

ISSN 2636-798X

malesto

edebiyat araştırmaları dergisi

cilt 1

sayı 4

aralık 2018



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

ISSN 2636-798X

molesto

Editörler / Editors / Editori

DR. ÖĞR. ÜYESİ İLHAN KARASUBAŐI
DR. BÜLENT AYYILDIZ

Yayın Kurulu / Editorial Board / Comitato di redazione

PROF. DR. NEVİN ÖZKAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ EBRU BALAMİR
DR. ÖĞR. ÜYESİ İLHAN KARASUBAŐI
ARŞ. GÖR. ECE YASSİTEPE AYYILDIZ
ARŞ. GÖR. BARIŐ YÜCESAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ DENİZ DİLŐAD KARAIL
DR. ÖĞR. ÜYESİ SAMET KALECİK
ARŞ. GÖR. AHMET ÖZKAN
ARŞ. GÖR. AYŐE KAYĞUN TEKTAŐ
ARŞ. GÖR. DR. BÜLENT AYYILDIZ

Kapak Tasarımı / Cover Design

Alp Demiralp
(demiralpmedya@gmail.com)

CİLT 1 / SAYI 4 / ARALIK 2018
Volume 1 / Numero 4 / DICEMBRE 2018
Volume 1/ No 4 / DECEMBER 2018
ANKARA

YazıŐma ve İnternet Adresi / Mailing Address and Web-site

E-mail: molestoedebiyat@gmail.com
Web-sitesi: <http://dergipark.gov.tr/molesto>

MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi uluslararası hakemli bir dergidir.

Dergide yer alan yazıların her türlü sorumluluğu yazarlara aittir.

MOLESTO: Rivista di studi letterari è una pubblicazione scientifica internazionale dedicata allo studio della letteratura.

MOLESTO: Journal of Literary Studies is an international review journal that covers the entire field of literature.

*MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*nde yayımlanan yazılar INDEX COPERNICUS, ESJI, BASE, ROAD tarafından taranmaktadır



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

MOLESTO: Journal of Literary Studies is indexed in INDEX COPERNICUS, ESJI, BASE, ROAD.

ULUSLARARASI DANIşMA KURULU
COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

UFUK ÖZDAĞ-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
ŞEBNEM ATAKAN-ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SABRINA MACHETTI-UNIVERSITA' PER STRANIERI DI SIENA
ROSITA D'AMORA-UNIVERSITA' DEL SALENTO
ROSA GALLI PELLEGRINI-UNIVERSITA' DI GENOVA
RANIERO SPEELMAN-UTRECHT UNIVERSITY
STEFANO ADAMI-UNIVERSITY OF CHICAGO
ÖZEN NERGİS DOLCEROCCA-KOÇ ÜNİVERSİTESİ
NECATİ KUTLU-ANKARA ÜNİVERSİTESİ
MELEK ÖZYETGİN-YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
MATTHIAS KAPPLER-CA' FOSCARI DI VENEZIA
LEA NOCERA-NAPOLI L'ORIENTALE
GONCA GÖKALP ALPASLAN-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GIAMPERO BELLINGERI-CA' FOSCARI DI VENEZIA
GANDOLFO CASCIO-UTRECHT UNIVERSITY
FRANCO SUTTNER-UNIVERSITA' DEGLI STUDI ROMA TRE
ESİN GÖREN-İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
EBRU BALAMİR-ANKARA ÜNİVERSİTESİ
DÜRRİN ALPAKIN MARTİNEZ CARO-ODTÜ
DİLEK PEÇENEK-ANKARA ÜNİVERSİTESİ
CEM KILIÇARSLAN-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
BEATRICE STASI-UNIVERSITA' DEL SALENTO
BARBARA DELL'ABATE ÇELEBİ-BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
AYFER ALTAY-ATILIM ÜNİVERSİTESİ
ANNA LIA PROETTI ERGÜN-YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
PAOLO RIGO-ROMA TRE
ELİF KAHYAOĞLU-ANKARA ÜNİVERSİTESİ

MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi'ne gönderilen tüm çalışmaların hakem değerlendirme sürecinde, çalışmaların yazar ve hakem kimliklerinin saklandığı çift kör hakem değerlendirme yöntemi kullanılmaktadır.

