kipinin bu işlevi ile ilgili öğrencilerin doğru bildirimleri % 29,47’dir. Öznellik kipinin ilgi adıları kullanımında, sadece dördüncü sınıflar başarılı olmuştur.



Şekil 9. Öznellik kipinin ilgi adlı kullanımında işleve konulması

3.2.8. Seçenek / Sebep

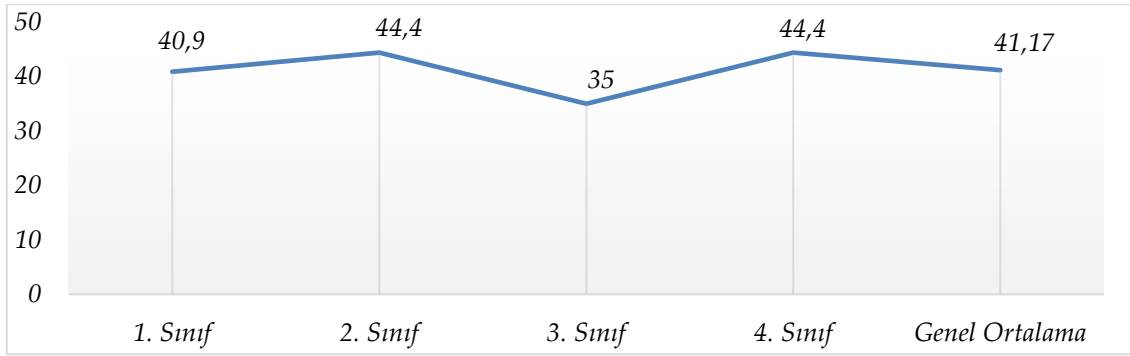
Öznellik kipinin seçenek / sebep belirten işlevi ile ilgili öğrencilere: “Qu’il d’accord ou non, je le ferai car c’est pour son bien” tümcesi sunulmuş ve “est”, “était”, “sera”, “a été”, “soit” şıklarından doğru olanını seçmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 27,3’ü, ikinci sınıfın % 33,3’ü, üçüncü sınıfın % 25’i ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 38,9’u öznellik kipini belirtmiştir. Öznellik kipinin bu işlevine yönelik öğrencilerin genel ortalamaları % 32,25 olarak karşımıza çıkmaktadır. Öznellik kipinin seçenek / sebep işlevi kullanımında hiçbir sınıf başarılı olamamıştır.



Şekil 10. Öznellik kipinin seçenek / sebep belirten işlevlerde kullanımı

3.2.9. Duygu

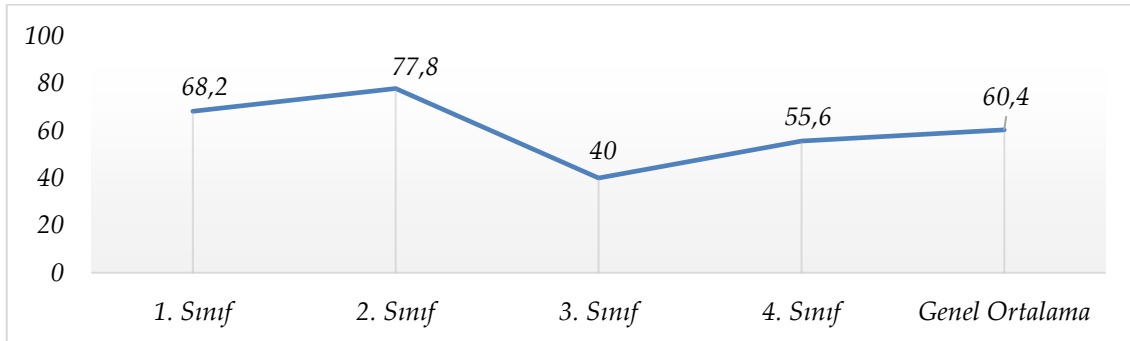
Fransızcada duygu belirten deyişlerin yan tümcesinde öznellik kipi kullanılır. Öğrencilere: “Je suis contente que tu te avec ma famille” tümcesinin boş kısmına “rencontras”, “as rencontré”, “rencontrais”, “rencontrerais”, “rencontres” seçeneklerinden doğru şıkkın getirilmesi istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 40,9’u, ikinci sınıfın % 44,4’ü, üçüncü sınıfın % 35’i ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 44,4’ü öznellik kipini bildirmiştir. Öznellik kipinin bu işlevine yönelik öğrencilerin genel ortalamalarına bakıldığında, doğru seçeneği belirtenlerin % 41,17 olduğu görülmüştür. Böylece, öznellik kipinin duygu belirten kullanımında hiçbir sınıf başarılı olamamıştır.



Şekil 11. Duygu belirten kullanımlarda öznellik kipinin işleve konulması

3.2.10. Şüphe / Kuşku / Belirsizlik

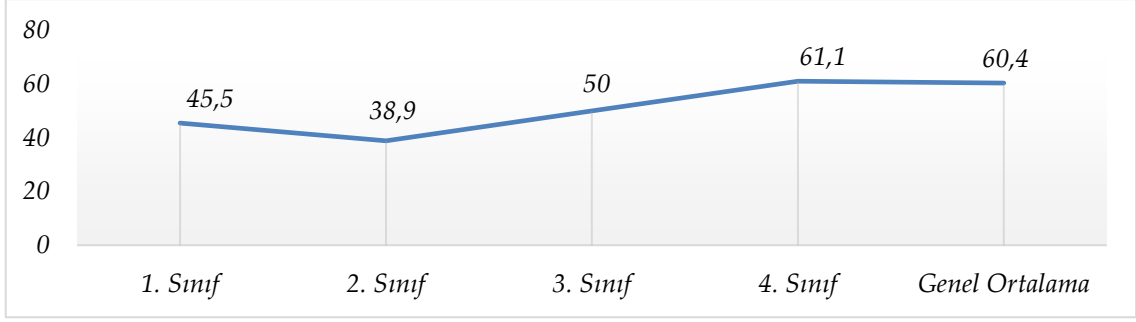
Öznellik kipinin bu işlevi ile ilgili öğrencilere: “J’ai peur que nous en retard” tümcesinin boşluğuna “soyons”, “étions”, “serons”, “serions”, “sommes” şıklarından uygun düşen ifadeyi belirtmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 68,2’si, ikinci sınıfın % 77,8’i, üçüncü sınıfın % 40’ı ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 55,6’sı öznellik kipini bildirmiştir. Öznellik kipinin bu işlevine verdikleri yanıtların genel ortalamaları % 60,4 olarak karşımıza çıkmıştır. Öznellik kipinin şüphe / korku / belirsizlik belirten tümcelerdeki kullanımında, birinci, ikinci ve dördüncü sınıfların başarısına tanıklık edilmiştir.



Şekil 12. Öznellik kipinin şüphe / kuşku / belirsizlik belirten işlevlerde kullanımı

3.2.11. Yargı

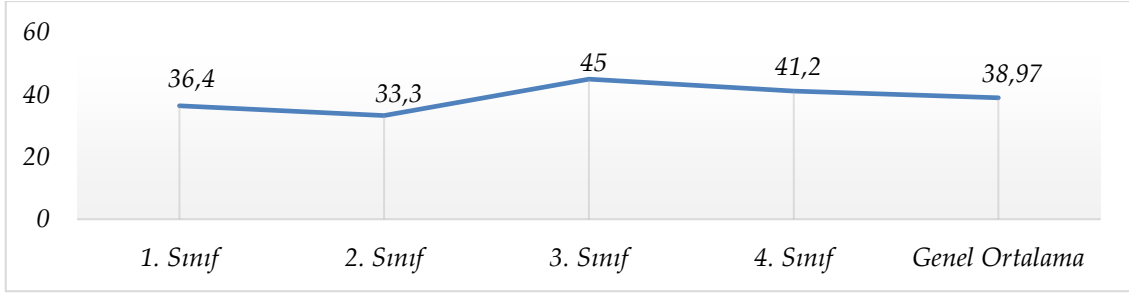
Öznellik kipi kullanımını gerektiren yargı deyişlerine yönelik öğrencilere: “Il vaut mieux que je de votre vie” tümcesi verilmiş ve öğrencilerin, “disparaisse”, “ai disparu”, “avais disparu”, “disparaissais”, “disparais” seçeneklerinden doğru olanını, tümcedeki boşluğa yerleştirmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 45,5’i, ikinci sınıfın % 38,9’u, üçüncü sınıfın % 50’si ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 61,1’i öznellik kipini belirtmiştir. Öğrencilerin, öznellik kipinin bu işlevindeki genel ortalamaları % 48,87 olarak ortaya çıkmıştır. Öznellik kipinin yargı belirten kullanımında üçüncü sınıfın yarısı ve dördüncü sınıfın önemli çoğunluğu başarılı olmuştur.



Şekil 13. Yargı belirten kullanımlarda öznellik kipinin işleve konulması

3.2.12. Amaç

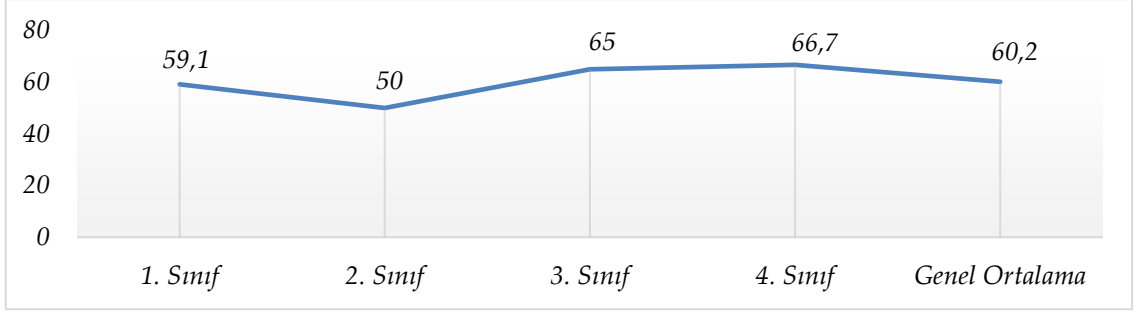
Amaç belirten işlevle ilgili öğrencilere: “Nous irons leur parler demain afin que la situation se” tümcesi sunulmuş ve boşluğa uygun düşecek “calmera”, “calmerait”, “est calmée”, “calmait”, “calme” şıklarından birini seçmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 36,4’ü, ikinci sınıfın % 33,3’ü, üçüncü sınıfın % 45’i ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 41,2’si öznellik kipini bildirmiştir. Öğrencilerin, öznellik kipinin bu işlevindeki genel ortalamaları % 38,97 olarak karşımıza çıkmıştır. Öznellik kipinin amaç belirten kullanımında hiçbir sınıf başarılı olamamıştır.



Şekil 14. Öznellik kipi amaç işlevinde kullanımı

3.2.13. Olasılık

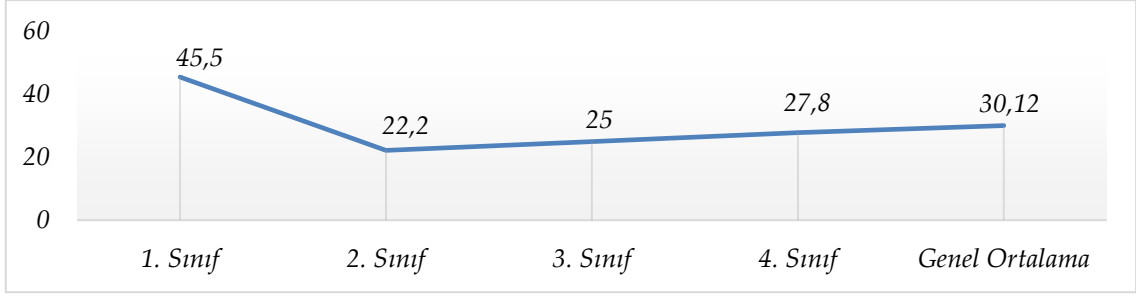
Olasılık bildiren işleve yönelik öğrencilere: “Je ne suis pas sûr(e) qu’il” tümcesi verilmiş ve boşluğa “viens”, “est venu”, “venait”, “viendra”, “vient” şıklarından doğru olanını yerleştirmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 59,1’i, ikinci sınıfın % 50’si, üçüncü sınıfın % 65’i ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 66,7’si öznellik kipini belirtmiştir. Öğrencilerin, öznellik kipinin bu işlevindeki genel ortalamaları % 60,2’dir. Öznellik kipinin sadece olasılık belirten kullanımında tüm sınıflar başarılı olabilmıştır.



Şekil 15. Olasılık belirten kullanımlarda öznellik kipinin işleve konulması

3.2.14. Sınırlama / Kısıtlama

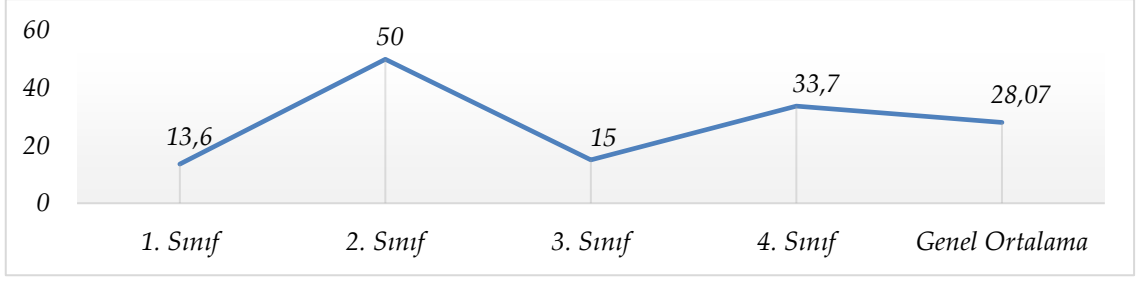
Öznellik kipinin sınırlama / kısıtlama işlevine ilişkin öğrencilere: “Il a pris un bonbon sans que tu (ne) le” sunulmuş ve öğrencilerden boşluğa uygun düşecek “vois”, “verras”, “verrais”, “voyais”, “voies” seçeneklerinden birini belirtmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 45,5’i, ikinci sınıfın % 22,2’si, üçüncü sınıfın % 25’i ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 27,8’i öznellik kipini tercih etmiştir. Öğrencilerin, öznellik kipinin bu işlevindeki genel ortalamaları % 30,12 olarak karşımıza çıkmaktadır. Öznellik kipinin sınırlama belirten kullanımında hiçbir sınıf başarılı olamamıştır.



Şekil 16. Öznellik kipinin sınırlama / kısıtlama işlevinde kullanımı

3.2.15. Zıtlık

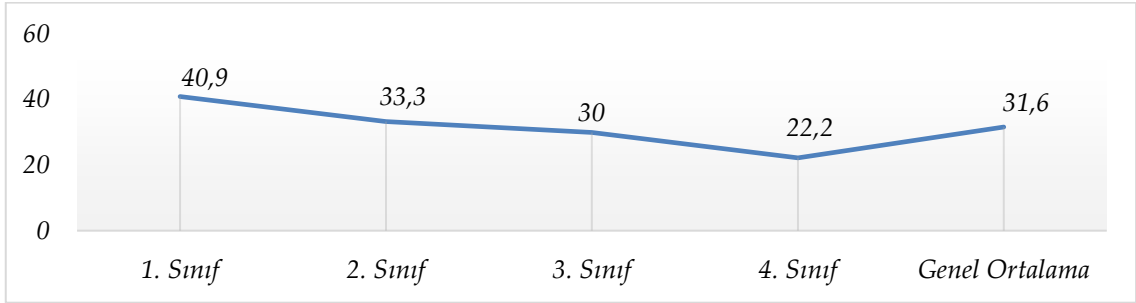
Öznellik kipinin zıtlık bildiren bu işlevi ile ilgili öğrencilere: “L’accusé sera condamné bien que sa femme qu’il est innocent” tümcesi verilmiş ve “dise”, “disait”, “dirait”, “dira”, “dit” seçeneklerinden uygun olanını boşluğa yerleştirmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 13,6’sı, ikinci sınıfın % 50’si, üçüncü sınıfın % 15’i ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 33,7’si öznellik kipini beyan etmiştir. Öğrencilerin, öznellik kipinin bu işlevindeki genel ortalamaları % 28,07’dir. Öznellik kipinin zıtlık belirten kullanımında sadece ikinci sınıfın yarısı başarılı olmuştur.



Şekil 17. Zıtlık belirten kullanımlarda öznellik kipinin işleve konulması

3.2.16. İzin verme / Uygun bulma / Yasaklama

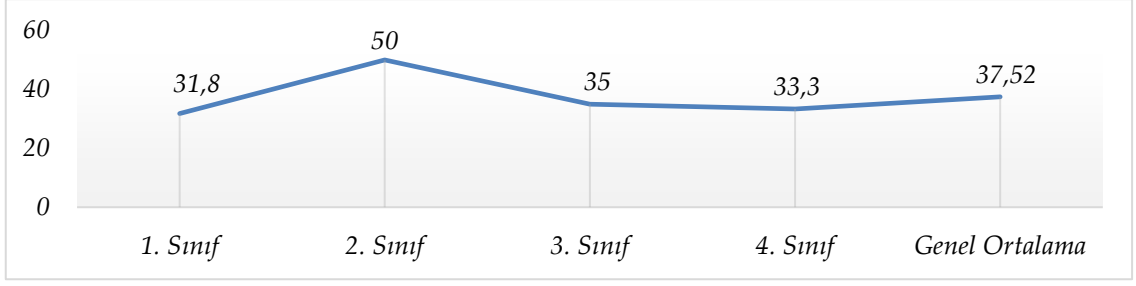
Öznellik kipinin bu işlevi ile ilgili öğrencilere: “Il est interdit que vous à l’intérieure de l’hôpital” tümcesi sunulmuş ve öğrencilerden boşluğu doğru tamamlayacak “fumez”, “fumerez”, “fumeriez”, “aviez fumé”, “fumiez” şıklarından birini tercih etmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 40,9’u, ikinci sınıfın % 33,3’ü, üçüncü sınıfın % 30’u ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 22,2’si öznellik kipini belirtmiştir. Öğrencilerin, öznellik kipinin bu işlevindeki genel ortalamaları % 31,6 olarak ortaya çıkmıştır. Öznellik kipinin izin verme / uygun bulma / yasaklama belirten kullanımında hiçbir sınıf başarılı olamamıştır.



Şekil 18. Öznellik kipinin izin verme / uygun bulma / yasaklama işlevlerinde kullanımı

3.2.17. Öncelik-Sonralık

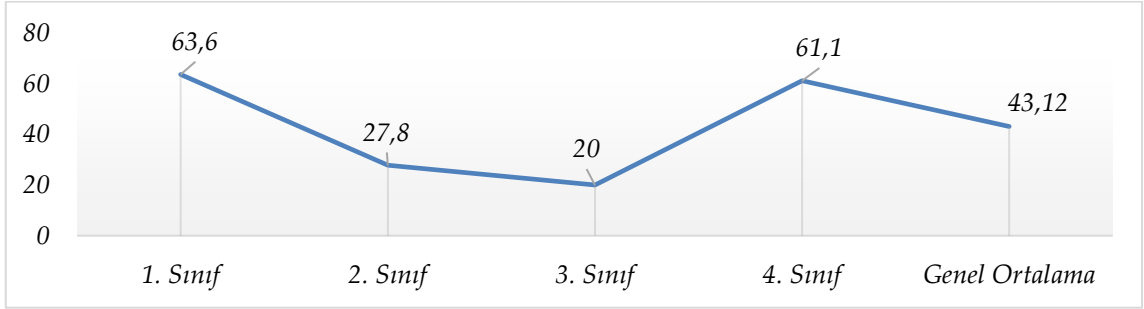
Öznellik kipinin öncelik-sonralık bildiren işlevine ilişkin öğrencilere: “Je sortirai avant que tu” tümcesi verilmiş ve boşluğa uygun düşen “arriveras”, “es arrivé(e)”, “arrivais”, “arriveriez”, “arrives” seçeneklerden birini belirtmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 31,8’i, ikinci sınıfın % 50’si, üçüncü sınıfın % 35’i ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 33,3’ü öznellik kipini tercih etmiştir. Öğrencilerin, öznellik kipinin bu işlevindeki genel ortalamaları % 37,52’dir. Öznellik kipinin öncelik sonralık belirten kullanımında sadece ikinci sınıfın yarısı başarılı olmuştur.



Şekil 19. Öncelik-Sonralık belirten işlevde öznellik kipi kullanımı

3.2.18. Kişisiz Kullanımlar

Öznellik kipinin diğer tüm kullanımlarında da görülebilen kişisiz kullanımlara yönelik öğrencilere: “Il est inévitable que la crise se sentir dans notre entreprise” tümcesi sunuşmuş ve boşluğu doğru tamamlayacak “fasse”, “faisait” “a fait”, “fera”, “fait” şıklarından birini seçmeleri istenmiştir. Bu işleve verilen yanıtlarda birinci sınıfın % 63,6’i, ikinci sınıfın % 27,8’i, üçüncü sınıfın % 20’si ve dördüncü sınıf öğrencilerinin % 61,1’i öznellik kipini beyan etmiştir. Genel ortalamaya bakıldığında ise, öğrencilerin öznellik kipinin bu işlevini % 43,12’si doğru yanıtlamıştır. Öznellik kipinin kişisiz kullanımlarında birinci ve dördüncü sınıfların başarısına tanıklık edilmiştir.



Şekil 20. Kişisiz kullanımlarda öznellik kipinin işleve konulması

SONUÇ

Değişik dil öğrenim seviyeleri bulunan Türk öğrencilerin, Fransızca öznellik kipinin işlevsel alanlarının kullanımında karşılaştıkları zorluğun temelinde, bu işlevsel alanların söz konusu öğrenciler için, yabancı öğe niteliği taşımasından kaynaklandığı varsayımının ileri sürülmesine olanak sağlamaktadır.

Öğrencilerin, öznellik kipinin tüm işlevsel alanlarını bilip bilmediklerini ve bu alanların kullanım mantığını anlayıp anlamadıklarını belirlemek için, öğrenci tutumlarına başvurulmuştur. Elde edilen veriler, değişik dil öğrenim seviyesi bulunan öğrencilerin, öznellik kipinin tüm işlevsel alanlarını bilip bilmedikleri ile ilgili emin olmadıkları ve bu konuyla ilgili kafalarının karışık olduğu anlaşılmış, sadece üçüncü sınıf öğrencilerinin öznellik kipinin kullanım mantığını anlamadığı ortaya çıkmıştır. Ancak elde edilen bu

bilgiler, öğrencilerin tutumuna dayanmaktadır. Gerçekten, öğrencilerin bu görüşlerinin doğru olup olmadığını oranlamak için, gerçek uygulamaları değerlendirilmiştir.

Buna göre, öznellik kipinin istek belirten işlevinin kullanımında birinci sınıfın ve dördüncü sınıfın sadece yarısının başarılı olduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu kipin kişisiz kullanım ve bağımsız tümcedeki işlevinde ise, sadece birinci ve dördüncü sınıfların başarılı oldukları saptanmıştır.