I saggi pubblicati in **MOLESTO** sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato della rivista si rinvia alla pagina iniziale.

MOLESTO employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage.

Dergimiz ULAKBİM Dergi Sistemleri (UDS) DergiPark tarafından sağlanan <http://dergipark.gov.tr/molesto> adresi üzerinden yayımlanmaktadır.

La versione elettronica ad accesso gratuito è disponibile all'indirizzo <http://dergipark.gov.tr/molesto>



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE MLA KAYNAK GÖSTERME VE METİN İÇİ GÖNDERME BİÇİMLERİ

-Derginin Amacı

Uluslararası nitelikte ve hakemli olması planlanan dergimizin kuruluş amacı çeşitli kuramlar ve yaklaşımlarla İtalyan, Fransız, İspanyol edebiyatları alanında ve Türk edebiyatında yeni çalışmalara olanak sağlayan nitelikli bir akademik yayın çıkarmaktır.

-Odak ve Kapsam

Dergimizin içeriği disiplinler arası ve karşılaştırmalı bir yaklaşımla yazılmış özgün akademik makalelerden oluşması planlanmakta olup, Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca dillerinde farklı çalışmalara yer vermesi planlanmaktadır. Dergimiz yılda dört sayı olarak yayımlanacaktır. Yayımlanmak üzere dergimize gönderilen tüm yazılar yayın kurulu tarafından belirlenen, alanında yetkin hakemlerce değerlendirilecektir.

-Yayın Sıklığı

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere yılda dört kez yayımlanmaktadır.

-Yayın Dili

Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca.

-Gizlilik Beyanı

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ gönderilecek tüm veriler (isim, elektronik posta adresleri gibi kişisel bilgiler vb.) yalnızca Dergi'nin bilimsel çalışmaları için kullanılır. Bu veriler, başka bir amaç için kullanılmaz, üçüncü kişilerle paylaşılmaz.

-Telif Hakkı

Makalelerdeki düşünce ve öneriler ile kaynakların doğruluğundan ve kullanımından yazarlar sorumludur. Dergi'de yayınlanan makalelere telif hakkı ödenmez. Yazarlar, makalelerinin telif hakkından feragat etmeyi kabul ederek, basıma kabul edilen makalelerin telif hakkını **MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ**'ne devretmiş sayılırlar. Yayın Kurulu, makalelerin yayımlanması konusunda yetkilidir.

YAZIM KURALLARI

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ'ne yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların aşağıdaki koşulları yerine getirmesi gerekmektedir:

Dergi'de yer alacak çalışmalar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmemiş olmalıdır.

-Dergi Yazım Kuralları'na uymayan çalışmalar değerlendirmeye alınmaz.

-Dergiye gönderilecek çalışmalar,

-A4 dikey boyutunda, tek aralık, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm olacak şekilde hazırlanmalıdır.



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

-Öz, Abstract, Anahtar Sözcükler, Keywords ve Kaynakça sayfası hariç, çalışmanın metin kısmı, 2750 sözcükten az olmamak ve 12000 sözcüğü aşmamak kaydıyla, Garamond, 12 punto yazı karakteriyle bir buçuk aralıkla yazılmalı ve Microsoft Word dosyası olarak oluşturulmalıdır.

Çalışmalar, aşağıda belirtilen bölümlerden (sırasıyla) ve bu bölümlere yönelik düzenleme ilkelerine uyularak yapılandırılmalıdır:

-Türkçe Başlık: Çalışmanın Türkçe başlığı, 12 Punto **Koyu BÜYÜK HARFLERLE** sayfanın soluna yaslı olarak yazılmalıdır.