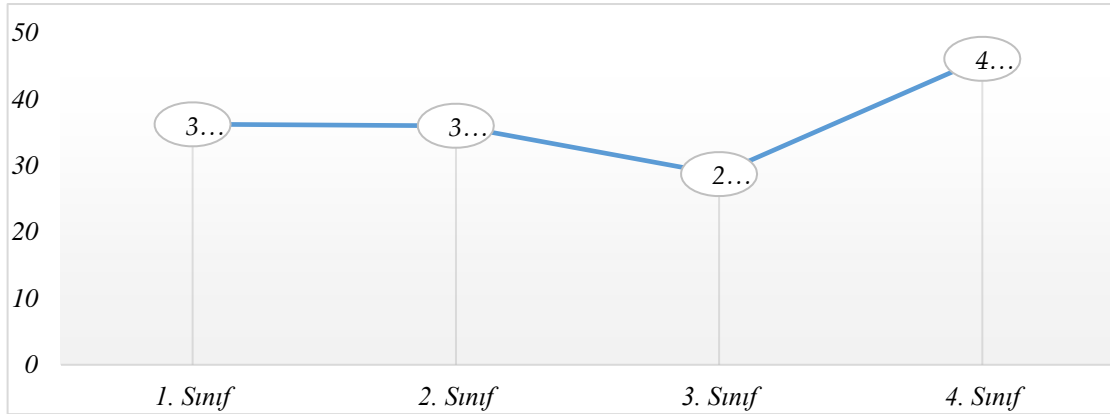
Bu kipin emir işlevi ve ilgi adları kullanım oranlarına bakıldığında, sadece dördüncü sınıfın; şart işlevinde ise, yalnızca birinci sınıfın; zıtlık belirten kullanımında sadece ikinci sınıfın; öncelik-sonralık belirten kullanımında yalnızca ikinci sınıfın yarısının başarılı olduğu görülmüştür.

Öznellik kipinin önem ve şüphe / korku / belirsizlik belirten tümcedeki kullanımında birinci, ikinci ve dördüncü sınıfların başarısına tanıklık edilmiştir.

Bu kipin yargı belirten tümcedeki işlevinde üçüncü sınıfın yarısı ve dördüncü sınıfın önemli çoğunluğu başarılı olmuştur.

Söz konusu kipin gereklilik, seçenek / sebep, duygu, amaç, olasılık, sınırlama / kısıtlama, izin verme / uygun bulma / yasaklama belirten işlevsel kullanımlarda hiçbir sınıf başarılı olamamıştır.

Öznellik kipinin tüm işlevsel alanlarının kullanımlarındaki her sınıfın genel ortalaması da alınmıştır. Bu ortalamaya göre, tüm sınıfların başarı sınırının altında kaldığı görülmüştür.



Şekil 21. Tüm sınıfların, bütün işlevsel alanları kullanabilmedeki genel ortalamaları

Tüm sınıfların bu başarısızlığına karşın, öznellik kipinin tüm işlevsel alanları kullanımında, birinci ve dördüncü sınıfların, ikinci ve üçüncü sınıflara oranla daha başarılı oldukları saptanmıştır. Bunun nedenini ise, birinci sınıfların hazırlık sınıfında öğrendikleri bilgiyi halen kullanabiliyor olmalarına ve dördüncü sınıf öğrencilerinin mezun olma aşamasına gelip öğrenime karşı daha bilinçli ve istekli olmalarına bağlamak olasıdır. Gerçekten eğitim sürecinde, hazırlık sınıfını başarıyla tamamlayan öğrencilerin, dördüncü sınıfa gelene kadar öğrenim aşamalarında kopmalar yaşadıklarına tanıklık etmekteyiz. Ancak söz konusu durumla ilgili bilimsel bir araştırma yürütülmüş değildir; bu konuyla ilgili

yapmış olduğumuz bu yorum gözleme dayanmaktadır. Konuyla ilgili bilimsel bir araştırma yürütülmesi, söz konusu durumun açıklığa kavuşmasına katkı sağlayacaktır.

Sonuç olarak, Lado'nun kuramından hareketle, dilsel yabancılığın dil öğrenimini zorlaştıracığı anlaşılmıştır. Öznellik kipinin işlevsel alanlarının yabancılık taşıma özelliği dolayısıyla değişik dil öğrenim seviyeleri bulunan Türk öğrencilerin, bu kipin işlevsel alanlarındaki kullanımında zorlandıkları ve bu zorluğu aşamadıkları ortaya çıkmıştır. Değişik dil seviyelerine karşın, işlevsel yabancılığın öğrenmeyi zorlaştıracığı anlaşılmıştır. Dolayısıyla bu bulgu, dilsel yabancılıkların öğrenmeyi zorlaştıracığı konusunda öne sürmüş olduğumuz varsayımımızı desteklemektedir. Bununla birlikte, Weinrich'ın (1986) kuramına göre, öznellik kipinin işlevsel alanlarının yabancılığı, öğrencilerin ilgisini çekmiş olması ve bu kipin işlevsel alanları öğrenimine ve doğru kullanımına üstünlük sağlaması gerekirdi. Ancak söz konusu işlevsel alanların yabancılıkları, öğrenim sürecinde değişik dil seviyeleri bulunan öğrencilerin ilgisini çekmediği ve bu işlevsel alanların öğrenimine üstünlük sağlamadığı belirlenmiştir. Diğer taraftan, öznellik kipinin işlevsel alanlarının yabancılık taşıma özelliği, kullanım başarılarını olumsuz yönde etkilediği ortaya çıkmıştır.

Bu araştırma, Fransızca öznellik kipinin işlevsel yabancılığının öğrenim sürecinde zorluğa yol açıp açmayacağı yönünde sadece bir saptama niteliğindedir. Bu bağlamda dilsel yabancılıklar çerçevesinde, öğrencilerin zorlandığı değişik konuların işlevsel yabancılıkları göz önünde bulundurularak dil bilgisi kitaplarının ve ders içeriklerinin hazırlanması, karşılaşılan zorlukların giderilmesinde etkili olabilir.

KAYNAKLAR

- Bosnalı, Sonel (2010). "Halaççanın Yitim ve Değişim Sürecine Tasarlama Kipleri Açısından Bir Bakış". *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*(53), 67-88.
- Bosnalı, Sonel ve Yusuf Topaloğlu (2015). "Fransızca Öznellik ve Türkçe Dilek-İstek Kipleri". *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(Özel Sayı), 273-284.
- Cellard, Jacques (1996). *Le subjonctif: Comment l'écrire? - quand l'employer?* Belgium: Duculot.
- Delatour, Yvonne vd. (2004). *Nouvelle grammaire du Français*. Paris: Hachette Livre.
- Delen Karaağaç, Nurcan (2012). "Des erreurs linguistiques et des effets de contexte: analyse de differents types d'erreurs commises par les etudiants Turcs". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(23), 175-184.
- Dubois, Jean ve René Lagane (2005). *Larousse: Livres de bord, grammaire*. Montrouge: Baume-Les-Dames.
- Fries, Charles C. (1945). *Teaching & Learning English as a Foreign Language*. USA: The University of Michigan Press.

- Genç, Hanife Nalan (2015). "Yabancı Diller Eğitimi Bölümü Öğrencilerinin İkinci Yabancı Dil Olarak Fransızca'yı Algılama Biçimleri (Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Örneği)". *International Journal of Languages' Education and Teaching*.
- Lado, Robert (1957). *Linguistics across cultures: Applied linguistics for language teachers*. United states of America: The University of Michigan.
- Odlin, Terence (1997). *Language Transfer: Crosse-linguistique influence in language learning*. New York: Cambridge University Press.
- Sóres, Anna (2008). *Typologie et linguistique contrastive: Théories et applications dans la comparaison des langues*. Berlin: Peter Lang.
- Şavlı, Füsün (2009). "Interférences lexicales entre deux langues étrangères: anglais et français". *Synergies Turquie 2*, 179-184. 2 26, 2014 tarihinde alındı.
- Topaloğlu, Yusuf (2016). *Türk Üniversite Öğrencilerinin Fransızca Öznellik Kipi Edinimi*. Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Wagner, K. H. (1982). Kontrastive Linguistik. D. Aksan içinde, Dilbilim Seçkisi: Günümüz Dİlbilimiyle İlgili Yazılardan çeviriler (E. Sözer, Çev., s. 217-224). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Weinrich, Harald (1986). "Petite xénologie des langues étrangères". In: *Communications*, 43. Le croisement des cultures. pp. 187-203.

ka Zamiri ve Onun Türevleri Hakkında Bazı Tespitler

DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHDİ REZAEİ*

Özet

Türkçenin ilk yazılı metinlerinin yanı sıra günümüz Türk lehçelerinde de *ka* zamirinin çeşitli türevlerini görmekteyiz. Bu zamirin türevleri hakkında araştırmacılar farklı görüşler öne sürmüşlerdir. Türkoloji'de birçok dilcinin ilgisini çeken *ka* türevleri bazı durumlarda tamamen aydınlığa kavuşturulmamıştır. Bu yazıda, *ka* köküne dayalı sözcüklerle ilgili yeni morfolojik tahlillere başvurulmuş, bu türevlerin yeni bir tasnifi yapılmıştır. *ka* zamirinin çeşitli türevleri, Türk dilinin tarihî dönemleriyle birlikte çağdaş Türk lehçelerinde de gösterilmiştir. Ayrıca, *ka* türevlerini incelerken bazen ağız çalışmalarından da yararlanılmıştır.

Anahtar sözcükler: *ka* Zamiri, Tarihî Türk Lehçeleri, Çağdaş Türk Lehçeleri

A FEW POINTS ABOUT THE PRONOUN KA AND ITS DERIVATIVES

Abstract

In addition to the first written texts of Turkish, we also see various derivatives of pronoun *ka* in today's Turkish dialects. Researchers have stated different views about the derivatives of the pronoun. The derivatives of the pronoun *ka* which attracts a large number of linguists' attention in Turkology have not been fully clarified so far in some cases. In this paper, new morphological analyses related to words deriving from the root *ka* have been made and a new classification of these derivatives has been presented. The different derivatives of the pronoun *ka* have been also demonstrated in the modern Turkic dialects with the historical periods of the Turkic language. Furthermore, subdialect studies has also been utilized in some cases in the analysis of the derivatives of the pronoun *ka*.

Keywords: Pronoun *ka*, Historical Turkic Dialects, Modern Turkic Dialects

GİRİŞ

Türkçede soru kelimesi olarak esasen iki sözcük ön plana çıkmaktadır. Bunlardan biri *ka* diğeri ise *ne* sözcüğüdür. Bu iki sözcüğün çeşitli türevlerini tarihî dönemlerde gördüğümüz gibi çağdaş Türk lehçelerinde de görmekteyiz. Günümüzde kimi Türk lehçesinde *ka* zamiriyle yapılan sözcüklerin kullanımı ağır basarken kiminde ise *ne* ile türetilmiş sözcükler daha sık kullanılmaktadır. Örneğin ölçünlü Türkiye

* Allameh Tabataba'i Üniversitesi - Fars Edebiyatı ve Yabancı Diller Fakültesi - Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Tahran-İran, rizai_m613@yahoo.com, [orcid.org/ 0000-0001-2345-6789](https://orcid.org/0000-0001-2345-6789)

Gönderim tarihi: 29.06.2018

Kabul tarihi: 09.08.2018

Türkçesinde *ne* soru kelimesinin türevleri yaygınken Tuva ve Saha gibi lehçelerde *ne* ve onun türevleri kullanılmamaktadır. Buna benzer bir durumu tarihî kaynaklarda da görmek mümkündür. Hârezm sahası eserlerinden *Mukaddimetü'l-Edeb*'de *ka* zamirine dayalı sözcükler kaydedilmemiştir. *ka* zamiri türevlerinin diğer Altay dillerinde² bulunması ve hatta başka dil ailelerinde³ de bu köke benzer bir sözcüğün var olması, söz konusu kelimenin çok eski bir kelime olduğuna işaret etmektedir.

ka ile yapılan soru sözcüklerini dilciler genellikle farazî bir **ka* köküne bağlamaktadırlar. Konuyla ilgili birçok dil bilimci çeşitli çalışmalar yapmış, kendi görüşlerini ortaya koymuşlardır. Bu çalışmalar daha çok Türkçenin en eski metinlerde bulunan kelimelerle sınırlı kalmıştır, Orta Türkçe döneminde veya çağdaş Türk lehçelerinde kullanılan sözcüklere pek değinilmemiştir. Çağdaş Türk lehçeleri ve Orta Türkçe metinlerindeki bazı *ka*'lı sözcükleri incelediğimizde *ka* zamirini yıldızlı bir kök değil bağımsız bir sözcük olarak değerlendirmek mümkündür. *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti*'nde *ha* "belirsiz zaman veya yer bildirir" bağımsız bir madde olarak kaydedilmiştir. AzT'de *havaxt* (*ha+vaxt*) "ne zaman", *hayan* (*ha+yan*) "hangi taraf", *ha teref* "hangi taraf", Hal.: *qā yān* "welche seite", Özb.: *qayer* (*qa+yer*) "nere, neresi", *qayoq* (*qa+yoq*) "nere, neresi" (*yoq < yak* "taraf, yön, yan"), Tat.: *kayan* (*ka+yan*) "nerede", Y.Uyg: *kayaktin* (*ka+yak+tin*) "nereden", *keyerge* (*ke+yer+ge*) "nereye", Nog: *kayer* (*ka+yer*) "nere", Kark.: *qa jerde* "nerede, hangi yerde" gibi örnekler bakıldığında *ka*'nın bağımsızlığı anlaşılmaktadır. Horasan ağızlarında *ha* "hangi" tek başına bir soru sözcüğü olarak kullanılır: *ha yoldan?* "hangi yoldan?". İran Türk ağızlarında bir sorunun veya herhangi bir sözün anlaşılmadığında *häy* "ne" sözcüğü kullanılır. Bu sözcüğü söyleyen kişi, sorunun veya sözün tekrarlanmasını talep eder. Söz konusu sözcük büyük bir ihtimalle *kā > kay > hay > hay > häy* gibi bir gelişmenin sonucunda ortaya çıkmıştır. Burada görülen ses olayı bir kısalma değil bir gelişme olması gerek, çünkü kısalma olması için söz konusu sözcüğü *kay*'ya bağlamamız gerekmektedir. Hâlbuki Batı Türkçesinde *kay* sözcüğünün kullanılmadığını biliyoruz. Diğer taraftan Türkçenin tarihî dönemlerinin yanı sıra çağdaş Türk lehçelerini de dikkate aldığımızda *ka* zamiriyle yapılan birçok sözcüğe rastlayabiliriz. Bu sözcüklerin bazıları Türkçenin en eski metinlerinde bulunmamaktadır. Başka tabirle Göktürk, Uygur ve Karahanlı dönemlerinden sonraki devirlerde *ka* zamiriyle yeni sözcükler türetilmiştir. Örneğin AzT'inde *hara* "nere" (*ha+ara*) sözcüğü tarihî metinlerde görülmeyen ve daha sonradan ortaya çıkan bir sözcüktür. Bu gibi

² Konuyla ilgili bk.: Temir, Ahmet (1945). "Uygurca kalıtı ve Altay dillerindeki ka- zamiri hakkında". *Beşinci Türk Dili Kurultayı*. s. 280-291.

³ Birçok dilde k(h/x/q/c/g)+ünlü ile yapılan soru sözcükleri bulunmaktadır. Bu olay bir tesadüften ibaret değilse söz konusu kelimelerin çok eski olduklarına kanıttır. Örneğin *hani* (ET: *kanı*) sözcüğünün karşılığı Hint-Avrupa dillerinin bir kısmında şu şekildedir. Farsça: *kocā* (< *ko+cā*), Orta Farsça: *kū*, İsfahan ağızları: *kâ*, *kây*, *kâyâ*, *kiyâ*. Avrupa dillerinde "nerede" anlamında kullanılan sözcükler etimologlarca bir **xwa-/*kwa-* köküne dayandırılmaktadır (Orel 2003: 198) (Partridge 2006: 3790).

örneklerden yola çıkarak *ka* zamirinin tarih içinde yeni soru sözcüklerinin türetilmesinde rol oynadığını görebiliriz. Demek ki *ka* zamiri yazılı kaynaklarda tek başına kaydedilmemişse de Türkler tarafından yeni kelimeler oluşturmakta kullanılmıştır.

Sıkça kullanılan ve çeşitli ekler ve sözcüklerle bir araya getirildiği için farklı biçimlere girmiş olan *ka* zamiri doğal olarak ses bilgisel, yapı bilgisel ve anlam bilimsel bakımlardan değişme maruz kalmıştır. Zaten tek bir sözcükle farklı sorular sormayı amaçlayan Türkler, sözcüğün kullanımıyla ilgili değişik yollara başvurmuşlar, söz konusu zamiri türlü ekler ve kelimelerle birleştirmişlerdir. *ka* zamiriyle yapılan sözcükleri iki kategoride incelemek mümkündür: 1. En eski Türkçe metinlerde bulunan *ka* türevleri. 2. Orta Türkçe, Çağdaş Türk dilleri ve lehçelerinde kullanılan *ka* zamiri ve türevleri. Türkçenin ilk yazılı metinlerine ait bazı sözcüklerin kökenlerini açıklamakta zorluk çektiğimiz, söz konusu kelimelerin bir önceki biçimlerinin belirsizliğinden kaynaklanmaktadır. Aynı durumu *ka* zamiri ile yapılan sözcüklerde de görmek mümkündür. Ancak daha sonraki dönemlerde *ka* ile türetilen sözcükleri morfolojik olarak incelememiz bir dereceye kadar kolay görülmektedir. Örneğin Türkçenin en eski metinlerinde bulunan *kaçan* "ne zaman" sözcüğünün yapısı tam açık değilken Çağatay Türkçesinde kullanılan *kayan* "hangi taraf, nerede" sözcüğünü *ka+yan* biçiminde tahlil edebiliriz veya Azerbaycan Türkçesinde *haçaq* "ne zaman" sözcüğünü *ha+çaq* olarak çözümlememiz gerekmektedir.

Türkçede *ka* zamiri *ne* zamiri gibi bazen ek bazen de kelime ile birleşerek soru sözcükleri şeklinde karşımıza çıkar. Bu birleşmeler bazen kaynaşarak tanınmaz duruma gelir ve ortaya çıkan sözcüklerin tahlil edilmesi zorlaşır. Diğer taraftan ses veya anlam değişimleri coğrafyadan coğrafyaya, lehçeden lehçeye farklılık göstermektedir. Bir lehçede uzun telaffuz edilen bir ünlü diğer bir lehçede normal biçimde söylenebilir, bir grupta kelimenin eski biçimi korunurken diğer bir grupta ses değişimleri sonucunda aynı kelimenin yapısında değişikliklerin gerçekleştiğini görebiliriz. *ka* zamirine dayalı sözcüklerde ünlü düşmesi, ünlü değişmesi, ünsüz değişmesi ve anlam kayması gibi olayları dikkate almak gerekir. Özellikle *ka* zamiri ünlü ile başlayan bir sözcükle birleştiğinde ünlü düşmesini gözden kaçırmamak gerekir. Diğer taraftan eski metinlerde olup günümüz Türk lehçelerinde yaşamayan sözcüklere biraz şüphe ile yaklaşmak gerekir. Bu detaylar dikkate alındığı takdirde incelemeler sağlam sonuçlara varmış olacaktır.

ka'yı bağımsız bir zamir olarak düşündüğümüzde bu zamire eklenen ekler veya kelimeleri izah etmemiz gerekir. Konuyla ilgili yapılan çalışmalara baktığımızda doyurucu açıklamalara rastlamamaktayız. Araştırmacılar düzenli bir tablo ortaya koymak için çaba gösterebilirler de yaptıkları morfolojik tahliller yetirince aydınlatıcı değildir. Ahmet Tamir *ka* zamiriyle yapılan sözcükleri dört kategoride incelemiştir: n Grubu (*kan-*), y Grubu (*kay-*), l Grubu (*kal-*), r Grubu (*kar-*) (1945: 282). Söz konusu makalede *kayı* ve *kayan* gibi sözcükler

aynı grupta incelenmiştir, oysaki daha sonra göstereceğimiz gibi bu iki sözcüğü farklı biçimde izah etmemiz gerekmektedir. Tuncer Gülensoy konuyla ilgili bildirisinde *ka* ile yapılan sözcükleri *ka* + (*ç/c/ş/l/n/y/yer*) + *ekler* şeklinde sınıflandırmıştır (2000: 707). Talat Tekin, Orhun Türkçesinde bulunan *kamı* "hani", *kanta* "nerede", *kantan* "nereden", *kaçan* "ne zaman", *kaçça* "nereye", *kaltı* "nasıl" sözcüklerini arkaik soru zamiri **ka(n)*'in türevleri olarak kaydetmiştir (2003: 126). Sir Gerard Clauson *ka* türevlerini *ka:nû* maddesi altında inceleyerek söz konusu türevlerin aynı kökten türediğini kaydetmiştir (1972: 632).

Bu makalede *ka* ile yapılan bazı sözcükler daha farklı şekilde incelenmiş, yeni bir morfolojik tahlil denenmiştir. Daha önce vurguladığımız gibi Türkçenin ilk yazılı metinlerinde bulunan bazı *ka*'lı sözcüklerin yapısı belirsizdir. Bu sözcükler istisna tutulursa tarihî ve çağdaş Türk lehçelerinde *ka* zamirinin türevleri aşağıdaki şekilde sınıflandırılabilir.

***ka* TÜREVLERİ**

ka+sözcük: Bu gruptaki sözcükler, *ka* ve çeşitli anlamlar taşıyan sözcüklerin birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu kullanımda *ka*'dan sonra ünlüyle başlayan bir sözcük geldiğinde kelime başında bulunan ünlü düşer.

ka (*ha*) + *zaman* (*vaxt* "vakit" / *çaq* "çağ"): Azerbaycan ve İran sahasında görülen bir kullanımdır. *ha zaman* "ne zaman", *haçaq* "ne zaman", *havaxt* "ne zaman".

ka (*ha* / *qa*) + *yan* (*yon* "yön" / *yoq* "taraf" / *teref* "taraf"): Tarihî ve çağdaş Türk lehçelerinin birçoğunda söz konusu kullanımı görmekteyiz. DH: *kaçayan* "nereye, ne tarafa", Çağ.: *kaçayan* "taraf, yan, nere, nereye", AzT: *ha teref* "hangi yön", *hayan* "hangi taraf, neresi" Kaş.: *hayan* "hangi taraf", Hal.: *qā yān* "welche seite", Özb.: *qayon* "hangi yön, nereye", *qayoq* "nere, neresi", Tat.: *kaçayan* "1. nerede. 2. nasıl, niçin", Y.Uyg.: *kaçayan* "nereye".

ka (*qa*) + *yer*: Özb.: *qayer* "nere, neresi", Nog.: *kayer* "nere", HT: *ha yére* "nereye".

ka (*ha*) + *ara*: Azerbaycan ve İran Türk ağızlarında görülmektedir. *hara* "nere, hangi yer" (krş. *nere* < *ne ara*, *bura* < *bu+ara*, *ora* < *o+ara*).

ka (*qa*) + *alay*: Türk lehçelerinin Kıpçak grubu, Çağatayca ve onun devamı sayılan Özbek Türkçesinde görülmektedir. Bu kelime *ka* ve "öyle, o gibi" anlamında olan *alay* (bk. KMT: *alay* "öyle", Krg. *alay* "o gibi, bu gibi, böyle, öyle", Kaz.: *olay* "öyle, onun gibi") sözcüğünün birleşmesinden doğmuştur. Çağ.: *kalay* "nasıl, niçin", Özb.: *qalay* "nasıl", Kaz.: *qalay* "nasıl", Krg.: *kalay* "nasıl, ne suretle", KMT: *kalay* "nasıl" (krş. *nellay* "nasıl" < *ne alay*), Baş.: *qalay* "hangi, nasıl", Nog.: *kalay* "nasıl".

ka (*ha*) + *iley*: İran Türk ağızları ve Karaçay Malkar Türkçesinde tespit edilmiştir. Tarihî metinlerde "ön, ön taraf, huzur, yan, taraf" anlamında olan *iley* (krş.: *eley*, *al*, *alın*) sözcüğünden sonra yönelme hâli eki veya teklil üçüncü şahıs iyelik eki getirilerek yapılmıştır. İTA: *haléyā* "hangi tarafa" (< *ha-iley-e*), KMT: *kalayı* "neresi", *kalayga* "nereye".