-Yabancı Dilde Başlık (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): Yabancı Dilde Başlık (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca) başlık, Türkçe başlıktan sonra, 12 Punto **Koyu BÜYÜK HARFLERLE** sayfanın soluna yaslı olarak yazılmalıdır.

-Yazar / Yazarlar: Başlıklardan sonra, yazarın sadece adı (ilk harfi BÜYÜK) ve soyadı (BÜYÜK HARFLERLE) 12 Punto **Koyu** olarak yazılmalı ve sola yaslanmalıdır. Ardından yazar ile ilgili bilgiler (unvan, kurum ve yazarın e-posta adresi) dipnotta verilmelidir.

-Öz: Türkçe “Öz”, 10 Punto olarak, 1 satır aralığıyla yazılmalı ve 250 sözcüğü geçmemelidir.

-Anahtar sözcükler: Çalışmaların konularını yansıtan en az dört, en fazla altı Türkçe anahtar sözcük eklenmeli ve tüm sözcükler *italik* olarak verilmelidir.

-Yabancı Dilde Özet (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): “Öz” kısmında yazılı olan metin Yabancı Dilde (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca) verilmelidir.

-Yabancı Dilde Anahtar Sözcükler (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): Çalışmaların konularını yansıtan en az dört en fazla altı Yabancı Dilde anahtar sözcükler, Türkçe verilen anahtar sözcüklerle aynı sırada ve tüm sözcükler *italik* olarak verilmelidir.

MLA KAYNAK GÖSTERME VE METİN İÇİ GÖNDERME BİÇİMLERİ

Kaynak gösterme, kaynakça oluşturma ve göndermelerde, *MLA Handbook for Writers of Research Papers (7th edition)* kullanılmalıdır.

-Ana metinde alt başlıklar, sözcüklerin baş harfleri büyük olmak üzere küçük harflerle 11 punto ve koyu yazılmalıdır.

-Çalışmada, yapılan alıntılar ve yararlanılan kaynakların belirtilmesi gerekmektedir. Metin içinde yapılacak doğrudan kısa alıntılar, tırnak içinde (“...”) *italik* verilmelidir. Uzun alıntılar (40 sözcükten fazla) ise tırnak kullanılmaksızın, paragraf başı yapıldıktan sonra soldan 1 cm., sağdan 1 cm. bırakılarak, düz ve 11 punto yazılmalı, ardından nokta konulmalıdır.

-Fotoğraf, şema vb. görsel malzeme kullanılması durumunda kaynak gösterilmesi gerekmektedir. İzin ya da telif konularındaki hukuki sorumluluk çalışmanın yazarlarına aittir.

KÖR HAKEMLİK VE DEĞERLENDİRME SÜRECİ

-Kör Hakemlik

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ’ne gönderilen tüm çalışmaların hakem değerlendirme sürecinde, çalışmaların yazar ve hakem kimliklerinin saklandığı çift kör hakem değerlendirme yöntemi kullanılmaktadır.

-Ön Değerlendirme Süreci



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ'ne gönderilen çalışmalar, öncelikle Editör ve Yayın Kurulu tarafından değerlendirilir.

Derginin amaç ve kapsamına, Türkçe ve Yabancı Dilde (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): ve anlatım kurallarına uymayan, özgünlük değeri taşımayan ve yayın politikalarına uymayan çalışmalar reddedilir. Reddedilen çalışmaların yazarları, çalışmanın Dergi'ye gönderim tarihinden itibaren en geç on beş gün içerisinde Editör tarafından bilgilendirilir. Uygun bulunan çalışmalar, hakem sürecine alınır.

-Hakem Süreci

Çalışmalar, içerikleri doğrultusunda ilgili hakemlere gönderilir. Çalışmayı inceleyen Yayın Kurulu üyesi, **MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ**'nin hakem havuzundan uzmanlık alanlarına göre en az iki hakem önerisinde bulunur veya çalışmanın alanına uygun yeni hakem/hakemler önerebilir.