Yukarıda sıraladığımız sözcükler kimi durumlarda bir hâl ekiyle birlikte gelmektedir.

ka+sözcük+yönelme hâli eki: Y.Uyg.: *keyerge* "nereye", *qayaqqa* "nereye" (*yak* "taraf, yön, yan"), KMT: *kalayga* "nereye".

ka+sözcük+çıkma hâli eki: Abş.: *qayandin* "hangi taraftan", Kaş.: *hardan* "nereden" (< *ha+ara+dan*), KMT: *kalaytin* "nasıl, ne tarafa, ne şekilde" (< *ka-alay-tın / ka-iley-tin*), Y.Uyg.: *keyerdin* "nereden", *qayaqtin* "nereden".

ka+sözcük+bulunma hâli eki: AzT: *harada* "nerede", Kaş: *harda* "nerede", KMT: *kalayda* "nerede", Y.Uyg.: *keyerde* "nerede", *qayanda* "nerede".

Türkçenin tarihî metinlerinde *ol* "o" zamiri herhangi bir hâl eki veya edat ile birlikte geldiğinde *an* biçiminde görülmektedir. Bu olay *ol > an* değişimi mi yoksa farklı bir gelişme sonucunda mı ortaya çıkmıştır, araştırılması gerekmektedir. *ka* sözcüğü *an* zamirinin farklı şekilleriyle birleştiğinde değişik soru sözcükleri ortaya çıkmaktadır. Bu açıklamanın dayanağı *ka* zamirine eklenen sözcüklerin *ka*'sız da kullanılmasıdır. Söz konusu kelimeler aşağıdaki gibidir.

ka + anteg: Türkçenin tarihî metinlerinde *antäg, antağ, andağ, antağ, andig* "öyle, böyle, bu suretle, o şekilde" (< *an+teg* "o gibi") gibi biçimlerde görülen sözcük, *ka* ile birleştiğinde, daha çok "nasıl" anlamını taşıyan bir soru sözcüğü oluşturmaktadır. Söz konusu sözcük Doğu Türkçesinde yaygın şekilde kullanılmaktadır. Çağ.: *qandağ / qandağ* "ne kadar, çok", Özb.: *qanday / qandoq* "nasıl", Kaz.: *qanday* "bir şeyin rengi, kalitesi hakkında bilgi edinmek için kullanılan soru, nasıl", Krg.: *kanday* "nasıl, ne gibi", Y.Uyg.: *qandağ / qandağ* "nasıl", Kark.: *qanday* "1. hangi 2. ne kadar", Alt.: *kandiy* "nasıl, ne gibi, ne, hangi", Tel.: *kandiy* "nasıl", Tuv.: *kandig* "nasıl".

anteg (andäy/andiy) sözcüğü bazı Türk lehçelerinde *ne* sözcüğü ile de birleşmektedir. Baş.: *nindäy* "nasıl", Tat.: *nindiy* "ne, hangi".

ka + anayıp: Altay Türkçesinde görülen bir kullanımdır. Bu kullanımda *ka*'ya "böyle, böylece, bu şekilde" anlamında olan *anayıp* sözcüğü eklenmiştir. Alt.: *kanayıp* "nasıl, ne durumda". Altay Türkçesinde *kanayda-kanayda* "nasıl olsa" biçimi de *ka* ile *anayda* "şöyle" sözcüğünden doğmuş olmalıdır.

ka + anta / anda: Türkçenin tarihî dönemlerinde *anda (anta)* sözcüğü "orada" anlamında kullanılmıştır. *an* zamiri "o" anlamının yanı sıra "ora" anlamını da karşılamaktadır. Bir mekan manasını da içeren *an* zamiri, *ka* sözcüğüyle birleştiğinde mekanı sormaya yarayan bir kelime (nerede, nereden, nereye) olarak karşımıza çıkmaktadır. Orh.: *kanta* "nerede" (Orh.: *anta* "orada"), EUT: *qanda / qanta* "nerede" (EUT: *anda / anta* "orada"), AH: *qanda*

"nerede", DLT: *ħanda*⁴ "nerede", NF: *ķanda* "nereye", HŞ: *ķanda* "nereye", KE: *ķanda* "nere, nerede", GT: *ķanda* "nerede, nereye", Çağ.: *ķanda* "nerede", DK: *ķanda* "nerede, nereye", EAT: *ķanda* "nerede, nereye", AzT: *ħanda* "nerede", Kaş.: *ħanda* "nerede", Y.Uyg.: *ķanda* "nerede", Yak.: *xannaġi* "neredeki". Teleüt Türkçesinde *anda* sözcüğünün ilk ünlüsü korunmakla birlikte anlam değişikliği de gerçekleşmiştir. Tel.: *kaanda* "nasıl", *kaanda kaanda* "ara sıra, bazı zamanlar".

ķa + *antan* / *andan* / *andın*: Orh.: *kantan* "nereden", NF: *ķandın* "nereden", KE: *ķandın* "nereden", HŞ: *ķandın* "nereden", GT: *ķandan* "nereden", Abş.: *ķandın* "nereden", DK: *ķandan* "nereden", EAT: *ķandan* "nereden", Y.Uyg.: *ķandin* "nereden".

ķa + *antıran*: *ķantıran* "nereden" Eski Uygur Türkçesinde görülen bir sözcüktür. *ķa* ve "oradan" anlamında olan *antıran* sözcüğünden oluşmuştur.

ķa + *ança*: Türk dilinin Tarihî dönemlerinde daha çok "nereye" anlamını taşıyan *kança* sözcüğü modern Türk lehçelerinde genellikle "ne kadar" anlamını göstermektedir. Orh.: *kança* "nereye" (Orh.: *ança* "öyle, onca, o kadar; şöyle"), EUT: *kança* "nereye" (EUT: *ança* "bir miktar, bu kadar, biraz"), KB: *kança* "nereye", DLT: *kança* "nereye, nasıl, ne kadar", AH: *kança* "nereye", NF: *kança* "nereye", KE: *kança* "nereye", Kİ: *kança* "nereye", Çağ.: *kança* "kim, ne kadar gibi", EAT: *kanca* "nereye", Özb.: *qoncha* "ne kadar, kaç", Krg.: *kança* "ne kadar, kaç", Y.Uyg.: *kançe* "kaç, ne kadar", Kark.: *qanşa* "ne kadar", Alt.: *kança* "kaç, ne kadar".

Eski Anadolu Türkçesinde "nereye, neresi" anlamında kullanılan *kançaru* (*kançarı* / *kançaru*) sözcüğü *kança* ve bir yön eki niteliğinde olan *+ru* ile birleşerek ortaya çıkmıştır. Ayrıca EAT'de "o kadar" anlamında görülen *ancaru* sözcüğü de *ança+ru* şeklinden gelişmiştir.

Karaçay Malkar Türkçesinde *kança* sözcüğü *nença* "ne kadar, kaç" biçiminde görülmektedir. Bu lehçede *ķa* sözcüğü yerine *ne* sözcüğü kullanılmıştır.

Orta Türkçe döneminden itibaren "hangi, nere, nereye, ne" anlamında olan bir *ķay* sözcüğüne rastlamaktayız. Çağdaş Türk lehçelerinde de görülen bu sözcüğün ikincil bir yapıya sahip olduğu muhtemeldir. Daha açık bir şekilde izah etmek istersek Köktürk, Eski Uygur ve Karahanlı dönemi (*Divan-ı Hikmet* hariç) metinlerinde tek başına görülmeyen *ķay* sözcüğü *ķā̄* > *ķay* değişimi sonucunda ortaya çıkabileceği gibi *ķayu* sözcüğünün kısalmış biçimi de olabilir. Buradan yola çıkarak *ķayda* gibi bir sözcüğü *ķanda* gibi tahlil etmemek gerekir, çünkü Türkçede bağımsız bir *ķay*'in kullanılmasına karşın *kan* şeklinde bir soru sözcüğü bulunmamaktadır. *ķay* sözcüğü ve türevleri Tarihî ve çağdaş Türk lehçelerinde aşağıdaki gibidir.

⁴. Kaşgarlı Mahmut bu biçimi Kıpçakça ve Oğuzca olarak kaydetmiştir. Bugün Batı Türkçesinde *ka* sözcüğüyle yapılan soru kelimelerinde (*kaç* sözcüğü hariç) *ķ* > *ħ* > *h*- gelişmesi yaşanmıştır. Kaşgarlı'nın kaydını dikkate aldığımızda söz konusu değişim en geç XI. yüzyıldan itibaren başlamıştır.

⁵. Sir Gerard Clauson *ka* türevlerini *ka:nū* maddesi altında incelerken *ka* sözcüğündeki ünlüyü uzun göstermiştir (Clauson 1972: 632). Gerhard Doerfer de arkaik özelliklere sahip olan Halaç Türkçesinde *ka* zamirinin *qā* biçiminde kullanıldığını kaydetmiştir (Doerfer 1988: 108).

ķay: DH: *ķay* "hangi", Kİ: *ķay* "nereye", Abş.: *ķay* "ne, hangi, nereye", Özb.: *qay* "hangi, ne, nere", Krg.: *ķay* "bir istifham zamiri", Tat.: *ķay* "1. hangi, hangisi. 2. bazı", Y.Uyg.: *ķay* "hangi", Kark.: *qay* "hangi", Alt.: *ķay* "hangi", İTA: *h y* "ne".

ķay + sözcük: Abş.: *ķay sarı* "hangi taraf",  ağ.: *ķaybir* "hangisi", Özb.: *qay bir* "hangisi", Krg.: *ķay cerde* "nerede", *ķay cakka* "hangi tarafa, nereye", *ķay birleri* "bazıları, kimisi", Tat.: *ķayçak* "bazen" (< *ķay+çag*), *ķayvaķıt* "bazen, kimi zaman", Y.Uyg.: *ķaydağ / ķaydak* "nasıl" (< *ķay+teg*), Nog.: *ķayday* "nasıl" (< *ķay+teg*), Kark.: *qay jer* "hangi yer", Alt.: *ķay cerde* "hangi yerde", Yak.: *xayday* "nasıl", *xaydax* "nasıl, ne şekilde" (< *ķay+teg*).

ķay + bulunma h li eki: Tarih  ve  ağdaş Türk lehçelerinde genellikle "nerede" anlamında kullanıldığı görülmektedir. DLT: *ķayda* "nerede", DH: *ķayda* "nerede", AH: *ķayda* "nerede", NF: *ķayda* "nereye, nerede", KE: *ķayda* "nerede, nereye, nereden, nasıl", HŞ: *ķayda* "nerede", Kİ: *ķayda* "nereye", TZ: *ķayda* "nerede", GT: *ķayda* "nerede", Abş.: *ķayda* "nerede",  ağ.: *ķayda* "nerede", EAT⁶: *ķayda* "nerede",  zb.: *qayda* "nerede", Kaz.: *qayda* "nerede", Krg.: *ķayda* "nerede", KMT: *ķayda I* "nerede", *ķayda II* "bazen", Tat.: *ķayda* "nerede, hangi yerde", Y.Uyg.: *ķayda* "nerede", Nog.: *ķayda* "nereye", Kark.: *qayda* "nereye", Alt.: *ķayda* "nerede", Tel.: *ķayda* "nerede", Tuv.: *ķayda* "nerede".

ķay + çıkma h li eki: Batı Türkçesinde görülmeyen bu kullanım genellikle "nereden" anlamında kullanılmıştır. DH: *ķaydın* "nereden, nasıl", NF: *ķaydın* "nereden", KE: *ķaydın* "nereden, nasıl", GT: *ķaydan* "nereden", Abş.: *ķaydın* "nereden",  ağ.: *ķaydan/ķaydın* "nereden",  zb.: *qaydan / qaydın* "nereden", Kaz.: *qaydan* "nereden", Krg.: *ķaydan* "nereden", Tat.: *ķaydan* "nereden", Kark.: *qaydan* "nereden", Alt.: *ķaydan* "nereden", Tel.: *ķaydan* "nereden".

ķay + yönelme h li eki: Seyrek görülen bir kullanımdır.  zb.: *qayga* "nereye".

ķay + y n gösterme eki: Eski Türkçede y n gösterme eklerinden biri +rU ekidir. Bu ekin *ķa* veya *ķay* sözcüklerine gelerek kalıplaşmış sözcükler oluşturduğunu görmek mümkündür. KMT: *ķayrı* "nereye", Kİ: *ķaru* "nereye".

ķa KÖKÜNE DAYALI MÜNFERİT SÖZCÜKLER

ķanı Sözcüğü: Eski Türkçedeki *ķanı* sözcüğü daha sonraki devirlerde iki farklı biçime ayrılmıştır. Daha Eski Uygur döneminde *ķanı* (Mani sahası) ve *ķayu* (Budist sahası) Őekillerine ayrılan söz konusu sözcük, günümüz Türk lehçelerinde de görülmektedir. *ķanı* "nerede" anlamında kullanılırken *ķayu* sözcüğü "hangi" anlamında kullanılmaktadır. Bu anlam ve Şekil farklılığı, sözcüğün zamanla iki farklı sözcük olarak algılanmasına neden olmuştur. Sözcüğün *ķa* türevi olduğu açıktır; ancak morfolojik yapısında açıklık görülmemektedir. *ķa* türevlerini incelerken *ķanı* ve *ķayu* sözcüklerinin tek bir sözcük

⁶. Kadı Burhaneddin Őiirlerinde tespit edilmiştir. Günümüz Batı Türkçesinde kullanılmamaktadır.

olduklarını unutmamak gerekir. Başka tabirle *kanı* ve *kanı* sözcüklerini *kan-* ve *kan-* ile başlayan sözcüklerle aynı kategoride incelememek gerekir.

kanı ve *kanı* zaman içinde birtakım değişmelere uğramışlardır. Söz konusu sözcükler özellikle teklik üçüncü şahıs iyelik ekini alarak günümüz Türk lehçelerinde de yaygın şekilde kullanılmaktadır. Bu kullanım Orta Türkçe metinlerinden itibaren görülmektedir. Bu kelimelerde bazen ünlü düşmesini de görmekteyiz.

Tarihî eserlere baktığımızda *kanı* ve *kanı* sözcüklerini aynı eserde görmek mümkündür. Ancak çağdaş Türk lehçelerine göz attığımızda genel olarak Oğuz grubunda *kanı* (> *hani*) Kıpçak ve Karluk grubunda ise *kanı* biçiminde kullanılmaktadır. Özbek ve Türkmen Türkçesinde her iki biçimin kullanıldığını görmekteyiz.

Oğuz Grubu: Türkmen Türkçesinde *kanı*'dan gelişen *haysı* (*kanı* > *kanı* > *haysı* > *haysı*) dışında *kanı* sözcüğü kullanılmamaktadır. TT: *hani*, AzT.: *hani* "nerede", *hansı* "hangi, hangisi", Kaş.: *hansı* "hangi, hangisi", *hanu* "hangi, hangisi", Gag.: *hani* / *ani* "hani, nerede", Trkm.: *hani* "hani", *haysı* "hangi".

Kıpçak ve Karluk Grubu: Özbek Türkçesiyle Teleüt ağzında görülen *kanı* sözcüğü hariç bu grupta *kanı* biçiminin kullanımı yaygındır. Özb.: *qaysı* "hangi", *qayu* "hangi", *qani* "hani, nerede", Kaz.: *qaysı* "hangi", *qay-qaysı* "herhangi biri", Krg.: *kaysı* "hangi", Tat.: *kaysı* "1. hangi, hangisi. 2. bazı, kimi. 3. bazısı, kimisi", *kanı* "hangi, hangisi", Y.Uyg.: *kaysı* "hangi", Nog.: *kaysı* "hangi, hangisi", Kark.: *qaysı* "hangi", *qaysı* "hangi", Tel.: *kani* "nereye", Tuv.: *kayı* "hangi, nerede", Hak.: *hayzı* "hangi(si)".

kanı ile ilgili diğer bir kelime de *kanı* (*kanı*) sözcüğüdür. Tarihî metinlerden *Kutadgu Bilig* ve *Codex Cumanicus*'ta görülen bu sözcük *kanı* sözcüğüne +n vasıta hâli eki eklenerek yapılmıştır. Aynı sözcük Tuva ve Teleüt Türkçesinde de kullanılmaktadır. KB: *kanı* "nereden", CC: *kanı* "hangi, nasıl bir", Tuv.: *kanı* "nereden", *kaynaar* "nereye", Tel.: *kayında* "nasıl", *kayında kayında* "ara sıra, bazı zamanlar".

kaçan Sözcüğü: Çuvaşçada *hişan* "ne zaman" biçiminin kullanılması bu sözcüğün çok eski bir sözcük olduğunu göstermektedir. *kaçan* sözcüğünün de yapısı tam olarak bilinmemektedir. Marsel Erdal sözcüğün yapısını *ka soru zamirine eşitlik eki ile vasıta hâli eki getirilerek yapıldığını savunmaktadır (Erdal 2004: 215). Ölçünlü Türkiye Türkçesinde kullanımdan düşse⁷ de diğer Türk lehçelerinde işlek olarak kullanılmaktadır. AzT: *kaçan* "ne zaman", Kaş.: *kaçan* "ne zaman", Gag.: *kaçan* / *açan* "ne zaman", Trkm.: *kaçan* "ne zaman", Özb.: *qachon* "ne zaman", Kaz.: *qaşan* "ne zaman", Krg.: *kaycan* "ne zaman", *kaçan* "ne zaman", Tat.: *kaçan* "1. ne zaman. 2. arasıra. 3. ne zaman ki", KMT: *kaçan* "ne zaman", Y.Uyg.: *kaçan*

7. Anadolu ağızlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Geniş bilgi için bk.: Yeter Torun (2012). "Türkiye Türkçesi ve Balkan Ağızlarında "kaçan" Soru Sözcüğü". *Ağız Araştırmaları Dergisi* 5. s. 47-53.

"ne zaman", Baş.: *qasan* "ne zaman", Nog.: *kaşan* "ne zaman", Alt.: *kaçan* "ne zaman", Tel.: *kaçan* "ne zaman", Tuv.: *kajan* "ne zaman", Hak.: *hacan* "ne zaman", Çuv.: *hişan* "ne zaman".

Kırgızca *kaycan* "ne zaman" ve Tatarca *kaçan* "ne zaman" gibi kelimelerdeki *kaç* kısmı diğer sözcüklerin etkisinde analogi yoluyla ortaya çıkmış olabilir.

kaç Sözcüğü: Türkçenin tarihî metinlerinde görülen bu sözcük çağdaş Türk lehçelerinden Türkiye Türkçesi ve Sibiryâ lehçeleri sayılan Tuvaca ve Yakutçada görülmektedir. Dilciler sözcüğün kökeni hakkında tereddütlerini belirtmişlerdir. James Russell Hamilton sözcüğün yapısını *qa + eşitlik eki -ça şeklinde açıklarken Toharca *kos* "kaç, ne kadar" sözcüğünden gelme ihtimali üzerinde de durmuştur (Hamilton 1998: 178). Türkiye Türkçesinde *ka*'lı sözcüklerde görülen *q*- > *h*- değişimi söz konusu sözcükte görülmemektedir. TT: *kaç*, Tuv.: *kaş* "kaç, birkaç", Yak.: *xas* "kaç".

hangi Sözcüğü: Eski Kıpçak, Çağatay ve Eski Anadolu Türkçesinde *kanğı* ve *kankı* biçiminde görülen bu sözcük, çağdaş Türk lehçelerinin daha çok batı kolunda kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesinde *hangi* ve Başkurt Türkçesinde *qayhı* "hangi" biçimlerini dikkate aldığımızda sözcüğün eski *kanı* (sözcüğün Batı Türkçesinde *hani/hanı* ve Doğu Türkçesinde *kayı/kayu* şeklinde kullanıldığını dikkate alarak) sözcüğü ile ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Kutadgu Bilig'de *kanıki* biçimi de göz önünde bulundurulursa sözcüğün *kanı+GI* biçiminde tahlil edilmesi gerekmektedir. KB: *kanıki* "nerede", TZ: *kanğı* "hangi", Çağ.: *kanğı* / *kankı* "hangi", DK: *kankı* "hangi", EAT: *kankı* / *kanğı* "hangi", TT: *hangi* / *hangisi*, AzT: *hankı* "hangi, hangisi", Gag.: *hangı* / *angı* "hangisi", Baş.: *qayhı* "hangi".

Başkurt Türkçesinde kullanılan ve karışık bir yapıya sahip olan *qayhılay* "nasıl" sözcüğü de *qayu+ki+alay* birleşmesinden meydana gelmiş olabilir.

SONUÇ

ka sözcüğü ve türevlerinin tarihî seyrine baktığımızda ilk örneklerin yapıları belirsiz görünürken daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan sözcüklerin yapılarında açıklık görülmektedir. *ka* türevlerini incelediğimizde ses değişimleri, ünlü ve ünsüz düşmesi gibi ses olayları ve hatta anlam kaymalarına dikkat etmek gerekir. *ka* türevlerine baktığımızda *ka* ile yapılan birçok kelime, *ka* + *sözcük* biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Batı ve Doğu Türkçesinde *ka*'lı sözcüklerin farklı biçimlerini dikkate aldığımızda zaman içinde Türkçenin farklı lehçelerinde kimi sözcüklerin türetildiğini görmekteyiz. Sonuç olarak *ka* türevlerini sadece Türkçenin tarihî metinlerinde aramamak gerekir, Türkçenin yaşayan lehçeleri ve ağızlarını incelediğimizde pek çok aydınlatıcı malzemenin ortaya çıktığı görülmektedir.

KISALTMALAR

- Abş.: Abuşka Sözlüğü
AH: Atebetü'l-Hakayık
Alt.: Altay Türkçesi
Baş.: Başkurt Türkçesi
BD: Babür Divanı
Çağ.: Çağatay Türkçesi
DH: Divan-ı Hikmet
DK: Dede Korkut
DLT: Divanü Lûgat'it-Türk
EAT: Eski Anadolu Türkçesi
ET: Eski Türkçe
EUT: Eski Uygur Türkçesi
Gag.: Gagauz Türkçesi
GT: Gülistan Tercümesi
Hak.: Hakas Türkçesi
Hal.: Halaç Türkçesi
HŞ: Hüsrev ü Şîrîn
HT: Horasan Türkçesi
İTA: İran Türk Ağzları
Kark.: Karakalpak Türkçesi
Kaş.: Kaşkay Türkçesi
KB: Kutadgu Bilig
KE: Kısasü'l Enbiya
Kİ: Kitâbü'l-İdrâk Li-Lisâni'l-Etrâk
KMT: Karaçay Malkar Türkçesi
Krg.: Kırgız Türkçesi
Krm. Tat.: Kırım Tatarcası
NF: Nehcü'l-Ferâdis
Nog.: Nogay Türkçesi
Orh.: Orhun Türkçesi
Özb.: Özbek Türkçesi
Tat.: Tatar Türkçesi
Tel.: Teleüt Türkçesi
TT: Türkiye Türkçesi
Tuv.: Tuva Türkçesi
TZ: Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't Türkiyye
Y.Uyg.: Yeni Uygur Türkçesi
Yak.: Yakut Türkçe

KAYNAKÇA

- Arat, Reşit Rahmeti (2006). *Atebetü'l-Hakayık*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arat, Reşit Rahmeti (2008). *Kutadgu Bilig*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Arıkoğlu, Ekrem ve Kuular Klara (2003). *Tuva Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ata, Aysu (1998). *Nehcü'l-Ferâdîs III Dizin-Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atalay, Besim (2006). *Divanü Lûgat-it-Türk (Dizin)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Azərbaycan Dilinin İzahli Lüğəti* (2006). Bakı: Azərbaycan Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı.
- Caferoğlu, Ahmet (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Clauson, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford: Clarendon Press.
- Çetin, Engin (2008). *On Üçüncü Yüzyıl Öncesi Türkçesinde Soru*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Doerfer, Gerhard (1988). *Grammatik des Chaladsch*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Eckmann, János (2004). *Nehcü'l-Ferâdîs* (Haz.: Semih Tezcan ve Hamza Zülfikar). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eraslan, Kemal (2012). *Eski Uygur Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdal, Marcel (2004). *A Grammar of Old Turkic*. Leiden-Boston: Brill.
- Ergin, Muharrem (1997). *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, Muharrem (2006). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Gaydarci, G. A. vd. (1991). *Gagauz Türkçesinin Sözlüğü* (Redaktör: N. A. Baskakov- Çev.: İsmail Kaynak, A. Mecit Doğru). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gülensoy, Tuncer (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülensoy, Tuncer (2000). "Türkçede *ka Sözcüğü Üzerine", *IV. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri I*. s. 705-725.
- Gürsoy Naskali, Emine ve Muvaffak Duranlı (1999). *Altayca-Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Güzeldir, Muharrem (2002). *Abuşka Lüğati*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Hacıeminoğlu, Necmettin (1992). *Türk Dilinde Edatlar*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hacıeminoğlu, Necmettin (1992). *Kutb'un Husrev ü Şirin'i ve Dil Hususiyetleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hamilton, James Russell (1998). *İyi ve Kötü Prens Öyküsü* (Çev.: Vedat Köken). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karamanlioğlu, Ali Fehmi (1989). *Gülistan Tercümesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kenesbayoğlu, İ. K. vd. (1984). *Kazak Türkçesi Sözlüğü* (Çev.: Hasan Oraltay, Nuri Yüce, Saadet Pınar). İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Yayınları.
- Kirişcioğlu, Fatih (1999). *Saha (Yakut) Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Necip, Emir Necipoviç (2008). *Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü* (Çev.: İklil Kurban). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Orel, Vladimir (2003). *A Handbook of Germanic Etymology*. Leiden-Boston: Brill.
- Öner, Mustafa (2009). *Kazan-Tatar Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özkan, Nevzat vd. (2007). *Türk Lehçeleri Grameri* (Editör: Ahmet Bican Ercilasun). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Partridge, Eric (2006). *Origins A Short Etymological Dictionary of Modern English*. London-New York: Routledge.
- Rezaei, Mehdi (2015). *İran-Zencan Bölgesi, Kaydar ve Yöresi Ağızları*. İran: Avay-e Khavar Yayınları.
- Rezaei, Mehdi ve Ghazaleh Esmailabadi (2018). "Horasan Türkçesinin Cüveyn Ağzı Üzerine". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 13. s. 13-27.
- Ryumina-Sırkaşeva, L.T. ve N. A. Kuçığaşeva (2000). *Teleüt Ağzı Sözlüğü* (Çev. Şükrü Haluk Akalın-Çaştegin Turgunbayev). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tarama Sözlüğü* (1996). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tavkul, Ufuk (2000). *Karaçay-Malkar Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, Talat (2003). *Orhun Türkçesi Grameri*, İstanbul: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Tekin, Talat vd. (1995). *Türkmençe-Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.
- Temir, Ahmet (1945). "Uygurca kaltı ve Altay dillerindeki ka- zamiri hakkında". *Beşinci Türk Dili Kurultayı*. s. 280-291.
- Tietze, Andreas (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Toparlı, Recep vd. (2007). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yeter, Torun (2012). "Türkiye Türkçesi ve Balkan Ağızlarında "kaçan" Soru Sözcüğü". *Ağız Araştırmaları Dergisi* 5. s. 47-53.
- Ünlü, Suat (2013). *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınları.
- Vasiliev, Yuriy (1995). *Türkçe - Sahaca (Yakutça) Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yaghoobi, Valiollah (2011). *Bir Kaşkay Türk Şiiri Antolojisi: Kaşkâ'i Şi'ri yâ Âsâr-i Şu'Arâ-yi Kaşkâ'î*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Yarkın, Muhammed Halim ve Şefika Yarkın (2007). *Ferheng-i Ozbekî be Fârsî*. Tahran: Suhan Yayınları.
- Yavuzarslan, Paşa (1993). "Anadolu Ağızlarında *ha (*ka) Zamirinin Türevleri". *Türkoloji Dergisi* XI/1. s. 309-320.
- Yudahin, Konstantin Kuzmiç (1998). *Kırgız Sözlüğü* (Çev. Abdullah Battal Taymas). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- <http://www.vajehyab.com> (Erişim Tarihi: 05/04/2018).

Dragor Nehri'nin Taşıdığı Deyimler

OKT. FİLİZ MEHMETOĞLU*

Öz

Bu çalışmanın konusu, Osmanlı İmparatorluğu'nun eski sancaklarından olan Manastır'ın (Bitola) ortasından geçen Dragor Nehri'nde yaşanmış gerçek olaylar sonucu meydana gelmiş deyimler oluşturmaktadır. Amaç, deyimlerin oluşmasında coğrafyanın etkisini Makedonya'daki bir nehir örneği üzerinden ortaya koymak iken ikincil bir amaç da deyimlerin ilginç oluşum hikâyelerini, hikâyelerin karakterlerini Türk diline kazandırmaktır. Tarama, çeviri ve analiz yöntemleri kullanılan bu çalışmanın odağını çeviri oluşturmaktadır. Çalışmanın Türk ve Makedon deyimleri arasında karşılaştırmalı çalışmalar yapacak araştırmacılara öncülük etmesi ve faydalı olması umulur.

Anahtar sözcükler: Makedon Deyimleri, Dragor Nehri Hikâyeleri, Manastır, Bitola, Makedon Dili

IDIOMS CARRIED BY THE DRAGOR RIVER

Abstract

This study focuses on idioms formed as a result of true events that took place around the Dragor River, passing through the city of Bitola, once a province of the Ottoman Empire. The aim is to reveal the role of geography in the formation of idioms, using the example of a river in Macedonia. A secondary aim is to contribute to Turkish language by documenting idioms' interesting formation stories and the characters of these stories. The study has review, translation, and analysis methods. However, the main method is translation. It is hoped that this study will lead and be useful for researchers who will make comparative studies between Turkish and Macedonian idioms.

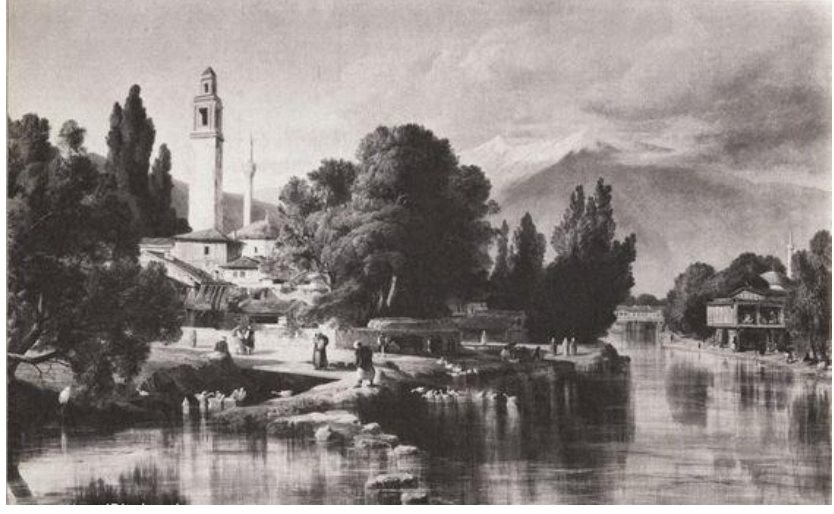
Keywords: Macedonian Idioms, Dragor River's Stories, Monastery, Bitola, Macedonian Language

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli askeri, diplomatik, dinî ve ticari şehir merkezlerinden olan Manastır'ı (Bitola) ikiye ayıran Dragor Nehri'nde tarih içerisinde vuku bulmuş olan gerçek olayların sonucunda oluşmuş ve üstelik sadece Makedon edebiyatının kayıtlı bir parçası olarak kalmayıp, gündelik hayatta, gündelik konuşma dilinde kullanılan deyimler ortaya çıkmıştır.

* İstanbul Üniversitesi, mehmetoglufileliz@gmail.com, [orcid.org/ 0000-0001-2345-6790](https://orcid.org/0000-0001-2345-6790)
Gönderim tarihi: 20.07.2018 Kabul tarihi: 18.08.2018

Dragor Nehri ile ilgili Makedon dilinin, özellikle de Manastır (Bitola) ve çevresinin diyalektine girmiş olan bu deyimlerin oluşum hikâyeleri bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Tarama ve analiz kullanılan yöntemler olmakla birlikte, çalışmanın odak noktasını çeviri oluşturmaktadır.



Dragor Nehri ve Saat Kulesi, Edward Lear, 1848

Yararlanılan kaynaklar arasında konu ile ilgili literatürde mevcut basılı çalışmalar oldu[ğu kadar, aynı zamanda bunlardan bazılarını Manastır (Bitola) yerel tarihini çalışan, Makedon Dili profesörlerinden Aleksandar Steryovski'i derlemiştir. Görgü tanıklarından derlediği sözlü içerikler de mevcuttur.

Slav literatüründen deyim tanımı ile ilgili kısa bir alıntı yapıldıktan sonra Dragor Nehri ile ilgili deyimler ve her bir deyim altında da onun oluşum hikâyesi verilmiştir.

DEYİM KAVRAMI ÜZERİNE

Çalışmanın konusunu oluşturan Makedonya'daki Dragor Nehri üzerine oluşmuş deyimler ve hikâyelerine geçmeden önce deyim kavramı ve deyimlerin sınıflandırılması üzerine değinilecektir.

Deyimler, genellikle atasözleri ile karıştırılmaktadır. Deyimler ya da "tabirler" Elçin' in ifadesiyle "asıl anlamlarından uzaklaşarak yeni kavramlar meydana getiren kalıplaşmış sözler" (1986: 642) veya Aksoy'un ifadesiyle "Çekici bir anlatım kılığı taşıyan ve çoğunun gerçek anlamından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük toplulukları"dır (1984: 49).

Elçin, deyimleri, yaygınlıklarına ve kullanım durumlarına göre dört gruba ayırmıştır:

1. Genel olanlar (Sözlü kullanıştakiler ve yazıya geçenler),
2. Bölge karakteri gösterenler,
3. Türkiye dışındaki Türk lehçelerinde yaşayanlar,
4. Eskiden kullanılıp bugün unutulmuşlar (1986: 644).

DRAGOR NEHRİ SÖZLÜ DEYİMLERİ VE OLUŞUM HİKÂYELERİ

Deyimler de hayır dualar ve beddualar gibi gündelik konuşma diline kolayca girebilen, dili tamamlayan ve süsleyen bir çeşit kısa folklor formlarıdır. Deyimler, daha ziyade söz öbeklerinden oluşmaktadır veya metafor olarak formüle edilmiş cümlelerdir. Atasözlerine yakın olmakla birlikte, yerel karaktere sahip olmaları sebebi ile bilgelik içeren aforizmaların aşamasına ve anlamına ulaşamamışlardır. Sürekli olarak doğmakta ve ölmektedirler (Pesić 1984: 90).

Dragor Nehri ile ilgili de bu tür deyimler mevcuttur:

1. *“Haydi oradan, sen bana Dragor’un nereden aktığını söyleyeceksin!”*

Deyimin anlamı, genel olarak bilinen işlerle ilgili, gereksiz açıklama yapılmasıdır. *‘Sen, babama onun kendi bildiklerini söyleyeceksin!’* ile benzer. Yani bilene, ona ait konular hakkında başkasının bilgi vermesi durumunda kullanılır (Sterjovski 2009: 362).

2. *“Goşe¹ çekil, düşeceksin!”*

Her ne kadar burada Dragor Nehri geçmese de nehirle ilgisi var. Bu deyim Manastır kenti kökenli değil, kökeni ve halen kullanıldığı yer Lavci (Lavtsi)² köyüdür. Burada söz konusu edilen, olası tehlikeleri göz ardı eden kişidir.

Deyim, iki dünya savaşı arasında oluşmuş; Dragor’un sol kıyısında, belediye meclisi ile Lenski köprüsü arasında, nane, biber, maydanoz, karadut ve diğerlerinin satıldığı daimi pazarda oluşmuş. Lavtsi köyünden Goşe isimli bir zat, eşi pazara giderken ve pazarda çalışırken kendisine eşlik etmekte imiş. Hanımı oturuyormuş, kendisi ise ayakta durmaktaymış. Bir ara sıkıntıdan, vücut ağırlığını parmaklarından topuklarına vererek ileri geri sallamaya başlamış. Eşi, nehrin kenarından çekilmesi ve sallanmayı kesmesi için birkaç defa uyarılmış. Çünkü nehre düşme tehlikesi varmış. Bu olay vukû bulmuş. Şans eseri, Dragor’a henüz sular gelmemiş, Goşe ise sadece ıslanmakla kalmış, ciddi ve kalıcı bir şey olmamış (Vasilevski’den derleyen Sterjovski 2009: 362).



Bugün Dragor Nehri

3. *“Dragor’da atık yiyecek aramayasın?!”*

Dragor’un aşağı tarafı, fakirlerin yiyecek temininde önemli bir kaynakmış. Sel bastığı zaman, aşağıdaki akıntı yerinde, karpuzlar, domatesler, biberler ve daha neler neler sürüklenirmiş. Fakat sadece sel baskınlarında değil, aynı zamanda günlük olarak da aynı ürünler bulunabilirmiş; satıcılar işe yaramayan malları Dragor’a atarak onlardan kurtulmaktarmış. Fukaralar hemen her gün sefere çıkar gibi, yürüyerek, bu atık yiyeceklerin peşine düşüyorlarmış. Bu şekilde beslenenlerden biri de Genimahalleli, Trene Voyvoda veya Trenko Voyvoda imiş. Bugünkü Dame Gruev sk. No: 145 (veya 147)’de yaşıyormuş. Aktaran Kiril Traykovski: *“İri yarı, benli (benleri*

¹ Makedon erkek ismi.

² Manastır köylerinden.

olan), 70 yaşlarında, neredeyse her mevsim uzun, siyah veya kahverengi bir palto giyiyordu; zorunlu olarak dizi dizi, İlindene³ katıldığı ayaklanmadan olan madalyaları takıyordu. Kendisi hakkında, İlindene katılmış bir isyancı olduğu konuşuluyormuş. İşte, sağ ve sağlıklı kalmayı başarmış, fakat evlenmemiş, şimdi de yeterince zorlu, yoksul ve terk edilmiş olarak yaşıyormuş. Hemen rayların oradaki çöplüğe veya Dragor'un taşıdığı: ezilmiş elmalar, armutlar, çatlamış karpuzlar, portakallar, limonları toplamaya sıklıkla gidiyordu. İşte, nehir kenarında veya çöplükte bulunduğu şeyleri (onları taşıyanın ismine göre) atıklara isim koyduk. Böylece şu deyim doğdu: '*Nereye gidiyorsun, Bale, Dragor'da trenine aramaya mı?*' veya '*Bugün bulunacak trenine var mı çöplükte*'; canlı bir anının hatırlanması sırasında söylendi bunlar (Trajkovski 'den derleyen Sterjovski 2009: 362).

4. "*Dragor getirdi, Dragor götürdü.*"

Yatıştırıcı tekrar eden geçicilik anlamı var (Sterjovski 2009: 362).

5. "*Dragor'un ne kadar çok var senin gibileri görmüşlüğü...*"

Konuşmalarda, biri kendini akıllı ve bilgili göstermeye çalıştığı zaman, özellikle de karşısındaki çok daha bilgi sahibi iken kullanılmaktadır bu deyim (Sterjovski 2009: 362).

6. "*Dragor geri dönmeyecek.*"

'*Endişe etme, büyük zarar değil*' ile benzer bir anlamı var (Dimovski'den derleyen Sterjovski 2009: 362)⁴.

7. "*Git, Dragor'da boğul!*"

Burada tatlı sert biçimde eleştirilen kişi, başının çaresine bakamamayı, uyanık olamamayı ve kaçırılmış şansının olduğu ifade etmek için kullanılıyor (Sterjovski 2009: 362).

8. "*Dragor⁵ onu yıkamıyor!*"

Kişi o kadar büyük utanç yüklenmiş ki, hiçbir şeyin bunu silemeyeceği, deyimini temel anlamını oluşturmaktadır (Sterjovski 2009: 362).

9. "*Dragor, vergisini aldı!*"

Dragor Nehri'nde bir trajedi meydana geldiği zaman kullanılmaktadır. Bu deyimini temeli, insanlardan kurban isteyen nehirlerin sahipleri olduğuna dair halk inançlarına dayanmaktadır. Ve diğerleri... (Sterjovski 2009: 362).

³ İlinden İsyanı, Ağustos-Kasım 1903 tarihleri arasında Makedonya'da Osmanlı İmparatorluğu'na karşı İç Makedon Devrimci Örgütü tarafından gerçekleştirilen bir isyandır.

⁴ \or li Dimovski-Colev isimli kişi, babasının sıklıkla bu deyimini, birisini, büyük zarar olmadığı, önemsiz olduğu konusunda ikna etmeye çalıştığında kullandığını ifade etmiş.

⁵ Erkek cinsi için söylenmiş.

ANALİZ

Manastır kentinin ortasından geçen Dragor Nehri ile ilgili, daha doğrusu adı geçen nehirde gerçek olaylar sonucu (son deyim hariç) oluşmuş toplamda dokuz tane deyim tespit edilmiştir.

Dokuz adet deyimden sekizinde Dragor Nehri'nin adı geçmektedir. Fakat tamamının hikâyesinde Dragor Nehri baş aktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüm bu deyimler olumlu, tatlı sert biçimde teşvik edici olarak karşımıza çıkarken, 8. ve 9. deyimler ise büyük utanç ve trajik olayları ifade etmek için kullanılmaktadır.

Diğer deyimlerden farklı olarak 9. deyim, gerçek bir olaydan değil de bir halk inanışından doğması bakımından da oldukça ilginç ve dikkate değerdir.

Deyim tanımı üzerine bölümünde Elçin tarafından deyimlerin, yaygınlıklarına ve kullanım durumlarına göre dört gruba ayrıldığı belirtilmişti. Buna göre çalışmada sözü edilen deyimlerin bu ayrıma göre değerlendirildiğinde ilki *genel olanlar (sözlü kullanıştakiler ve yazıya geçenler)* hariç diğer üç maddedeki *bölge karakteri gösterenler, Türkiye dışındaki Türk lehçelerinde yaşayanlar, eskiden kullanılıp bugün unutulmuşlar* özelliklerin aynen geçerli olduğu görülmektedir. Sözü edilen deyimlerin bazıları eskiden kullanılmalarına rağmen bugün unutulmuşlardır.

Sonuç olarak denilebilir ki bu çalışma ile nehirler, dağlar ve benzeri coğrafi değerlerle ilgili oluşmuş deyim, atasözü, söz öbekleri gibi formların çalışılması, dil-edebiyat-coğrafya üçgenindeki ilişkiye dikkat çekmesi umulur.

KAYNAKÇA

1. Basılı kaynaklar

Aksoy, Ömer Asım, (1984). *Atasözü ve Deyimler Sözlüğü 1 Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Elçin, Şükrü, (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Pismeno soop{tenie na prof. d-r Kiril Trajkovski; Zemeno od Sterjovski, Aleksandar, (2009). *Bitola Rekata Dragor*. Bitola: Op{tina Bitola.

Radmila Pesić, Nada Milosević-Đordević, (1984). *Narodna knjizevnost*, Beograd: Vuk Karadžić.

Soop{tenie na \or|i Dimovski-Colev; Zemeno od Sterjovski, Aleksandar, (2009). *Bitola Rekata Dragor*. Bitola: Op{tina Bitola.

Soop{tenie na Mi{ko Vasilevski, penzioner od Bitola, po poteklo od selo Lavci. Zemeno od Sterjovski, Aleksandar, (2009). *Bitola Rekata Dragor*. Bitola: Op{tina Bitola.

Sterjovski, Aleksandar, (2009). *Bitola Rekata Dragor*. Bitola: Op{tina Bitola.

2. Sözlükler

Makedonsko-Turski i Tursko- Makedonski = Makedonca-Türkçe ve Türkçe-Makedonca Cep Sözlüğü.
(t.y.). Mücahit Korça (Haz.), İstanbul: Fono.

Makedonsko-Turski Re~nik = Makedonca-Türkçe Sözlük, (1967). Mile Körveziroski, Kevser Seyfullah (Haz.). Skopje: Prosvetno Delo.

Pravopis na Makedonskiot literatüren jazik, (2007). Todor Dimitrovski (Red.). Skopje: Prosvetno Delo.

Re~nik na makedonskiot jazik: so srpskohrvatski tolkuvanja: 3 toma, (1994). Bla`e Koneski (red.). Skopje: Detska Radost.

3. Elektronik kaynaklar

<http://tdk.gov.tr> (Erişim: tüm çalışma boyunca, 2016, 2017).