-Hakem Değerlendirme Süreci

Hakem değerlendirme süreci için hakemlere verilen süre yirmi gündür. Hakemlerden gelen düzeltme önerilerinin, yazarlar tarafından öneriler doğrultusunda en geç bir hafta içerisinde tamamlanması gereklidir. Hakemler, değerlendirmesini yaptıkları bir çalışma için en fazla iki düzeltme önerebilirler. Hakemler, çalışmanın düzeltilmiş halini (en fazla iki düzeltme önerisi sonrası) inceleyerek, "yayınlanabilir" veya "yayınlanamaz" kararı vermek durumundadırlar.

-Değerlendirme Sonucu

Hakemlerden gelen görüşler, çalışmadan sorumlu Yayın Kurulu üyesi tarafından en geç iki hafta içerisinde incelenir. Yayın Kurulu üyesi, çalışmanın hakem değerlendirme sonuçlarına göre çalışma hakkındaki görüşünü Editöre iletir.

-Çalışma Gönderme Rehberi

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ'ne çalışma gönderecek yazarlar <http://dergipark.gov.tr/> adresinde yer alan Dergi Yönetim Sistemi'ne üye olarak çalışmalarını gönderebilirler.

-Düzeltilme Yönergesi ve Yükleme Rehberi

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ'nde değerlendirme sürecindeki çalışmalar için, Editör, Yayın Kurulu üyeleri ve/veya hakemler, en fazla iki düzeltme veya iyileştirme önerebilirler. Yazarlar, önerilen düzeltme veya iyileştirmeleri eksiksiz, açıklayıcı ve zamanında tamamlamakla yükümlüdürler.

-Çalışmayı Geri Çekme

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ yayın politikaları gereği, değerlendirme aşamasındaki çalışmalarını geri çekmek isteyen yazarlar, geri çekme isteklerini e-posta aracılığıyla Editör'e iletme durumundadırlar. Editörler, geri çekme bildirimini inceleyerek, en geç on gün içerisinde yazarlara dönüş sağlar.



MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi
MOLESTO: Rivista di studi letterari
MOLESTO: Journal of Literary Studies

molesto

CİLT 1 / SAYI 4 / ARALIK 2018
Volume 1 / Numero 4 / DICEMBRE 2018
Volume 1/ No 4 / DECEMBER 2018
ANKARA

İÇİNDEKİLER/INDICE/CONTENTS

MAKALELER/ARTICOLI/ARTICLES

- 1. DİLEK PEÇENEK..... s. 1-13.**
- 2. GÖKSENİN ABDAL.....s. 14-37.**
- 3. MEHMET AKİF DUMAN.....s. 38-52.**
- 4. PAOLO RIGO.....s. 53-64.**



L'OPERA BUZZATIANA IN TURCHIA

Dilek Peçenek*

Riassunto

Questo lavoro intende ripercorrere le fasi della ricezione dell'opera di Dino Buzzati (1906-1972) in Turchia. A tale scopo partendo dall'osservazione delle traduzioni si passa agli studi sul lavoro narrativo di Buzzati. L'opera di Buzzati appare per la prima volta nella cultura turca nel 1960 con la rappresentazione dello spettacolo *Un Caso Clinico*. A partire dagli anni '60 fino ad oggi si assiste a un interesse della vita letteraria nei confronti dello scrittore; ne è testimonianza un numero di traduzioni e di ristampe in lingua turca. Il lettore turco ha potuto conoscere molte opere dello scrittore bellunese grazie a un'attività di traduzione che si è resa espressione di diverse visioni e interpretazioni. Buzzati, e in particolare la sua componente simbolica e fantastica, è stato un significativo punto di riferimento per tanti letterati e studiosi, di cui ha ispirato numerosissimi saggi e studi.

Parole chiave: Opera , racconto, romanzo, traduzione, Buzzati, Turchia.