Latin Harfli Kırgızca *Nutuk-Kyep* Adlı Eser Üzerine

ALİ ÇELİK*

Öz

Bu çalışma, Baktıgül Kalambekova tarafından 2001 yılında Kırgızca olarak yayımlanan *Nutuk-Kyep* adlı eser üzerinedir. Dikkat çeken husus ise çalışmanın Latin harfli olarak hazırlanmasıdır. Temelde eserin Kırgızcaya aktarımında iki biçimi bulunmaktadır. Bunlar hem Latin hem de Kiril harflidir. Yani eser tek dilde olup iki farklı ciltte farklı alfabelerde yayımlanmıştır. Özellikle Latin harfli Kırgızca basımında birtakım sorunlar tespit edilmiştir. Bu sorunlar, *Nutuk*'ta geçen ilgili cümleler üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. Temel alınan Latin harfli Kırgızca metin ile Kiril harfli Kırgızca metin karşılaştırılacak ve kimi kelimelerdeki farklılıklar ile alfabedeki aktarım farklılıkları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Nutuk*, Atatürk, Latin, Kiril, Kırgızca

ON THE KYRGYZ TEXT ENTITLED AS “NUTUK-KYEP” WITH LATIN ALPHABET

Abstract

This work is about *Nutuk-Kyep* published in 2001 in Kyrgyz language by Baktıgül Kalambekova. The noteworthy feature of the work is that it is prepared with the Latin alphabet. Basically, there are two forms of the work in transcription to Kyrgyz language. These are both Latin and Cyrillic. In other words, the work has a single language but published in different alphabets in two different volumes. Some problems were especially determined in the publication of Kyrgyz language with Latin alphabet. These problems will be tried to be explained through the related sentences in *Nutuk*. The texts of Kyrgyz language with Latin and Cyrillic alphabets will be compared and differences in some words and transcription differences in the alphabet will be scrutinized.

Keywords: *Nutuk*, Atatürk, Latin, Cyrillic, Kyrgyz Language

GİRİŞ

Türkçe Sözlük'te nutuk, “1. Söz, konuşma 2. Söylev” (TS, 2011: 1782) şeklinde; söylev ise “bir topluluğa düşünceler, duygular aşlamak amacıyla söylenen, uzunca, coşkulu ve güzel söz, nutuk, hitabe” (TS, 2011: 2153) olarak tanımlanmaktadır.

* Türkiye-Kırgızistan Manas Üniversitesi, alicelik1989@mynet.com, orcid.org/0000-0002-4963-1423
Gönderim tarihi: 10.08.2018 Kabul tarihi: 18.09.2018

Baktıgöl Kalambeğova tarafından 2001 yılında Kırgızcaya aktarılan "Nutuk-Kyep" adlı eser, ayrı basımlar olarak Latin ve Kiril harfli olarak basılmıştır. Latin harfli baskısında tespit edilen bazı sorunlar ilgili cümleler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

İki eserde harflerin yazımında karşılaştırmalar yapılırken Kiril harfli metin için "KHM", Latin harfli metin için ise "LHM" kısaltmaları kullanılacaktır.

Hatalar ele alınırken LHM'nin tamamı incelenmiş; ancak bu çalışmada çok fazla sayfa tutacağı için metinden 13 adet cümle seçilmiştir. İlgili eserde önce KHM ardından LHM verilecektir. Ardından hangi farklılıklar varsa onlar belirtilecektir. Eserde tespit edilen bazı hatalar şunlardır:

1. Eserin "Baş söz" kısmına bakıldığında sayfalar numaralandırılmamıştır. Ayrıca başlıktaki hata şöyledir:

KHM. Баш сөз (1. satır, ilk sayfa)

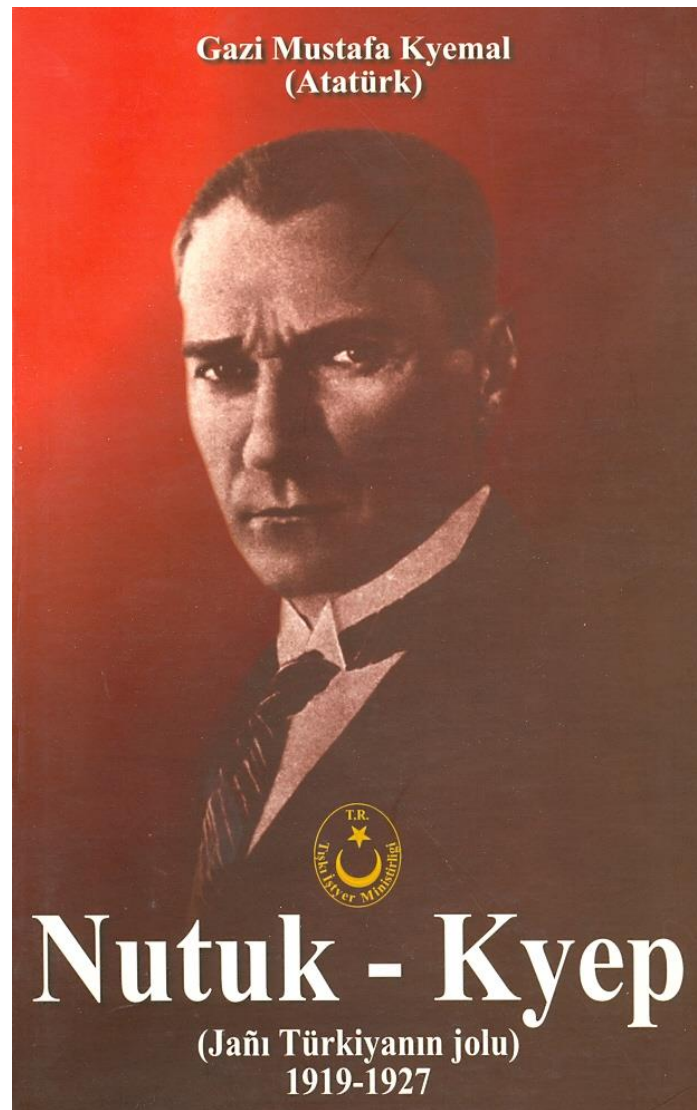
LHM. Baş cöz (1. satır, ilk sayfa)

Başlık yazılırken LHM'de söz kelimesi için "s" harfi yazılması gerekirken "c" yazılmıştır. Metin içerisinde istemeden de olsa kimi zaman birtakım yazım hatalarının olması mümkündür. Ancak başlıkların hatadan arındırılmış olması gerekir. Çünkü başlıklar, metinlerin ilk parçalarıdır.

2. *KHM. Колуңардагы китеп- бүтүн адамзат ичинен жыйырманчы кылымда чыккан эң көрүнүктүү саясатчыларынын бири, түрк улутунун азамат перзенти, мөлдө түрк дүйнөсүнүн мактанычы, жаңы Түркия мамлекетинин куруучусу жана туңгуч Президентти Мустафа Кемал Ататүрктүн улуу мурасы- Нутук (Речь же Кеп) (Baş söz, 1-6. satırlar, ilk sayfa).*

LHM. Koluñardagı kityep- бүтүн адамзат içinyen jıyırmançı kılımda çıkkан eñ көрүнүктүү саясатçılardıң бири, түрк улутунун азамат pyerzenti, möldө түрк дүйнөсүнүн мактанычы, jañı Түркия мамлыкеyetинин куруучусу jana туңгуç Президентти Мустафа Кемал Ататүрктүн улуу мурасы- Nutuk (Rech jye Kyep) (Baş söz, 2-6. satırlar, ilk sayfa).

Yukarıda verilen iki cümleye bakıldığında



Baktıgöl Kalambeğova tarafından yayımlanan Nutuk-Kyep

LHM'de özellikle "e"lerin yazımıyla ilgili bir sorun göze çarpmaktadır. Bugünkü Kırgızcada "E-e" harfi latin harfine aktarılırken kelime başında ya da ünlü harften sonra "Ye-ye"li; ünsüzden sonra ise "E-e"li biçimde yazılır. Ancak örnek cümlelere bakıldığında LHM'deki *китен-китер, ичинен-іçінуен, перзенту-руерзыенти, мамлекетинин- мамлыкеуетинин, же-же, Кен-Кур* kelimeleri harf çeviriminde paralellik sağlamamaktadır. İşin ilginç tarafı kelime ortası "e" harfleri için "ye" biçimi kullanırken *Президенту-Prezidenti, Кемал-Кемал, Речь-Rech* kelimelerinde ise "ye"li değil "e"li biçim görülmektedir. Yani bu üç kelime doğru yazılmıştır.

Kırgızcadaki "Ж-ж" harfi, latin harfine "C-c" olarak aktarılması gerekir. *Жыйырманчы- жуигманчи, жаңы-жайи, жана-јана* kelimeleri hatalı biçimde "j" ile yazılmıştır. Kırgızca kökenli bu kelimelerin "j" ile gösterilmesi kesinlikle yanlıştır. Kırgızcada bu kelimeler "j"li değil "c"li olarak telaffuz edilip yazılmaktadır.

Түркия-Түркия kelimelerine bakıldığında Latin harfine aktarımda *Түркия* biçimde olmalıdır. Kırgızcadaki "И-и" harfleri Latin harfinde her zaman "İ-i" biçimde olur.

Саясатчыларынын-саясатчилардын bu iki kelime incelendiğinde ek probleminin olduğu görülmektedir. *+ынын (+инн)* mı yoksa *+дын* eki mi kullanılmalıdır? Aynı tarihte ve dilde basılan eserin sadece farklı iki alfabeyle yazılıp böyle bir farkın olması ilginçtir.

3. *КНМ. Анткени бул китен аркылуу улутташтарыбыз кемеңгер Ататүрктүн өз өлкөсүнүн кескин жаңылануу, кайрадан жаралуу, цивилизациялашкан дүйнөгө кошулуу маселелерине тиешелүү* айткан залкар ой-пикирлерин эне тилинде окуп үйрөнүү мүмкүнчүлүгүн алып отурат (Baş söz, 11-15. satırlar, ilk sayfa).

LHM. *Antkyeni* bul *kityer* arkıluu uluttaştarıbiz *kyemyengyer* Atatürktün öz ölkösünün *kyeskin jañılanuu, kayradan jaraluu, sivilizaciialaşkan düynögö koşuluu masyelyelerine* tiyeşelüü aytkan zalcar oy-pikirlyerin *enye tilindye* oкуп үyrönüü мүмкүнчүлүгүн алып отурат (Baş söz, 10-14. satırlar, ilk sayfa).

LHM'de "e"nin "ye"li biçime hatalı olarak aktarıldığı görülmektedir: *Анткени- Antkyeni, китен-китер, кемеңгер-kyemyengyer, кескин-kyeskin, маселелерине-masyelyelerine, тиешелүү-tiyeşelüü, пикирлерин-pikirlyerin, эне-енуе, тилинде-tilindye*. Verilen bu kelimelerde Latin harfine aktarımında paralellik sağlanmamaktadır; ancak *masyelyelerine* ve *tiyeşelüü* kelimelerine bakıldığında *maselelerin+e* yapısındaki yönelme hali eki ile *tiyeşelüü* kelimesi doğru aktarılmıştır. Yönelme hali eki ile *tiyeşelüü* kelimesi doğru yazılırken, farklı kelimelerdeki "e"nin neden "ye"li biçimde aktarıldığı düşündürücüdür. Ayrıca *цивилизациялашкан-sivilizaciialaşkan* kelimesinin ilk harfi olan "ц", "ts" biçiminde aktarılmalıdır. Örnekte ise "s"li olarak verilmiştir. "ц" harfi hiçbir zaman "s"ye denk olamaz. Aynı örneğin orta kısmına bakıldığında da "ц" harfi bu sefer de "c"ye karşılık

verilmiştir. Bu da yanlıştır. “Цивилизациялашкан” kelimesi “tsivilizatsiyalaşkan” biçiminde aktarılmalıydı.

4. КНМ. Ошол кездеги империалисттик күчтөр оккупациялаган Осмон империясынын ордуна улуттук Түркия Жумуриятын түптөө, тикелөө, өөрчүтүү иши канчалык мүшкүл, канчалык татаал, драмалуу болгондугу айдан ачык баяндалат (Baş söz, 38-41. satırlar, ilk sayfa).

LHM. Oşol kyezdyegi impyerialistik küçtör okkupacialagan Osmon impyeriasının orduna uluttuk Türkiya Jumutiyatın tüptöö, tikiyelöö, öörçütüü işi kançalık müşkül, kançalık tataal, dramaluu bolgondugu aydan-açık bayandalat (Baş söz, 35-38. satırlar, ilk sayfa).

LHM’de “e”nin “ye”li biçime hatalı olarak aktarılan örnekler: *кездеги-kyezdyegi, империалисттик-империалистик, оккупациялаган-okkupacialagan, империясынын-империасынын, тикелөө-tikiyelöö*. Bu durumun yanında Rusça vasıtasıyla Kırgızcaya giren bazı kelimelerin Latih harfine aktarımında da hatalar görülmektedir: *империалисттик-империалистик, оккупациялаган-okkupacialagan, империясынын-империасынын*. Daha önce de belirtildiği gibi “ye”li yazım bulunmakla birlikte “i”li yazımın Latin alfabesine aktarımında “ı”lı şekli görülmektedir. İkinci örnekte “ı” harfine karşılık “c” harfine aktarım görülmektedir. Bu da hatalı bir durumdur. Çünkü “ı” harfi “ts”ye karşılık gelmektedir. Kırgızcaya “ts”li biçimler Rusçadan gelmiştir. Sonuncu örneğe bakıldığında “я” harfine sahip kelime, Latin alfabesine aktarılırken “a”lı olarak verilmiştir. Aslında “ya”lı biçim olması gerekirken eksik harflendirme sonucu “a”lı biçim görülmektedir.

Жумуриятын-Jumutiyatın örneğinde ise kelime başında “c” harfinin olması gerekir. Ayrıca ilgili kelime Latin harfli olarak “Jumuriyat” şeklinde yazılmalıydı.

5. КНМ. Демек, бул китепти окуп, маани-маңызын жакшылап түшүнүү кыргыз окурмандар үчүн кызыктуу да, пайдалуу да болооруна терең ишенем (Baş söz, 35-37. satırlar, ikinci sayfa).

LHM. Dyemek, bul kitepti okup, maani-mañızın jaksılap түşünüü kыргыз окурмандар үчүн кызыктуу да, пайдалуу да болооруна терең işyenyem (Baş söz, 32-34. satırlar, ikinci sayfa).

Bu örnekte “e”li biçimin hem doğru hem de hatalı biçimleri bir arada görülmektedir. Hatalı olarak *Демек-Dyemek, ишенем-ішыenyem* kelimelerindeki “e”li biçimler “ye”li olarak verilmiştir. Diğer taraftan *китепти-kitepti, терең-tereñ* kelimelerinin Latin harflerine aktarımı tamamen doğrudur. Aynı cümlede aynı harfe karşılık iki farklı biçimde aktarma yapılmıştır.

Жакшылап-jaksılap kelimelerinde kelime başı “ж”nin “c” olması gerekirken “j”ye aktarımı yapılmış ve aynı hata diğer örneklerde olduğu gibi tekrarlanmıştır.

6. *KHM. Аскар Акаев*

Кыргыз Республикасынын Президенти (Baş söz, 38-39. satırlar, ikinci sayfa).

LHM. Askar Akayev

Kırgız Respublikasının Prezidenti (Baş söz, 35-36. satırlar, ikinci sayfa).

Şimdi, bu örneğe bakıldığında Kirilden Latin alfabesine aktarımında herhangi bir sorun görülmemektedir. Özellikle önceki örneklerde Kiril harfli “e”nin Latin alfabesine aktarımında bazı problemler görülmüştü. Ancak burada aynı problem bulunmamaktadır. Peki durum neden böyledir? Önceki cümlelerde verilen hatalı örneklerden bir farkı var mıdır?

7. Eserin “Kiriş söz” kısmında sayfalar numaralandırılmamıştır. Burada başlık olarak verilen kelimeyle ilgili şunlar belirtilebilir:

KHM. Кириш сөз (Kiriş söz, 1. satır, ilk sayfa).

LHM. Kiriş söz (Kiriş söz, 1. satır, ilk sayfa).

Bu örnekte herhangi bir hata yoktur. Yukarıda 1 numaralı örnekte verilen “*Баш сөз-Баş cöz*” kelimelerine değinildiğinde “c”nin “s”ye aktarımı olması gerekirken “c” biçiminde verilmiştir. Bu durum belki dikkatsizlik sonucu ortaya çıkmış olabilir. Yine de bir metnin başlığının hatalı oluşu, göze çarpan önemli noktalardandır.

8. *KHM. Окурман алгачкы жолу кыргызча котормосу менен таанышып турган ушул чыгарма- улуу инсан Мустафа Кемал Ататүрктүн өз колу менен жазылып, анан 1927-жылдын 15-октябрынан 20-октябрына чейинки беш күн ичинде Жумурият Калк Партиясынын экинчи курултайында окулган көлөмдүү кайрылуусу* (Kiriş söz, 2-6. satır, ilk sayfa).

LHM. Okurman algaçkı jolu kırgızca kotormosu тыуенуен таанышп турган ушл чыгарма-улуу инсан Mustafa Кыемал Ататүрктүн өз колу тыуенуен jazılıп, анан 1927- jıldын 15-октыабрынан 20-октыабрына çуеуинки беş күн иçинде Cumuriyat Kalk Partiyasının екінчи курултайында okulган көлөмдүү кайрылуусу (Kiriş söz, 2-6. satır, ilk sayfa).

Önceki örneklerdeki gibi burada da “e”lerin “ye”li olarak yanlış biçimde aktarıldığı görülmektedir: *менен-тыуенуен, Кемал-Кыемал, менен-тыуенуен, чейинки-çуеуинки, ичинде-иçинде*. Bu örneklere karşılık *беш-беş* kelimesi doğru aktarılmıştır. Peki *беш-беş* kelimesi, diğerleri gibi niçin “ye”li biçimde yani “byeş” olarak yazılmamıştır?

Daha evvelki örneklerde “ж”nin hatalı yazımlarına değinilmişti. Burada da *жазылып- jazılıп, жылдын jıldын* kelimeleri “c”li değil, “j”li biçim verilmiştir. Maalesef bu da önceki örneklerde olduğu gibi hatalıdır. Ancak *Жумурият-Сумурият* için aynı hatanın varlığından söz edilememektedir. Tamamen doğru bir aktarmadır. Peki aynı cümlede niçin “ж” için hem “j”li hem de “c”li aktarım görülmektedir?

9. КНМ. Мустафа Кемал Ататүрк 1881- жылы Осмон империясынын маанилүү шаары, азыр Грецияга караштуу Салоникиде туулган (Кiriş söz, 25-26. Satırlar, ilk sayfa).

LHM. Mustafa Kemal Atatürk 1891- jılı Osmon impyeriyasının maanilüü şaarı, azır Greciyaga karаштуу Salonikidye tuulgan (Kiriş söz, 25-26. satırlar, ilk sayfa).

“e”nin “ye”li olarak hatalı yapılan harf aktarmaları Кемал-Кыетал, империясынын-империyasının, Салоникиде-Salonikidye örneklerinde görölmektedir.

“ц”nin “c” harfine hatalı aktırımı Грецияга-Greciyaga kelimesinde rastlanmaktadır. Bundan başka “ж”nin “j”ye hatalı aktarımı önceki örneklerde olduğu gibi burada da karşımıza çıkmaktadır: жылы-jılı.

Yukarıdaki bilgilere ilave olarak LHM’de Atatürk’ün doğum tarihi “1891” olarak verilmiştir. Böylesine kıymetli bir eserde bu hatanın olmaması gerekirdi.

10. КНМ. Инспекцияга жиберилген кабарымда, мен “Коньяда бир кошун куралып атат дегендей кеп-сөз бар экен, кошундун ички маңызы жана уюмдашуу деңгээли кандай” деп сураган элем (40-42. satırlar, s. 13).

LHM. İnspekciyaga jibyerilgen kabarımda, тыен “Kon’yada bir кошун kuralıp atat dyegyendyeу кyer-сөз бар еkyen, кошундун маңызы жана uyumdashuu dyeñgeeli kandaу” dyep suragan elyem (7-9. satırlar, s. 14).

“e”nin “ye”li biçimde verildiği hatalı kelimeler şunlardır: Инспекцияга-İnspekciyaga, жиберилген-jibyerilgen, мен-тыен, дегендей-dyegyendyeу, кеп-кyer, экен-ekyen, деңгээли-dyeñgeeli, деп-dyep, элем-elyem. Bu örneklerden yola çıkıldığında жиберилген-jibyerilgen kelimesinde жибер-jibyer hatalı olarak yazılırken, aynı kelimedede -ген eki ise -gen şeklinde doğru biçimde yazılmıştır. Önceki örneklerde sorulan soru tekrar karşımıza çıkmaktadır. Ele aldığımız bu eserde Kiril harfindeki “e”yi Latin harfine aktarıırken neye göre “ye” ya da “e”li yazmak gerekiyor? Örneklere tutarsızlık görölmektedir. Sık karşılaşılan diğer bir hatalı yazım ise “ж”nin “j”li biçimde aktarımıdır. Жиберилген-jibyerilgen kelimesinde kelime başının “c” olarak Latin harflerine dönüştürölmesi gerekirken “j”li biçimde yazılması hatalı bir durumdur.

Yukarıdaki cümlelerde sadece alfabe farkı olmasına rağmen cümle içinde kelime eksikliği de tespit edilmiştir. КНМ’de ...кошундун “ички” маңызы жана уюмдашуу... biçiminde geçerken LHM’de ise... кошундун маңызы жана uyumdashuu... şeklindedir. КНМ’de “ички” kelimesinin LHM’de aktarımı bulunmamaktadır. Eğer birebir harf aktarımı olacaksa, LHM’de ...кошундун “ічки” маңызы жана uyumdashuu... şeklinde olmalıydı.

11. КНМ. Ок өтпөс зoot каптап кеме жасап жатышат, биз парустуу кемеге деле жетише элекпиз (32-33. satırlar, s. 75).

LHM. Ok ötpös zoot kaptap kyemye jasadp jatışat, biz parustuu kyemye jasadanga jyetişye elyekpiz (20-21. satırlar, s. 74).

“e”nin “ye”li biçimde verildiği hatalı kelimeler: *кеме-күөтүө, кемеге-күөтүө, жетише-жүөтүө, элекниз-elyekpiz.*

“ж”nin kelime başında “j” ile yazılması da önceki örneklerde olduğu gibi hatalı bir durumdur: *жасан- jасар, жатышат- jатиша, жетише- жүөтүө.*

KHM’de ...*парустуу “кемеге” деле “жетише”...* ifadesi LHM’de ...*parustuu “күөтүө” jасаганга “жүөтүө”...* şeklinde harf aktarımı yapılmış, KHM’de *кеме+ге* biçimi yazılmasına rağmen LHM’de yönelme hali eki olan *+ge* yazılmamıştır. Ayrıca KHM’de *деле* kelimesinin LHM’de karşılığı bulunmayıp tamamen farklı bir kelime olan *jасаганга* kelimesi yazılmıştır.

12. KHM. Корпустун башчысы *Жевдат бей болсо Илияс бейдин качыр минген* 52 жоокер, эки оор механизмдүү мылтык менен 9- сентябрдын таңында жолго чыкканын, 10- сентябрь күнү кечинде Малатияга жетип барарын билдирген (42-45. satırlar, s. 82).

LHM. Корпустун башчысы *Juevdat byey bolso İliyas byeydin* kaçır *mingyey* 52 *jookyer*, eki oor *myehanimdüü* miltık *myenyey* 9- *syentyabrdın* tañında *jolgo* чıкканın, 10- *sentyabr’* күнү *kyeçindyey* Malatiyaga *jyetip* baraarın *bildirgyey* (28-31. satırlar, s. 81).

“e”nin “ye”li biçimde verildiği hatalı kelimeler şunlardır: *Жевдат-Juevdat, бей-byey, бейдин- byeydin, минген-mingyey, жоокер-jookyer, механизмдүү-механизмдүү, менен- myenyey, сентябрдын-syentyabrdın, сентябрь- sentyabr’, кечинде-күеçиндье, жетип-jyetip, билдирген- bildirgyey.* Ayrıca “ж”nin kelime başında “j” ile yazılması da hatalıdır: *Жевдат-Juevdat, жоокер- jookyer, жолго-jolgo, жетип- jyetip.*

Bu cümle yer alan “...iki makineli tüfekle...” ifadesinin Kırgızcaya aktarması “eki oor mehanizmdüü miltık менен” şeklinde yapılmıştır. Ancak bu aktarma yanlıştır. Doğrusu şöyledir: “...eki pulemyot менен...” diye olması gerekirdi (Abdiyev- Çolponkulova, 2006: 308). Çünkü Kırgızcada “oor mehanizmdüü miltık” ifadesi hiçbir şeyi çağrıştırmamaktadır. Bundan dolayı Rusçadan Kırgızcaya giren “plemyot” kelimesinin kullanılması daha uygun olacaktır ki ilgili kelimenin anlamı, Kırgız Dilinin Sözlüğü’nde “aşırı hızla mermi atan otomatik silah” (KTS-II, 2011: 389) şeklindedir.

13. KHM. 10- номерлүү буйрук менен элдин колунда турган төрт дөңгөлөктүү, *жаа менен жабылган* машина, төрт дөңгөлөктүү ат жана өгүз арабалары менен эки дөңгөлөктүү арабалардын бардык жабдыктары жана жаныбарлары менен бирге, унаа катары жана курал ташуу үчүн колдонулуучу жаныбарлар, качырлар, төө менен эшектердин жыйырма пайызы алынды (41-46. satırlar, s. 407).

LHM. 10- *nomyerlüü* buyruk *myenyey* eldin kolunda turgan төрт дөңгөлөктүү, *jaa myenyey jabdıлган* maşına, төрт дөңгөлөктүү ат *jana* өгүз arabaları *myenyey* eki дөңгөлөктүү arabalardıñ bardık *jabdıktarı jana janıbarları myenyey birgye*, unaa katarı *jana* kural taşuu үчүн koldonuluучу *janıbarlar*, kaçırлар, *töö myenyey eşyektıyerdin jıyırma* payızы alındı (17-22. satırlar, s. 398).

Bu son örnekte de daha öncekilerine benzer hatalar mevcuttur. Meselâ, “e”nin “ye”li biçimde verildiği hatalı kelimeler şunlardır: *номерлүү-номурлүү, менен-туенуен, бирге-бирге, эшектердин-ешектердин*.

“ж”nin kelime başında “j” ile yazılması da hatalıdır: *жаа-жаа, жабылган-jabdılган, жана-jana, жаныбарлары-janıbarları, жаныбарлар-janıbarlar, жыйырма-juırта*. Ayrıca KHM’de *жабылган* kelimesi, LHM’de *jabdılgan* biçiminde yazılmıştır. Muhtemelen sehven yazım söz konusudur. İlgili kelimedeki “d” harfi gereksizdir.

Yukarıdaki bilgilerden başka bu cümlenin Türkçeye aktarımında da bir sorun bulunmaktadır. “...elinde bulunan dört tekerlekli yaylı araba...” olan ifadenin Kırgızcaya aktarımı “...eldin kolunda turgan tört дөңгөлөктүү, caa menen cabılган машина...” biçiminde yapılmıştır. Buradaki “yaylı araba” ifadesinin “caa menen cabılган машина” şeklinde aktarılması yanlıştır. Doğrusu “ressorluu araba” şeklinde olmalıdır (Abdiyev-Çolponkulova, 2006: 308). Çünkü “caa menen cabılган машина” denildiğinde Kırgızlarda ve Kırgızcada ne olduğu anlaşılamamaktadır.

DEĞERLENİRME VE SONUÇ

Hazırlanan bu çalışmada toplamda 13 cümleye yer verilmiş ve bu cümlelerdeki harflerin aktarımıyla ilgili bazı hatalar gösterilmeye çalışılmıştır. Alfabe aktarımıyla ilgili hatalar şöyle sıralanabilir:

- a. KHM’de “E-e”ler LHM’de “ye”li biçimdedir.
- b. KHM’de “Ж-ж”ler LHM’de “j”li biçimdedir.
- c. KHM’de “Ц-ц”ler LHM’de “c”li biçimdedir.

Diğer taraftan kelime yahut eklerin yazımında da eksiklikler görülmektedir. Bunlar:

a. 2 numaralı örnek cümledeki KHM’de *+ЫНЫН* (+ının) ekinin LHM’de *+дын* şeklinde görülmesi.

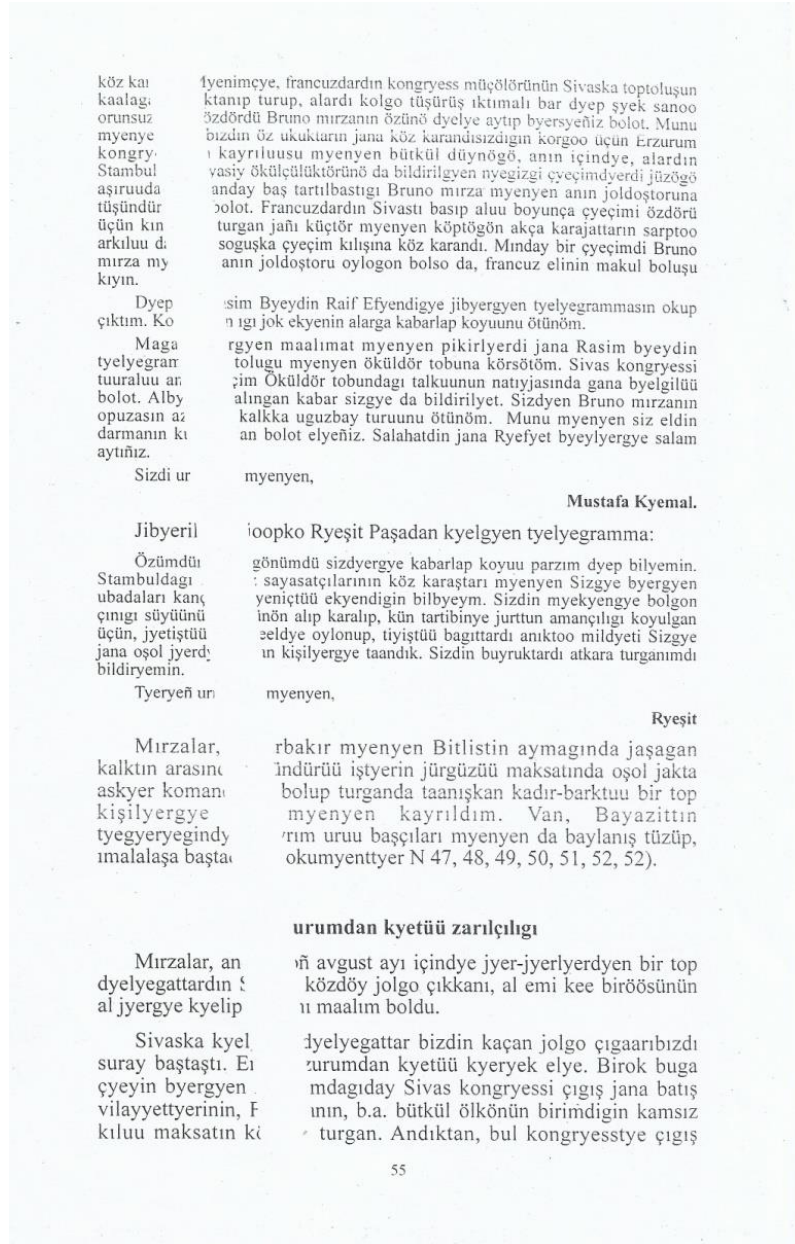
b. 10 numaralı örnek cümledeki KHM’de *ички* (içki) kelimesinin LHM’de bulunmaması.

c. 11 numaralı örnek cümledeki KHM’de *парустуу “кемеге” деле “жетуше”...* ifadesinin LHM’de *...parustuu “kyemye” jasaganga “jyetişye”..* şeklinde verilmesi.

Bu çalışmanın temeli alfabe aktarımıyla ilgilidir. Ancak Taalaybek Abdiyev ve Gülzat Çolponkulova tarafından ortaklaşa hazırlanan *Nutuk-Kep Kitebindegi Kotoruu İkmaları (Nutuk-Kep Kitabındaki Aktarma Yöntemleri)* adlı çalışmadan da ele aldığımız eserle ilgili bazı aktarma hataları gösterilmeye çalışıldı. Demek ki, ilgili eserde Türkçeden Kırgızcaya aktarılırken bazı hatalar bulunmaktadır. Yani eser, hem alfabe hem de cümle aktarımı konusunda hatalara sahiptir.

Nutuk'un Kırgızcaya yapılan aktarmasında orijinal *Nutuk*'un hangi baskısından yapıldığı hakkında bilgi yoktur.

Eserin *baş söz*, *kiriş söz* ve *mazmun* kısmının numaralandırılmamış olması ve 55. sayfanın baskısındaki hatanın gözden geçirilmesi gerekmektedir.



Resim 2. 55. sayfadaki basım hatası

Eseri Kırgızcaya aktaran Baktıgül Kalambekova, eseri Latin harflerine aktarırken kendi alfabe anlayışına göre aktarım yapıyorsa kendisinin teklif ettiği alfabe sistemini eserin başında belirtmeliydi. Bu konuyla ilgili herhangi bir bilgi yoktur.

Türkiye Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığı'nın desteğiyle hazırlanan böylesine kıymetli eserin hazırlanışında titiz davranılması gerekirdi. Önemli bir kurumun desteği alınmışken LHM'deki harflerin aktarımındaki sorunlar dikkatle ele alınmalıydı. Önemli bir kurum

tarafından desteklenen bu çalışmaya gereken özenin gösterilmediği düşünülmektedir. LHM 598 sayfa olup belki gözden kaçan birkaç yazım imlâ hatası mazur görülebilir; ancak her sayfada özellikle harf çevrimi konusundaki belirsizlikler, eserin ciddiyetsizce hazırlandığını göstermektedir. Aslında sorunlar eserin kapağından itibaren başlamaktadır. 2001 yılında yayımlanan eserin alfabesi hakkında herhangi bir eleştiri tespit edilememiştir. Bu da ayrıca düşündürücü bir durumdur. Yayımlanan bu eserde son kontrollerin yapılmadığı izlenimini uyandırmaktadır. Eser daha detaylı incelenirse başka hataların da ortaya çıkması muhtemeldir.

KISALTMALAR

Haz. Hazırlayan

KHM Kiril Harfli Metin

KTS Kırgız Tilinin Sözdüğü

LHM Latin Harfli Metin

s. Sayfa

TS Türkçe Sözlük

KAYNAKLAR

Abdiyev, Taalay ve Çolponkulova, Gülzat (2006). “*Nutuk-Kep Kitebindegi Kotoruu İkmaları*”, Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 15, ss. 301-309.

Atatürk, Gazi Mustafa Kemal (2001). *Nutuk-Kep*. (Baktıgül Kalambekova, Haz.) Ankara: Tışkı İşter Ministrligi.

Atatürk, Gazi Mustafa Kyemal (2001). *Nutuk-Kyep*. (Baktıgül Kalambekova, Haz.) Ankara: Tışkı İştyer Ministirliğı.

Kırgız Respublikasının Uluttuk İlimder Akademiyası (2011). *Kırgız Tilinin Sözdüğü II*. Bişkek: Avrasya Press.

Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Kitap Tanıtım Yazıları
Book Introduction
Letters

Kurmaca Dünyadan Kadınlık Deneyimleri

ARŞ. GÖR. GİZEM ECE GÖNÜL*

Modernleşme, özgürleşme, özneleşme süreçlerini kadın kimliği üzerinden sorgulayan *Kadınlık Daima Bir Muamma*, Ayşegül Utku Günaydın'ın lisansüstü çalışmalarının ve derin okumalarının ürünü. Kitap, yalnızca bir çalışmanın gözden geçirilmiş hâli değil; araştırmacının *Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri* başlıklı yüksek lisans ile *Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı: 1877-1923* başlıklı doktora tezlerinin âdeta birleşimi. Metis Yayınları Bilge Karasu Edebiyat İncelemelerinin güncel kitaplarından olan eser, Kasım 2017'de okuyucuyla buluşmuştur. Şubat 2018'de de ikinci basımı yapılmıştır.

Üç bölümle beraber ön söz, giriş, sonuç, roman özetleri, kaynakça ve dizin başlıklarından oluşan araştırmanın örnekle mi otuz romana dayansa da eserde, incelenen devirlerin öne çıkan diğer romanlarından, süreli yayınlardan, Osmanlı kadın hareketine kadar hem tarihî hem de sosyolojik geniş bilgiler sunuluyor. İncelenen romanların ortak noktalarına göre bölümler, alt başlıklar oluşturuluyor. Eserin oluşum zemininden bahsedilen ön sözde kitabın isminin Halide Edib'in 1909 yılında yayımlanan *Heyûlâ* romanından mülhem olduğu bilgisi veriliyor. Bahsi geçen romanda erkek karakterin "kadınlık daima bir muamma" sözleri, kitabın üst başlığına alındığı gibi bu araştırmanın içeriğine dair güçlü bir işaretçi. Bu söylem altında Osmanlı kadın yazarların romanlarında modernleşme incelenirken erkeklerin gözünden kadınlığın gizemli bir unsur olmasının nedenleri de ortaya konmaya çalışılıyor. Kadın yazarlar ve eserleriyle beraber erkeklik de araştırmanın odak noktalarından biri. Her iki cinsiyetin çözümlenmesine yer veren Günaydın'ın kadın ve erkeklik çalışmalarını birbirinden ayırmadığını söylemek mümkün. Araştırmacı her ne kadar kadın kimliğinin analizi peşinde olsa da erkek zihniyetini de sorgulayıp cinsiyet gibi müşkül bir meseleyi diyalektik kasnakta işler. Giriş başlığı altında kimi kronolojik bilgilerle beraber Osmanlı modernleşmesini konu alan kadın çalışmalarına dair kısa bir bibliyografyaya yer verilir. 1876'da Meşrutiyet'in ilanından Cumhuriyet'in kuruluşuna uzanan dönemde modernleşme ölçütlerinden birinin kadın ve cinsiyet ilişkileri olduğu vurgulanır, özellikle kadın kimliğinin Osmanlı'nın dönüşümü, modernleşme çemberinde simgeleştirildiğinin altı çizilir. Kimlik sorgulamalarının izlerinin süreli yayınlardan daha kuvvetli biçimde

* Muğla S. K. Üniversitesi Edebiyat Fak. TDE Bölümü, gizemecegonul@gmail.com, orcid.org/0000-0001-8329-6510
Gönderim tarihi: 20.11.2018 Kabul tarihi: 29.11.2018

kadınların kaleme aldığı romanlarında görülebildiği bildirilerek roman türünün seçilmesinin nedeni açıklanır ve inceleme nesnesi otuz roman listelenir. Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* (1877)'ından başlayarak Fatma Aliye Hanım'ın 1892-1910 arası beş romanı; Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvoet* (1892)'i; Emine Semiye Hanım'ın 1895-1920 arasında kaleme aldığı yedi romanı; Fatma Fahrünnisa Hanım'ın *Dilharâb* (1896-97)'ı; Güzide Sabri Aygün'ün 1889-1922 arası dört romanı; Halide Edib 1909-1918 arası yedi romanı; Nezihe Muhiddin *Şebab-ı Tebah* (1911)'ı; Müfide Ferit Tek *Aydemir* (1918)'i; Suat Derviş *Kara Kitap* (1920)'ü Halide Nusret Zorlutuna *Sisli Geceler* (1922)'i araştırmacının evrenini oluşturur. Adı geçen eserlerin ortak paydası geleneğin ürettiği kodlarla yetinmeyen, bu sebepten çatışma yaşayan, öğrenen, değişen “yeni kadın”ın hem özel hem kamusal alanda var olabilme çabası ve bu yeni kadından etkilenen Osmanlı erkekleridir. Günaydın, bu bölümde kadın çalışmalarının aksaklıkları üzerinde durarak araştırmada esas kıldığı yöntemi bir nevi tanıtır. Kadın edebiyatının yalnızca Doğu-Batı, salt feminizm merceğinden tek yönlü işlendiğini tespit eden araştırmacı, edebî çözümlerinin azlığını, dönemsel arka planla beraber çalışmaların karşılaştırmalı olarak ele alınmadığını ve yazarlar tarafından irdelenen sorunların mahiyetinin arka planda kaldığını belirtir. Bundan hareketle, Günaydın'ın bütüncül bir bakışı nirengi noktası kabul ettiği söylenebilir. Bu amaçtan ileri geliyor olmalı ki “Osmanlı Kadınlarının Özneleşme Mücadeleleri” başlıklı ilk bölümde Tanzimat sonrası siyasal, sosyal ve kültürel gelişmelerle birlikte bunların kadın hareketine yansımaları üzerinde durulur.

metis eleştirisi

Ayşegül Utku Günaydın Kadınlık Daima Bir Muamma

Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında
Modernleşme



Araştırmacı, her bölümün girişinde okuru ön hazırlığa tabi tutarak içeriğe dair bir özet sunar. Nefesini bu özetlere göre alan okur, ilk bölümde Tanzimat, I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyet dönemlerinin çok yönlü panoramasıyla karşılaşır. Siyasi süreçlerden sosyal alana genişleyen bir yelpaze zemine yerleştirilirken Osmanlı'daki yapısal dönüşümün kadınları nasıl etkilediği sorunsallaştırılır. Eğitim ve çalışma konularıyla gündeme gelen kadın, Osmanlı'nın ilerleme düşüncesinin başat unsuru ilan edilir. Kadına yönelik çeşitli haklardan, reformlardan bahsedilen bu bölüm, kadının eğitim ve basın hayatındaki faaliyetlerine de odaklanır. 1869-1908 arası kadın dergilerinde kadınların “kamusal alanda var olmasını engelleyen baskı mekanizmalarıyla bunu meşrulaştırmaya yardımcı olan âdet ve gelenekler”i işledikleri, mücadele hâlinde olduklarından bahsedilir. Bu bağlamda “kadınlık”, “kadınlık mefkûresi” gibi kavramlar ortaya konur; anılan dönem dâhilinde

kadınların edebiyatına, kadın kimliği üzerinde toplumsal cinsiyetin rolüne, Osmanlı-Türk romanında kadın imgesinin dönüşümüne örnekler üzerinden bakılır. Bu karşılaştırmaya *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* (1875), *İntibah* (1876), *Sergüzeşt* (1888) gibi ilk örnekler de dâhil edilir. Böylece Günaydın, çalışmasının evrenini genişletip okura kadın ve erkek zihninin yarattığı karakterleri karşılaştırmalı görebilme imkânı sağlar. Kadın edebiyatı ve bu edebiyat dâhilinde tartışılan konular, kadınların sorunları sadece Osmanlı çerçevesinde değil Fransa ve İngiltere'den de emsallerin sunulduğu bir düzleme taşınır. Yazar kadınların kanon dışında kalmaları nedenleriyle beraber irdelenir. Benzer sorunlar eş örneklerle tek çatı altında toplanır ve coğrafi sınırları aşan, evrensel bir kadın tarihi yazılır. Feminist kuram, Deleuze ve Guattari merkezinden minör ve majör edebiyata bakış bu kısmın önemli bileşenlerindedir. Bölümde varılan sonuçlardan biri; I. Meşrutiyet döneminde temel haklarla sınırlı bir çerçevede ilerleme düşüncesinin yürütüldüğü, II. Meşrutiyet döneminde bu hakların genişletildiği ancak kadınlığın ilerlemesi açısından çeşitli engellerle karşılaşılan bir dönem olduğu ve kadınların gelişmesi için eril zihniyetin değişmesi gerektiği fikridir. Bir diğer sonuç; ilk romanlarda görülen etkilenmeye açık, alafrağa erkek imgesinin de entelektüel, ideal görünümlü erkeklerin de eleştirilmesidir çünkü erkek karakterler, yeni kadın kimliği karşısında kendilerini tam olarak konumlandıramamışlardır.

Ayşegül Utku Günaydın'ın, kadınlar üzerindeki baskı mekanizmalarını ifşa etme niyetinde olduğunu söylemiştik. İkinci bölümde bu bahis anneler, babalar, üvey anneler, kayınvalideler, kadın-erkek ilişkileri ve eril zihniyet üzerinden, romanlardan alınan örneklerle işlenir. Bu bölümün temel savı, ev içinden dışarıya kadar kadının yalnızlaşmasıdır. Aldığı eğitimle yenileşen ve yavaş yavaş geleneksel toplumdaki uzaklaşan, yalnızlaşan kadın aile bireylerinin davranışları nedeniyle de aynı süreci yaşar. İncelenen romanlarda anne yaşıyorsa bu durumun zaman zaman kadının bireyleşmesinin önüne geçtiği; öksüz büyüyen kadınların hayatla, annesizlikle, üvey anneyle, ihtiyatsız babayla mücadeleleri; evli kadınların kayınvalidelerinin onlar üzerinde nasıl bir tahakküm alanı kurmak istedikleri anlatılarak aile içindeki baskı öğeleri sunulur. Bu prototipler eğitimsizliği, gelenekçiliği, batıl inanç savunuculuğuyla kadının özgürleşmesi ve modernleşmesi önündeki engeller olarak romanda yer alır. II. Meşrutiyet sonrası değişen sosyal ve siyasi hayat, kurmaca dünyadaki erkek karakterleri de dönüştürür. Kadın yazarların romanlarında "züppe erkek tipi", kendisini ülkesine ve sosyal meselelere adanmış "maksat adamı"na evrilir. Ne var ki bu romanlarda gelenekle bağını koparmadan Batılılaşabilmiş erkek karakterler, yeni kadın karşısında yine başarısız olacaklardır. Zayıf noktalarıyla ön plana çıkan erkeklerin yeni kadınla eş olabilecek düzeyde olgunlaşmadıklarının altı çizilir. "Kadın Erkek İlişkilerinin Tipolojisi" başlığı altında incelenen bu olgu, eril zihniyetin haritasını çıkarmayı da hedefler. Böylece çalışma, çapraz bir düzlemde ilerler; kadın ve erkeklerin

bakış açıları karşılıklı biçimde verilir. Benzer şekilde “Gizemliliğin Morfolojisi, Skopofili ve Fetiş Nesnesi Olarak Kadın” başlığı altında da araştırma nesnesi romanlarda ortak bir özellik olarak kadınların neden hastalıklı, solgun çizildiği; benzer psikolojik tasvirlerle anıldığı araştırılır. Bu durumun bir boyutunun erkekler tarafından kadınlara yüklenen bir nitelik olduğunu ileri süren araştırmacı, kadınların kendileri tarafından bu algının bilinçli olarak yaratılmadığını söyler. Toplumun ilerisinde bulunan kadın, yalnızlığı pekiştirilecek şekilde hem bu solgun görüntüsüyle hem de “bilmece”, “muamma” olarak tanımlanır. Kadın karakterlerin romanların çoğunda hem özne hem nesne olduğunu tespit eden Günaydın, bu durumu Freud’un *skopofili* kavramıyla ilişkilendirir. Kavramın kendi içinde eril bakışı temsil etmesi ve romanlarda kadının gözlemlenen kişi olmasıyla ilgili örnekler verilir. Bunun kadın yazarların romanlarında bir strateji olduğunu söyleyen araştırmacı, kadın üzerindeki baskı mekanizmalarını anlatma amacıyla gizemlileştirmeye başvurduklarını nihai sonuç olarak sunar. Yine aynı bölümün devamında kadın ve erkek karakter analizleri devam eder. Erkeklerin histerik, kadınların melankolik olduğu çıkarımı yapılarak Susan Sontag, Julia Kristeva, Serol Teber’in çalışmalarıyla ruhsal durum incelenir. Psikoloji çözümlemesine mekânı da dâhil eden araştırmacı, evin kadın için baskıyı temsil ettiğini, kameriyenin ev ve kamusal hayat arasında bir eşik görevi gördüğünü, pencerenin tedirgin psikolojiyi yansıttığını örneklerle açıklar.