Öz

Bu çalışmanın amacı, İtalyan yazar Dino Buzzati'nin (1906-1972) yapıtlarının Türk yazın dünyasında yer almasının bir tarihçesini sunmaktır. Bu kapsamda çalışmada Buzzati'nin öykü ve romanlarının çevirilerine yer verilmiş ve yazarın anlatı etkinliği hakkında gerçekleştirilen çalışmalar ele alınmıştır. Dino Buzzati ilk olarak *Un Caso Clinico* oyununun 1960 yılında sahnelenmesi ile Türk izleyicilerle buluşmuştur. O yıldan başlayarak Türk okuru, Dino Buzzati'yi aynı ya da farklı roman ve öykülerinin çeşitli zamanlarda ve farklı çevirmenler tarafından Türkçeye aktarılması yoluyla tanıma olanağı bulmuştur. Buzzati'nin sembolik ve fantastik bileşenli yapıtları pek çok yazar ve araştırmacı için esin kaynağı olmuştur.

Anahtar sözcükler: Yapıt, öykü, roman, çeviri, Buzzati, Türkiye.

* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Dilbilim Bölümü, pecenek@ankara.edu.tr

L'Opera Buzzatiana in Turchia

L'Opera buzzatiana appare per la prima volta nella cultura turca nel 1960 con la rappresentazione di *Un Caso Clinico*, uscito con il nome *Klinik Bir Vaka*. In una conversazione-intervista¹ avvenuta nel 1973 in cui lo spettacolo buzzatiano è stato messo in scena una seconda volta dal Teatro Statale con il nome *Klinik Bir Olay*, Z. Küçümen, il traduttore dell'opera, dichiara di “aver tradotto in turco lo spettacolo nel 1955”, a poca distanza dall'opera originale². Alla fine degli anni '60 inizia l'attività traduttiva in lingua turca della narrativa di Buzzati. Nell'anno 1967 esce il primo racconto singolo di Buzzati pubblicato in turco, *Il Mago 'Büyücü'*, tradotto da İ. Akay per la rivista letteraria “Cep Dergisi”. Nello stesso anno viene pubblicato il secondo racconto buzzatiano, *Le Gobbe nel Giardino*, con il titolo *Bahçedeki Tümsekler* a cura dello stesso traduttore. Di seguito, nel 1968, è la volta del capolavoro buzzatiano, cioè *Il Deserto dei Tartari*, che viene tradotto da N. Önel e pubblicato dalla casa editrice “Varlık”. Nello stesso 1968 si vedono pubblicati su rivista “Cep Dergisi” tre racconti (*L'uomo Che Volle Guarire 'İyileşmek İsteyen Adam'*, *L'importanza di Avere Studiato 'Okumuş Olmanın Önemi'*, *Un Pomeriggio Interessante 'İlgi Çekici Bir Öğleden Sonrası'*) tradotti in turco. Da questa data in avanti si assiste ad un continuo alternarsi nei processi di pubblicazione dei singoli racconti e dei romanzi o raccolte di racconti. Per meglio dire, dal 1969, anno in cui è stato tradotto ancora un racconto (*Le Gobbe nel Giardino*) fino al 1981 si assiste allo scomparire dei singoli racconti sulle riviste. Nel 1971 esce la prima raccolta di racconti tratti da *Esperimento di Magia*, intitolata *Büyücü* con la traduzione di İ. Akay, che consiste di 16 racconti fra i quali ricordiamo *Il Mago*, *La Giacca Stregata*, *L'Uovo e Il Cane Che Ha Visto Dio*. Di seguito, nel 1975, viene tradotto da Y. İlksavaş *Un Amore*, con il titolo *Bir Aşk*, pubblicato dalla casa editrice “Günebakan”. Tre anni dopo, nel 1978, S. Nebioğlu traduce *La Famosa Invasione degli Orsi in Sicilia* con il titolo di *Ayılar Yönetimde*, pubblicata per una collana giovanile della casa editrice “May” con le illustrazioni dell'autore bellunese.