“Modernleşme Sürecinde Kadın Kimliği” başlıklı üçüncü ve son bölüm, kadın karakterlerin ortak bir değer sistemine bağlı oldukları iddiasıyla açılır. Bir yüzünü Batı’ya dönen, geleneklerinden kopmayan, kendi başına birey olan; rasyonellik, olgunluk ve fedakârlık gibi özellikler taşıyan, erkeklerin rol model aldığı bir kadın imajı karşımıza çıkar. “Kolektif kadın değeri” tespit edildikten sonra başka bir ortak noktaya, serbest zaman etkinliklerine gelinir. Sanatla ilgilenen, çalışan kadının bu eylemlerinin “kadın direncinin bir göstergesi” olduğu sonucuna varılır. Bu bağlamda araştırmacının önemli tespitlerinden biri, serbest zaman etkinliklerinin “kadınca bir savunma refleksi” olduğudur. Kitap okumak, piyano çalmak, resim yapmak, dikiş nakış gibi etkinliklerin hem kadının sorunlarla başa çıkabilmesini sağlayan bir direniş biçimi hem de onun bireyleşmesini, farklılaşmasını sağlayan araçlar olduğu söylenir. Modernleşme göstergesi olarak da vurgulanan bu uğraşların erkek karakterlerde neden görülmediği ise araştırmacı tarafından ortaya konan bir başka sorudur. Ev içinin kadın karakterler için baskı mekanizması olduğunu bir önceki bölümde tespit eden Günaydın, evden kaçış ve iç döküş aracı olarak bu etkinliklerin önemini vurgular. Devrin genel kabullerinden biri, kadının romanlardan, edebî metinlerden etkilendiğidir. Günaydın, bu algının tersine çevrildiğini *Udî, Refet ve Enîn, Gayya Kuyusu, Dilharâb* gibi romanlar örneğinde gösterir. Dahası, romanlarda işaret edilen örnekler araştırmacıya “asıl olarak kadından kaynaklı bir endişe değil, etkilenererek yozlaşan eril

düşünce eleştirilmiştir” yorumunu yaptırır. Gerek kurmaca dünyada gerek yazar kimliğiyle var oldukları gerçek dünyada kadın ve erkek zihinlerinin paslaşmasıyla örülü eserin bu bölümünde kadın ve erkek yazarların hayat kadınlarının yaşayışlarını ele alma biçimleri karşılaştırılır ve “kadın direnci”nin bir yansıması olarak kadın yazarların romanlarında söylemin de çözümün de farklılaştığı ortaya konur.

Değişimin, ilerlemenin, modernleşmenin tarihî, coğrafi, siyasi, sosyal koşullara göre değişen pek çok bileşeni ve yönü var. Bu bağlamdaki gelişmelerden etkilenen önemli cephelerden birinin kimlik olduğu söylenebilir. İmparatorluktan Cumhuriyet’e uzanan dönemde yüzleşilen farklı koşullar, her bir devir için yeni kimlik arayışlarını doğurur. Tanzimat dönemiyle beraber gündeme gelen toplumsal tabanın eğitilmesi, cinsiyet ilişkileri ve özellikle kadınlık kimliğine yapılan vurgu devrin süreli yayınlarına, edebî metinlerine de sirayet eder ve kadınlık, modernleşmenin önemli ölçütlerinden biri olarak uzun yıllar işlenir. Kurmaca boyutta bunun en iyi yansımalarından birinin romanlar olduğunu düşünen Ayşegül Utku Günaydın, I. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e kadar yazarları kadın, otuz romanı araştırmasının evreni olarak belirler. Reformlarla beraber kadın hareketini, kadınların edebiyatını, kadın imgesini tarihsel süreç içinde inceledikten sonra ortak eğilimler ışığında çalışmanın düğümlerini atar. Bu aşamada izlediği karşılaştırmalı yol, araştırmaya katmerli bir yapı kazandırmıştır. O, sadece temel aldığı romanları değil; kadın ve erkek karakterleri, yazarları, kurmacada işleyen dişil ve eril zihniyetleri, tarihî süreçleri, seçilen romanların yanında ana akım edebiyat içinde konumlanan dönemin diğer romanlarını karşılaştırır. Bu nedenle, çalışma pek çok soruyu barındırır: cevaplanmış ya da cevabı aranan. Öte yandan araştırmacı, özellikle ikinci ve üçüncü bölümde genel tespitlerin ilerisine geçerek ele aldığı konulara tersten bir bakış geliştirmeyi âdeta ilke edinmiştir. Tarih-edebiyat-sosyoloji-psikoloji paslaşmasındaki eserin kadın çalışmalarına olduğu kadar erkeklik çalışmalarına da yeni bir soluk getireceği beklenmektedir.

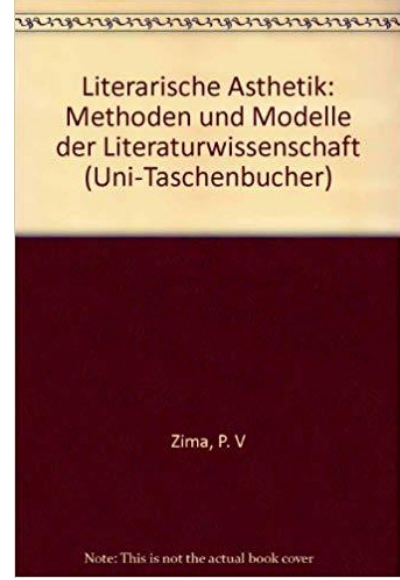
KAYNAKÇA

Günaydın, Ayşegül Utku (2018). *Kadınlık Daima Bir Muamma*. İstanbul: Metis Yayınları.

Edebiyat Teorilerinin Felsefi Temelleri

ÖĞR. GÖR. EMRAH PEKSOY*

Klagenfurt Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünde Emeritus Profesör olan Peter V. Zima'nın 1991 yılında yazdığı *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft* adlı kitabı, Mustafa Özşarı'nın yaptığı çeviriyle ve Hece Yayınları tarafından 2015 yılında *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* başlığı altında yeniden okurla buluşturulmuştur. Günümüz edebî eleştiri uğraşının olmazsa olmaz gereçlerinden olan edebiyat teorilerinin estetik ve felsefi kökenlerinin bir nevi haritasını çıkarma amacıyla yola çıkan Zima, en önemli edebî estetik ve eleştirel okuma yöntemlerini üç ana başlık altında tartışmaya açmıştır. Estetik teorilerinin kurucu babalarını gün yüzüne çıkarmayı

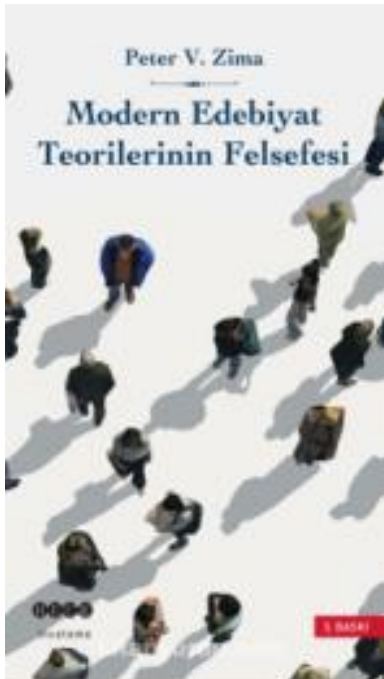


amaçlayan kitap, bu yönüyle sanat eserine estetik felsefi bir yaklaşım getirmeyen günümüzün popüler okuma yöntemlerini göz ardı etmektedir. Örneğin, “kültürel çalışmalar”, “yeni tarihselcilik”, “feminist eleştiri”, “postkolonyalizm” gibi estetik felsefeyle doğrudan ilişkisi olmayan ve edebî eseri kültürel, sosyolojik, tarihsel ya da iktisadi disiplinler çerçevesinden inceleyen yöntemler bu kitabın ilgisi dışındadır. İçinden çıktıkları felsefi ve estetik bakış açılarının iyi bilinmesinin edebiyat teorilerini daha anlaşılır kılacağı tezini öne süren kitap, bu alandaki önemli bir boşluğu dolduruyor. Bu bağlamda kitap, eleştiri ve yorumla uğraşan herkesin ihtiyaç duyacağı olmazsa olmaz bir rol üstleniyor.

Dokuz bölümden oluşan kitap, üç ana başlık altında incelenebilir. Temel edebî kavramların ve sanat görüşlerinin Kant, Hegel veya Nietzsche'ye dayandığı ana fikriyle yola çıkan Zima, bu filozofların edebî eserde “kavramsal düşünce” ve “anlam” konuları hakkındaki görüşlerini edebiyat teorileri ile ilişkilendirmeye çalışıyor. Birinci bölümde Kantçı, Hegelci ve Nietzscheci estetik konularına kısa bir giriş yapıyor. Kant, “Estetik bilginin kavramsal bilgiden çıkarılmayacağı varsayımından hareket eder” (2015, s. 21). Kant'ın fenomenal-numenal dünya ikiliğinde olduğu gibi, sanat eseri kendiliğinden-var-olan bir şeydir ve insanlar duyuları vasıtasıyla onu anlamlandırmaya çalışır. Edebî eser tanımlanamaz, kavramsallaştırılamaz ve tam olarak algılanamaz. Aynı şekilde, estetik hüküm, bilişsel bir akıl yürütme sonucu inşa edilmez. Yani, güzellik; ekonomik, kültürel,

* Kilis 7 Aralık Üniversitesi, e.peksoy@gmail.com, orcid.org/0000-0003-4940-616X
Gönderim tarihi: 13.11.2018 Kabul tarihi: 23.11.2018

siyasal veya öğretici görevleri olan bir olgu değildir. Edebî metin, “kendisi için okunan bir metin tipidir” (2015, s. 25). Sanat, amaçsız amaç ve ilgisiz zevktir. Bu da sanatta, “özerklik” kavramını doğurur. Yeni Eleştiri, Rus Formalizmi ve Çek Yapısalcılığı gibi teoriler, Kant’ın bu özerklik yapısından etkilenmiş teorilerdir. Sanatın yalnızca görünen yüzüyle ilgilenen Kant’a karşı çıkan Hegel ise, sanatı tarihsel sürecin bir ürünü olarak görme eğilimindedir. Hegel “ifade düzlemi ile muhteva düzleminin birebir uyum” (2015, s. 26) içinde olduğunu iddia ederek, edebîlik ya da şairanelikten uzaklaşıp tamamen muhtevaya yoğunlaşmıştır. Sanat, tarihsel ruhun “düşük düzeydeki bir ifadesi” olarak görülmektedir. Dolayısıyla sanat, kavramlar ya da muhteva olmadan sırf ifade düzleminde zevk veremez. Sanat, genelde politik bakış açılarını, ideolojileri veya sosyal hayatı resmeden tek yanlı, “ilgilenmeye değmeyen” bir uğraş olarak görülür. Zima’nın sanat konusunda yer verdiği üçüncü görüş, Nietzsche’ye aittir. Sanatın çok anlamlı yapısını reddeden Hegel’e tepki olarak ortaya çıkan Yeni Hegelciler, Bakhtin’in çok seslilik, belirsizlik ve diyaloji kavramları ile monoton, tek sesli, ideali reddeden Hegelci sanat yapısına itiraz etmişlerdir. Nietzsche’nin Avrupa’nın merkezî metafizik eleştirisi ile merkezî hakikati reddeden görüşlerini kullanan Yeni-Hegelciler, bir bakıma Yapısökümün temellerini atmışlardır. Nietzsche’ye göre, gerçek “İstiarelerin, mecaz-ı Mürsellerin ve antropomorfizmlerin seyyar bir ordusudur” (2015, s.37). Böylece, sanatın ifade düzlemi ya da edebîliğine vurgu yapılmakta ve dilin çok anlamlı yapısına dikkat çekilmektedir. Nietzsche, Hegel’in sanatsal kavram düşüncesini reddetmemekle birlikte; örneğin, müziğin; sanatın en yüksek biçimi olduğunu vurgulayarak ifade düzleminin, kavramların ötesine geçebildiğini göstermiştir. Bir bakıma Hegel’i yapısöküme maruz bırakarak Barthes, Derrida ve Foucault’nun önünü açmıştır.



İkinci bölümde, Yeni Eleştiri ve Rus Biçimciliği’nde Kantçı sanat anlayışının yansımalarını ayrıntılı dökümü yapılmaktadır. Zima’ya göre, her iki yaklaşıma da Kantçı pencereden bakılmadığı sürece bunların anlaşılması zordur. Yeni Eleştiri’nin yapı taşlarından olan edebî tür ve edebiyat tarihinin reddi, edebî eserin açılmaması, eser yorumunda *yanılgı* (fallacy) yanlısına düşülmemesi, sanat eserinin özerkliği, *ne’den* çok *nasıl’a* odaklanması gibi kavramların hepsinin Kantçı estetikten kaynaklandığı belirtilmiştir. Bunlara ek olarak, eserin saf şiirselliğinden yola çıkan Rus Biçimciliği’nin, “söyleyiş tarzı” ilkesinden biçimci bir yabancılaşmaya (*de-familiarisation*) evrilmesinde de Kantçı izler görmek mümkündür. Her ne kadar bazı Marksist eleştirmenler, eserin *niçin* üretildiği sorusu ile *nasıl* sorusunu

uzlaştırmaya çalışsalar da Biçimciler bu sorunu göz ardı etmeyi yeğlemişlerdir.

Üçüncü bölümde, Çek Yapısalcılığı'nın Kantçı ve Hegelci estetik anlayışı arasında bir yerde konumlandığı vurgulanarak, Jakobson ve Mukarovski'nin düşüncelerinin felsefi tasnifi yapılmaya çalışılmıştır. Yapısalcılıkta, anlam sabit kabul edilip işaretin kendisine odaklanılır ve edebî dil, doğrudan dilin kendi bağlamında yorumlanır. Ayrıca, eserdeki çok katmanlı işlevler, estetik işlev tarafından hâkimiyet altına alınır veya diğer işlevler, estetik işlev etrafında anlam kazanır ve temelde estetik özerklik savunulur. Bu özellikleri bakımından Yapısalcılığın Kantçı olduğu belirtilmektedir. Öte yandan, sanat ve toplumun sürekli bir diyalektik çekişme içinde olması ilkesini benimsediği için aynı zamanda da Hegelcidir. Her ne kadar metin anlamı sabit olsa da edebî eser, tarihi süreç içerisinde sürekli değişen biyografik, felsefi ve sosyal okumalara maruz kalmış, yoruma estetik bir nesne muamelesi görmüştür. Bu özelliği bakımından Yapısalcılık; Biçimcilik ve Okur Tepkisi yaklaşımları arasında bir köprü görevi görmektedir.

Okur Tepkisi Eleştirisi'nin ele alındığı dördüncü bölümde, estetik anlamın metafizik anlamda tanımlanamayan bir olgu olduğu fikrinden yola çıkılarak Jauss, Iser ve Fish'in geliştirdiği eleştiri yönteminin daha ziyade Kantçı olduğu belirtilmiştir. Metin tüketilemez bir nesne olduğundan, okura sürekli yeni anlamlar yaratma fırsatı veren amaçsız bir zevktir. Bu yüzden Jauss'a göre, metin, bir "anlam ekseriyeti" bütünüdür. Ingarden'in edebî metnin ontolojisi üzerine ortaya attığı *anlamın belirsizliği ve doğru hükmün bilinemezliği* ilkesinden yola çıkan Iser, dikkatimizi anlamın *iki tabiatlı (estetik ve söylemsel)* doğasına çekerek estetik anlamın tanımlanamayacağını vurgulamıştır. Fish ise metne daha geniş bir çerçeveden bakarak yorumlamada, bireysel olarak okurların değil, toplumun genel düşüncesinin hâkim olduğunu belirtmiştir. Anlama değil de okuma sürecine vurgu yapan bu görüşü eleştiren Zima, "müşterek anlamlar[ın] [...] öznel ve keyfî" olabileceğini ifade etmiştir (2015, s. 126).

Beşinci bölümde, Marksist teorinin fikir babalarından Adorno, Benjamin, Lukacs ve Bakhtin gibi eleştirmenlerin Hegelci estetik düşüncedeki köklerine inilmeye çalışılmıştır. Her ne kadar kendi içlerinde fikir ayrılıkları yaşasalar da tüm Marksist eleştiri fikri temelde Hegelci kabul edilir. Sanatı, toplumun ve toplumsal değişimin bir yansıması veya yansıtıcısı olarak gören Marks, eserin şairaneliğini reddederek karakter ve olayların sosyo-tarihsel bağlamda temsil ettiklerine odaklanmıştır. Benzer şekilde, Lukacs Hegel'e bağlı kalarak, edebî eserin çok anlamlı yapısını reddederek tek yanlı tarihsel okumalar yapmıştır. Ona göre, sanat tamamen duygulara hitap eden bir olgu olduğundan hiçbir şekilde gerçekliği kavramsal olarak yansıtamaz ve bu yüzden kavramsal bilginin/felsefenin yardımcısı olarak görülmelidir. Goldmann da edebî eserde belirli bir dünya görüşü yansıtıldığını savunmuştur. Bu yüzden büyük yazar ve eserlerin karşısında diğerlerini *dekadenlik* ve uyumsuzlukla suçlamıştır. Estetik özerkliği reddetmeyen Adorno ise sanatı, sosyal bir varlık

olarak gördüğünden şairaneliğin sosyal bir ürün olduğunu savunmuştur. Hegelciliğin tahripkâr doğasını benimseyen Bakhtin, metindeki aykırı unsurların diyalogundan oluşan heterojen bir estetik anlayış geliştirmesi bakımından Yeni-Hegelci kabul edilmiştir. Son olarak, postmodern edebiyat ile Marksist estetiği buluşturmaya çalışan Eagleton ve Jameson, postmodernizmi kapitalizm sonrası ve tarihin sonu olarak açıklamaya çalışmaları bakımından temelde Hegelcidirler.



Peter V. Zima

Altıncı bölümde Greimas, Eco ve Barthes gibi düşünürler tarafından temsil edilen “edebî semiyotik”in estetik yönelimleri verilmiştir. Semiyotik tam manasıyla estetik bir yönetime sahip olmasa da temelde Kant, Hegel ve Nietzsche estetiğinden etkilenmiştir. Greimas’ın metnin bireysel özelliklerini göz ardı edip, farklı türdeki metinlere aynı değeri atfetmesi, edebî metnin özel dünyasını görmezden gelen Hegelci bakış açısıyla aynı doğrultudadır. Böylece Greimas, edebî metnin anlamının dilbilimsel analiz yöntemiyle kavramsallaştırılabileceğini iddia etmiştir. Öte

yandan, edebî eserin çok anlamlı ve çok katmanlı yapısını göz ardı etmeyen Eco’ya göre eser, farklı *topik*lerin diyalektiğinden meydana gelir. Bu açıdan semiyotik, hem gerçek anlamın gizli olduğunu göstermesi bakımından Kantçı; hem anlamı okurun ön bilgilerine sınırlaması bakımından Hegelcidir. Metnin okur tarafından sürekli yeniden yaratılan çoğulcu anlamlar kümesinden meydana geldiğini belirten Barthes ise Nietzsche’den ilham almıştır.

Yapısöküm estetiğinin ele alındığı yedinci bölümde, Derrida’nın Nietzsche’den mülhem estetik anlayışı tarif edilmiştir. Gerçek anlamın hiçbir zaman var olmadığına inanan Derrida, yazının, bir metaforlar harmanı içinde farklılıklar (*differance*), tekrarlar (*iterabilite*) ve yok oluşların her okuyuşta bağlama göre, yeniden anlam ürettiği bir oyun olduğunu iddia eder. Metin, sözün tek anlamlılığını bozan bir şeydir ve metnin aksine söz, çok anlamlılığa, karışıklığa direnme eğilimindedir. Bu bağlamda, yazılı eser başka bir dile asla çevrilemez.

Sekizinci bölümde, Kant’ın *ulvilik* (*sublime*) kavramının Lyotard üzerindeki etkisi tartışılmıştır. Lyotard’ın *farklılaşma* ve Kant’ın *ulvilik* kavramları arasında yakın bir ilişki vardır. Ulvilik hem muhteşem güzellik hem de bu güzellik karşısında dehşete kapılıp kendinden geçme anlamını içerir. Hem korkutucu hem de kendine çeken bir olgudur. Postmodern düşünür Lyotard’a göre, modern kapitalist toplum bireyi güzelliğe değil de ulvileşmeye, dolayısıyla bir yıkıma sürükler. İki dünya savaşının korkutuculuğu arasında sıkışan özne, modern ve postmodern yazarlarda kimliksiz birey olarak kendini gösterir.

Kitabın son bölümü olan dokuzuncu bölümde Zima *diyalogcu teori* adını verdiği kendi okuma yöntemini öneriyor. Zima’ya göre, doğru ya da yanlış estetik teori yoktur, ancak

gerçeğin bir kısmını şu veya bu şekilde yakalamış teoriler vardır. Dolayısıyla herhangi bir edebî eserin tarih boyunca yapılan binlerce değişik yorumlarının bireysel olarak ideal okumayı yakalayamadığı söylenebilir. Zima, tüm bu tür okumaları tamamen reddetmek yerine onları iki başlık altında grupluyor: Teorik ve ideolojik okuma. Zima'ya göre, edebiyat teorisinin asli görevi şudur: “açıklık ve kapalılık, çok anlamlılık ile tek anlamlılık, kavramsal [...] ile müphemiyet arasındaki diyalektiğin tanımlanması” (2015, s. 270). Zira bir metinde çok anlamlılık ve tek anlamlılık metinde aynı anda bulunabilir. Bu aşamada Zima'nın önerdiği şey, bir metnin sayısız yorumundan çıkarılan *ilk anlam* veya *dilbilimsel anlam*dan yola çıkarak ideolojik (fenomenolojik, sosyolojik, psikanalitik) yorumu diyalogcu bakış açısıyla harmanlayıp heterojen bir yoruma ulaşmaktır. Zira her metnin dilbilimsel olduğu kadar ideolojik yönlerinin olması kaçınılmazdır. Teorisini, Kant'ın kavramsızlık fikri ile Hegel'in kavramsallaştırma fikri arasına konumlandıran Zima, edebî metinde daimî bulunan ortak yapıların ideoloji yardımıyla yorumlandığı sosyo-dilbilimsel bir okuma metodu ortaya atmıştır.

Zima'nın edebî eleştiri yöntemlerinin felsefî ve estetik bağlamının ayrıntılı sınıflandırmasını yapması, *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* isimli eseri hem ülkemiz hem de dünya alan yazını için paha biçilmez bir eser haline getiriyor. İlk olarak, edebî eleştirmen/yorumcuların esere yaklaşırken kullanacakları okuma biçiminin felsefî arka planını bilmeleri, hem ayakları yere daha sağlam basan yorum yapmalarına hem de yöntemlerin kendi içerisindeki çelişkili noktaları daha iyi anlamalarını sağlayacaktır. Böylece eleştirmen, edebî bir metne yaklaşırken, benimsediği estetik teoriye tüm ayrıntıları ile hâkim olacaktır. Günümüzde birçok edebî yorumcu, eleştirilerinin hemen her birinde farklı bir okuma yöntemi benimseyip o doğrultuda çözümlerler yapmaktadır. Bu da alandaki uzmanlaşmanın önündeki en büyük engeldir. Alandaki uzmanlara “edebiyatçı”, “edebî eleştirmen” gibi genel sıfatlar vermek yerine, “Marksist eleştirmen”, “semiyotikçi”, “yapısalcı” gibi tanımlamalar yapılarak uzmanlığın tek bir tarafa yönlendirilmesi elzemdir. Zima'nın tasnifi, buna katkı sağlayacak en önemli kaynaklardan biridir. İkinci olarak, kitapta da gösterildiği gibi, herhangi bir estetik teori kendi içinde bile ayrışmalara, çelişkilere ve farklı yönelimlere ev sahipliği yapmaktadır. Örneğin, aynı çatı altında olsalar bile Lukacs'ın Marksist yorumu ile Adorno'nun veya Bakhtin'in estetik yorumu arasında ciddi farklar bulunmaktadır. Kendi içinde bile metne estetiksel anlamda farklı yaklaşan teorisyenlerden faydalanırken *kasti yanlış okuma* denen hataya düşmemek gerek. Yani eleştirmenin metne karşı duruşu estetik anlamda tezatlarla dolu olmamalıdır. Aksi takdirde yapılan okumalar temelde çelişkili, dolayısıyla bilimsel olmayacak; eser yorum, kavram karmaşası arasında kaybolacaktır. Dolayısıyla kitap, çizdiği çerçeve içinde eleştirmenlerin doğru yolda ilerlemesine çok büyük katkı sağlayacaktır. Kitap, ilk olarak 1999 yılında yayımlandığı için

edebiyat teorisinde meydana gelen son gelişmeleri içermemektedir. Örneğin, okuma sırasında beyindeki bilişsel süreçlerin; beyin tomografisi, göz hareketleri ve bedensel tepkilerin ölçülmesi gibi laboratuvar yöntemleri ile nesnel olarak ölçülmesinin Okur Tepkisi Eleştirisi'ne katkıları kitapta yer almaz. Ayrıca, bilgisayarlı metin analizi sayesinde metinde gözle görülemeyen yapıların ortaya çıkarılması çalışmalarından Zima'nın haberdar olması beklenemez. Son olarak kitap, Ekoeleştirme, Jeoeleştirme ve son zamanlarda gelişen Realist ve Yeni Materyalist felsefenin sosyal bilimlerdeki etkilerini içeriğinde barındırmadığı için eleştirilebilir. Ancak söz konusu gelişmeler kitabın olumsuz yanı olarak değil, gelecekte güncellenmesi gereken noktalar olarak görülmelidir. Zima'nın kitabı, tüm edebî eleştirmenler için bir başucu kaynağı olmaya devam edecektir.

Kaynakça

Zima, Peter V. (2015). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. Çev. Mustafa Özsarı. Ankara: Hece Yayınları.

Kolektif Endişe: *İnsan Olmak*

ARŞ. GÖR. AHMET DURAN ARSLAN*

Çok bilinen bir söz vardır: “İnsan olmak zor!” Gerçekten zordur insan olmak! Duygu, düşünce, hesap ve planları ile karmakarışık bir varlıktır insan. En çok da endişeleriyle enginlik ve derinlik kazanmıştır ya da Euripides’in deyişiyle “İnsan, endişeden yaratılmıştır.” Farsça kökenli “endişe”nin anlamlarından biri de “düşünce”dir zaten! İnsan, dünyaya geldiği ilk andan itibaren kendi/benliği üzerine düşünmeye ve varoluş amacını sorgulamaya başlamıştır. Geçen ve değişen zamanla beraber insanın, içine doğduğu dünyaya dair soruları elbette çeşitlenmiştir; ancak bir endişesi baki kalmıştır: Ontik endişe! İşte Engin Geçtan *İnsan Olmak*’ta bu endişenin izinden gidip insanların temel varoluşsal soru(n)larına -kendi deneyim ve hesaplaşmalarını da katarak- çeşitli



cevaplar arar. Geçtan kitapta, kendini kemâle ermiş, “olmuş” hisseden, okuruna didaktik ve pedagojik bir edayla yukardan seslenen bir “entelektüel tavır” içerisinde değildir. Tersine kendisiyle hesaplaşan, yüzleşen, acizlik, güçsüzlük ve kaygılarını gizlemeyen, öğrenmenin yaşamın son anına kadar devam ettiğine inanan, “ustalık”tan korkan, “bitmeyen çıraklık”tan büyük bir keyif alan, içindeki amatör ruhu sürekli güdüleyen ve bütün bunları hayatlarına bir şekilde temas ettiği insanlarla paylaşma ihtiyacı duyan “bir insan” konumundadır.

İnsan Olmak, her okura bir şekilde hitap edebilme imkânına sahip bir eser! Çünkü kitap, Carl Gustav Jung’un tabiriyle tüm insanlığın “kolektif bilinçdışı”na seslenen, yani insanların ortak tümellerini yansıtan kimi özelliklere sahip! Geçtan ırk, cinsiyet, sınıf vb. hiçbir fark gözetmeksizin tüm insanlarda -düzeyleri farklı olmakla birlikte- ortak olan “yalnızlık”, “korku”, “öfke”, “değersizlik” ve “kaygı” gibi duyguları merkeze alarak “birey psikolojisi” üzerine yoğunlaşıyor. İnsanlardaki bu “duygusal ortaklık”a işaret ederek belirli bir zümreye ya da epistemik gruba bağlı kalmak yerine daha geniş bir okur kitlesine ulaşmak istiyor. Bu “ortaklık”, okurun hem kitap hem de yazarla daha samimi bir ilişki

* Muğla S. K. Üniversitesi, Edebiyat Fak. TDE Bölümü, atarslan32@gmail.com, orcid.org/0000-0003-4940-6789
Gönderim tarihi: 22.07.2018 Kabul tarihi: 06.11.2018

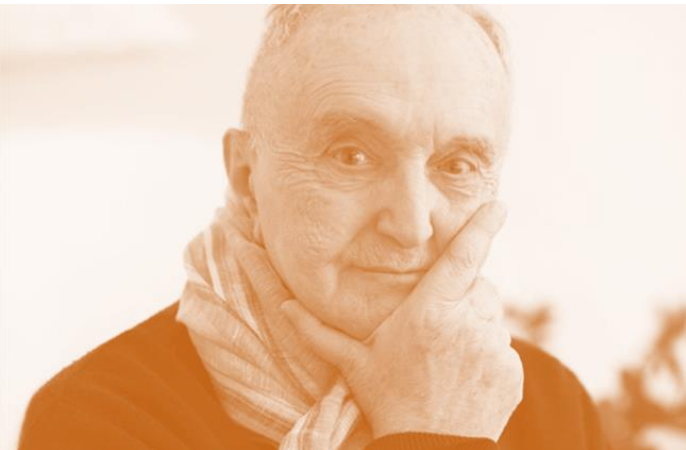
kurma potansiyelini artırdığı gibi, okurun/bireyin sadece kendine has olduğunu düşündüğü bazı problemleri diğer insanların da bir şekilde yaşadığını görmesiyle ilkin rahatlama, akabinde kabullenme ve yüzleşme evrelerini yaşamasına da vesile oluyor. Dolayısıyla Geçtan'ın, bu "ortaklık"ı ruhî arınmanın ve kişisel iyileşmenin araçlarından biri olarak gördüğü ve kullandığı söylenebilir.

Yazarın kalemine kuvvet katan bir diğer anlatsal strateji de tahkiye geleneğidir. Unutmayalım ki Geçtan bir psikiyatri profesörü ve psikoterapisttir. Yıllar boyu kendisine muhtelif sebeplerle gelen "danışan"larından çok çeşitli hayat hikâyeleri dinlemiş ve dolayısıyla birçok deneyim ve anı biriktirmiştir. Kitabında -elbette etik kurallara uygun şekilde- bu hikâyeleri, anekdotları yer yer paylaşıp meramını edebiyatın gücünden yararlanarak anlatmaya, vurgularını psikoloji ve edebiyatın iş birliğiyle, yani türlerarası bir yaklaşımla yapmaya çalışır. Geçtan bir edebiyatçı değildir belki ama, edebiyatın kitleler üzerindeki tesirini fazlasıyla kavramış bir psikiyatristtir! Örneğin çağdaş toplumdaki insan ilişkilerini; yalnızlaşmayı, yabancılaşmayı, soğumayı, pragmatikleşmeyi ve menfaatçiliği soğuk bir günde karşılaşan bir grup kirpinin hikâyesine benzeterek anlatır: "Kirpiler ısınabilmek için birbirlerine sokulurlar, ama dikenleri birbirine batar. Birbirlerinden ayrıldıklarındaysa soğuktan rahatsız olurlar. İleri geri hareket ederek sonunda dikenlerini batırmadan birbirlerini ısıtabilecekleri en uygun uzaklığı bulurlar" (s. 29). Bu ve benzer hikâyeler aracılığıyla kitaptaki soyut temalar somutlanma imkânı bulurken anlatım da hareket ve güç kazanır.

Kitapta ön plana çıkan, hatta sloganlaşan iki mühim mesaj olduğu söylenebilir: "İnsanların Onayını Almaktan Vazgeçin!" ve "Varoluş Sorumluluğunuzu Üstlenin!" Geçtan, insanların çoğunun reddedilme, küçük görülme ya da hata yaparak diğer insanların onayını yitirme gibi kaygılardan mustarip olduğunu belirtir. İnsan anne, baba, öğretmen, sevgili, patron vb. muhtelif toplumsal kimlikler karşısında daima izlendiğini ve sınava tabi tutulduğunu düşünür; kendini onlara kabul ettirmek, onlar tarafından beğenilmek ister. Dolayısıyla topluluktan atılma/dışlanma kaygısı, insanın tüm söylem ve edimlerine eşlik eder. Toplumsal onayı/kabulü zedeleyecek bir şey yapıldığında ya da söylendiğinde ise kaygı, suçluluk ve değersizlik duygularıyla birleşerek bünyedeki yapıcı/yaratıcı eylemlere belirli bir süre için ket vurulmasına neden olur. Dolayısıyla insan, bu kaygıları taşıdığı sürece "tutsak" kalmaya mahkûmdur. Geçtan'a göre insan ne zaman ki başkalarının onayını almaktan, başkaları için yaşamaktan vazgeçip kendine döner ve kendini yaşamaya başlarsa, işte o zaman özgürleşir, arınır ve tabiri caizse kemâle ermeye, fenafillaha ulaşmaya bir adım daha yaklaşır.

Kitaptaki ikinci mesaja, "Varoluş Sorumluluğunuzu Üstlenin!" çağrısına baktığımızda ise Geçtan'ın ontoloji üzerine ne denli düşündüğünü ve kitabın felsefeyle kurduğu derin

ilişkiyi daha yakından görme-tanıma imkânını elde ederiz. Geçtan'a göre kendini gerçekleştirmek, kendini yaşamayı göze alabilecek yürekliliği gösterebilmek ve kısırdöngülerden uzaklaşmak demektir. Bahsi geçen kısırdöngülerin en yaygını yaşanan sıkıntıların, çekilen güçlüklerin ve içinde bulunulan dar/zor zamanların suçlusu olarak ebeveyni görüp varoluş sorumluluğundan kaçmaktır. Çocukluk yılları ve aile ortamı elbette insanın türlü sorunlarının doğup filizlendiği zaman ve mekânların başında gelir. Ancak Geçtan'ın vurguladığı üzere geçmişi yeniden, bir kez daha yaşamak mümkün değildir ve kuşaktan kuşağa aktarılan sorunlar daimîdir! Önemli olan insanın anne-babasından istemsizce devraldığı olumsuzluklarla yüzleşebilmesi/hesaplaşabilmesi, onlara -kimseyi suçlamadan- çözüm odaklı yaklaşabilmesi ve "yetişkin" olarak artık kendi yolunda yürüyebilmesidir. Çünkü aksi takdirde insan, kendi olamamanın suçluluğunu yaşamaya devam edecektir. Geçtan'ın "varoluş suçluluğu" adını verdiği bu duygu, anlamlı bir yaşamı gerçekleştirememiş olmaktan kaynaklanır. Kitapta bu yüzden varoluş suçluluğu duymak yerine varoluş sorumluluğu üstlenmek gerektiğinin altı ısrarla çizilir.



Engin Geçtan

Ayrıca eserde çeşitli yaşantı ve deneyimlerden süzülerek "öz"e ulaşmış birçok cümle vardır. Geçtan âdeta bir "distilasyon ustası" gibi sözünü fazlalıklardan arındırıp/damıtıp bir okununca kendini bir kez daha okutan, okuyanı sarsıp düşündüren türlü özdeyişlere imza atmıştır. Onlardan bazıları şöyle: "Kalıpları kırmanın ürkütücü de olsa insana hayatiyet katan bir yanı vardır" (s. 8), "İnsanın kendi içinde ürettiği kargaşa, dış dünyadaki gerçek tehlikelerden çok daha ürkütücüdür" (s. 13), "İnsan, gerçeklerini

tanıyabildiği oranda kendisiyle uzlaşır" (s. 77), "Şimdiki zamanın hem geleceği hem de geçmişi içerdiğini görmezden gelen toplumların bireyleri evrensel olma niteliğine ulaşamazlar" (s. 180).

İnsan Olmak, okuru/bireyi kendine bakmaya, kendini görmeye, kendini tanımaya/bulmaya ve elbette hepsinin ötesinde kendiyi yüzleşmeye/hesaplaşmaya çağıran dostane bir sese sahip! İnsana öz-farkındalık aşıl原因 ve âdeta "metinsel terapi" sağlayan böyle kitaplara rastlamanın gün geçtikçe zorlaştığı şu günlerde, umarım birçok kişinin yolu Geçtan'la, *İnsan Olmak*'la bir şekilde kesişir!

Kaynakça

Geçtan, Engin (2016). *İnsan Olmak*. İstanbul: Metis.

Batı Edebiyatında Akımlar Hakkında

DR. BİLAL ÖNGÜL*

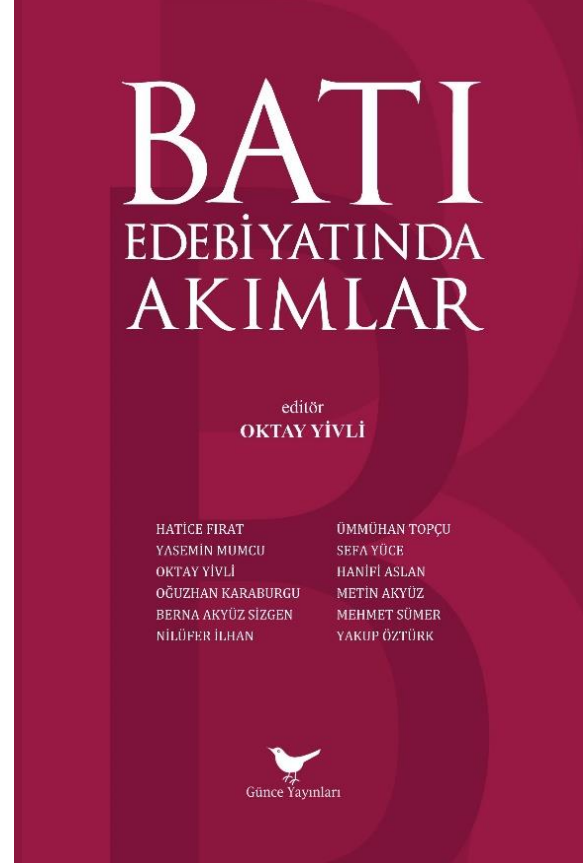
Batı Edebiyatında Akımlar kitabı Günce Yayınları'nın akademik dizisinden çıkan, Oktay Yivli'nin editörlüğünü yaptığı yeni ve ortak bir çalışmadır. Eser, üniversitelerin Türkçe ya da Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde çalışan ve "dünya edebiyatı" ya da "Batı edebiyatında akımlar" derslerine girmekte olan on iki akademisyenin deneyimlerini bir araya getiriyor.

Ön sözde belirtildiği hâliyle çalışma, "on beşinci yüzyıldan yirminci yüzyılın sonuna değin Batı'nın sanat ve edebiyat bağlamında yaşadığı serüveni anlatıyor." Hümanizmden postmodernizme kadar Batı'da gelişen ve bizi etkileyen sanat hareketleri ele alınıyor. Akımları doğuran etkenler, temel özellikleri, belli başlı temsilcileri, etkilediği türler ayrıntılı biçimde anlatılıyor. Bununla kalınmayıp her akımın temel metinleri ilgili bölümlerde okura sunuluyor.

Hümanizm ve Rönesans Hatife Fırat, La Pléiade ve klasisizm Hanifi Aslan, romantizm Sefa Yüce, realizm ve natüralizm Berna Akyüz Sizgen, parnasizm Mehmet Sümer, sembolizm Oktay Yivli, empresyonizm ve ekspresyonizm Ümmühan Bilgin Topçu, kübizm ve fütürizm Metin Akyüz, dadaizm ve letrizm Yakup Öztürk, sürrealizm Yasemin Mumcu, egzistansiyalizm Nilüfer İlhan, postmodernizm Oğuzhan Karaburgu tarafından yazılmış.

Kitabın ilk bölümü hümanizmin doğuşuna ayrılmış ve burada Rönesans'ın Batı sanatı açısından önemi irdelenmiş. Yeni bir duyarlılığın gelişmesini sağlayan olaylar sıralanıp ardından Rönesans ile hümanizmin mahiyeti üzerinde durulmuş. La Pléiade bölümünde topluluğun sanatçılarının yetişmeleri ve görüşleri ele alınmış. Klasisizm bölümünde ise ilkin klasik teriminin bütün anlamları ortaya konduktan sonra evreler üstünden akımın gelişimi anlatılmıştır.

Romantizmin klasisizme bir tepki olarak doğduğu ve akımın Fransız İhtilali tarafından beslendiği düşüncesi üstünde durulmuştur. Sırasıyla İngiliz romantizmi, Alman romantizmi,



* 9 Eylül Üniversitesi, bongul@gmail.com, orcid.org/0000-0003-4940-6785
Gönderim tarihi: 15.12.2018 Kabul tarihi: 28.12.2018

ve Fransız romantizmi ele alınmıştır. Realizm bölümünde ampirik ve pozitivist düşüncenin akımı nasıl etkilediği irdelenmiş ve bu bağlamda olmak üzere nesnellik ilkesi geniş biçimde açıklanmıştır. Realizmin bir çeşit uzantısı olan toplumcu gerçekçilik hakkında bilgiler verilmiştir. Natüralizm ise realizmin radikal bir devamı olarak gösterilmiştir. Bu oluşumu etkileyen Charles Darwin ile Hippolyte Taine üstünde durulmuş ve akım, Emile Zola'nın bildirgesi ve düşüncesi üstünden anlatılmıştır.

Parnasizm bölümünde akımı hazırlayan şartlar, akımın doğuşu, ana özellikler birbirinin peşi sıra verilmiştir. Sembolizmde ise ilkin akımı hazırlayan şair ve sanatçılar üstünde durulmuş, ardından dekadan hareket irdelenmiş ve sembolist manifestonunun öne sürdüğü düşünceler ele alınmıştır. Temel özellikler verildikten sonra akımın önemli sanatçıları ayrıntılı olarak sunulmuştur. Empresyonizm ve ekspresyonizm; tarihsel ve kültürel zemin, doğuş ve gelişme, görüşler, edebiyat dünyasına yansımalar üstünden ele alınmıştır.

Kübizmin doğuşu, sanattaki hoşnutsuzluk ve sanatçının arayış edimi üzerinden açıklanmıştır. Akım betimlenirken doğanın özünü yansıtmaya, eşsüremlilik, ilkel sanatın etkisi düşünceleri ön plana çıkartılmıştır. Fütürizm ise geleneksele karşı olma, saldırganlık, teknoloji ve makine, ideoloji, aykırılık kavramları üstünden anlatılmıştır. Dadaizmde sanatçıların ticari bir sanatı hedeflemedikleri düşüncesi üstünde durulmuş, milliyetçilik konusundaki önyargıları hatırlatılmıştır.

Temelleri Birinci Dünya Savaşı sonrasında atılan Sürrealizmin doğuşu dadaizme bağlanmış, ilgili sanat doğalın ve gerçekliğin ötesine yerleştirilmiştir. Egzistansiyalizm için ilkin kavramsal ve tarihsel bir çerçeve çizildikten sonra varoluşçuluk-edebiyat ilişkisi, Batı edebiyatında varoluşçuluk, Türk edebiyatında varoluşçuluk kısımları üstünden konu geliştirilmiştir. Hem varoluşçu felsefe ayrıntılı biçimde ortaya konmuş hem de akımın edebiyattaki etkileri türler ve sanatçılar üstünden ayrı ayrı gösterilmiştir.

Kitabın son bölümü postmodernizme ayrılmıştır. Önce postmodernizm kavramı irdelenmiş, ardından modernizm, modernizm eleştirisi, postmodernizm ve nitelikleri üstünde durulmuştur. Bu bağlamda öne çıkarılan nitelikler çoğulculuk, belirsizlik, üstkurmaca, metinlerarasılık, montaj, pastiş, parodi, kolaj, oyundur.

Kaynakça

Yivli, Oktay (ed.) (2018). *Batı Edebiyatında Akımlar*. Ankara: Günce Yayınları.