Nel corso degli anni 1981-1989 appaiono le traduzioni dei singoli racconti; nel 1981 esce la seconda traduzione de *Il Cane Che Ha Visto Dio*, questa volta tradotto con il titolo *Keşişin Köpeği* (Il cane dell'eremita) da A. Timuçin e pubblicato dalla casa editrice “Cem” come volumetto. Negli anni successivi l'attività narrativa di Buzzati continua ad apparire attraverso le traduzioni dei singoli racconti; nel 1982 escono le traduzioni di *Le Mura di Anagoor* e *Il Mantello* in un volume

¹ La conversazione-intervista è contenuta nell'opuscolo introduttivo della rappresentazione dell'anno 1973.

² *Un caso clinico* è una commedia in due tempi e 13 atti del 1953.

miscellaneo che contiene i racconti scelti dalla letteratura italiana, curato e tradotto da G. Işık. Dopo un intervallo di sei anni nel 1988 e successivamente nel 1989 si vedono le due traduzioni *Bir Damla* (*Una Goccia*) e *Gölge İnince* (*Quando l'Ombra Scende*) sulla stessa rivista letteraria "Metis". Negli anni '90-'95 si assiste al fenomeno per cui l'attività traduttiva per l'opera buzzatiana prosegue attraverso la pubblicazione delle ri-traduzioni dei romanzi prima, e delle raccolte di racconti, poi. Il romanzo *Un Amore* viene infatti ri-tradotto con il titolo di *Öylesine Bir Aşk* nel 1990 da A. Arit e pubblicato dalla casa editrice "Yılmaz". Nell'anno 1991 esce la seconda versione di *Il Deserto dei Tartari*, tradotta in turco da H. Tufan per la casa editrice "İletişim". Nel 1992 R. Teksoy traduce una parte di *La Boutique del Mistero*, pubblicata in una raccolta intitolata *Tanrıyı Gören Köpek* (Il cane che vede Dio) dalla casa editrice "Can". Si noti come il racconto che conferisce il titolo alla raccolta del 1992 veda così la sua terza traduzione. Nel 1994 "İletişim" pubblica, in un volume intitolato *K. Balğı*, tredici racconti tratti da *Il Colombre e Altri Cinquanta Racconti*, con la traduzione di E. Cendey. Nell'anno '95 esce un altro volume con il titolo *Tanrı Görmüş Köpek* (*Il Cane Che Ha Visto Dio*), contenente 22 racconti buzzatiani tradotti da İ. Akay per la casa editrice "Milliyet". In realtà questo volume è la riedizione della prima raccolta di racconti buzzatiani pubblicata con il titolo *Büyücü* (*Il Mago*) nel 1971, ampliata includendo gli altri racconti a cura dello stesso traduttore. Nello stesso '95 viene completata la traduzione de *La Boutique del Mistero* di R. Teksoy, pubblicata in una raccolta intitolata *Büyülü Öyküler* (*I Racconti Magici*) dalla casa editrice "Can". Ancora, in questo anno esce la seconda versione di *La Famosa Invasione degli Orsi in Sicilia* tradotta da B. Berkman con il titolo di *Aylar Baskını* per la casa editrice "Milliyet", con illustrazioni non dell'autore. Fra il 1995 e il 1998 i singoli racconti si sostituiscono ai volumi: appaiono *Il Mantello 'Pelerin'* sulla rivista "Littera" con la traduzione di N. Özkan nel 1995, poi altri due racconti, prima *Il Cane 'Köpek'*, e poi *La Mago 'Falçı Kadın'* sulla rivista "Adam Öykü", tradotti da İ. Akay nel 1996, e per ultimo *Ragazça che Precipita 'Düşen Kız'* su "Adam Öykü" nel 1998, tradotto dalla versione inglese in turco da T. Karakoç.

Negli anni 2000 invece alcuni dei racconti già tradotti in turco vengono inclusi in raccolte miscellanee di testi di vari scrittori italiani o internazionali. *L'Uovo*, *La Torre di Eiffel*, *Le Mura di Anagoor* e *Il Mantello* sono fra i racconti scelti nei volumi sopracitati. Nell'anno 2007 esce la riedizione della raccolta intitolata *K. Balğı* che è stata pubblicata nel 1994, ampliata e rielaborata da E. Cendey, la traduttrice. La raccolta stavolta esce con il titolo *'Colombre'* per la casa editrice "Can". Dopo *Il Colombre* nell'anno 2010 si vedono tradotti in turco e pubblicati un racconto

singolo e anche un romanzo dell'autore bellunese. Il racconto è *Le Ansie del Cane di Bordo 'Güverte Köpeğinin Kayguları'* (tratto dal Bestiario), tradotto da D. Peçenek e pubblicato sulla rivista "Ç. N."; di seguito esce la traduzione del primo romanzo di Buzzati, *Barnabo delle Montagne 'Dağların Adamı Barnabo'*, curata da E. Kumru e pubblicata dalla casa editrice "Timaş" con prefazione di A. Ayçil e della traduttrice stessa. *Il Segreto del Bosco Vecchio 'Yaşlı Ormanın Gizemi'*, il secondo romanzo scritto da Buzzati, viene quindi tradotto da Y. Gürlek e pubblicato nel 2014 dalla casa editrice "Timaş". L'anno seguente vediamo le ristampe di *Il Deserto dei Tartari* per la casa editrice "İletişim" (2015) e *Il Cane Che Ha Visto Dio 'Tanrıyı Gören Köpek'* per la casa editrice "Can" (2015). Nel 2016, esce la ristampa di *Colombre* e la terza traduzione di *Un Amore 'Bir Aşk'* curata da E. Cendey e pubblicata dalla casa editrice "Can Yayınları". Nello stesso anno *Il Colombre* è stato pubblicato con le sole illustrazioni di A. Aykut. *La Famosa Invasione degli Orsi in Sicilia 'Ayların Meşhur Sicilya Baskını'* viene tradotto da Y. Gürlek e pubblicato nel 2017 dalla casa editrice "YKY". Infine nel 2017, *I Sette Messaggeri 'Yedi Ulak'* con la traduzione di Ö. P. Temel per la casa editrice "Delidolu". Nel 2018 esce la traduzione di *In Quel Preciso Momento* con il titolo *Tam O Anda* da E. Cendey e pubblicato dalla casa editrice "Can". Per di più, nel 2018, esce la traduzione di *Le Storie Dipinte* con il titolo di *Fırçanın Ucundaki Hikâyeler* da Özge Parlak Temel dalla casa editrice di "Delidolu".

Studi e Saggi sull'Opera di Buzzati

L'analisi dell'opera buzzatiana comincia ad emergere negli articoli e nei saggi turchi a partire dagli anni Sessanta. Nel 1962, in cui ancora Buzzati non è conosciuto dal lettore turco, M. Hacıhasanoğlu nel suo saggio intitolato *Gerçek ve Düş* 'Il reale e la fantasia' facendo riferimento al saggio omonimo di Marcel Brion esamina i fenomeni di *reale* e *fantastico*. Ad un certo punto Hacıhasanoğlu menziona Buzzati e continua il saggio criticando la narrativa dello scrittore bellunese. Spiccano per esempio queste parole: "Buzzati non si isolerà dall'effetto della società e della realtà". Nel 1968 in cui è stato tradotto e pubblicato *Il Deserto dei Tartari*, M. Uyguner nel suo saggio analizza il romanzo. Dopo la presentazione dell'opera, indagando la narrativa dello scrittore, paragona la tecnica di Buzzati a quella di Kafka. E aggiunge di trovare più limpida la narrazione di Buzzati. Nello stesso anno vale la pena di sottolineare che è stato tradotto da N. Önel il saggio intitolato *Dino Buzzati-Şeytanla Ölüm Arasında* 'Dino Buzzati-Tra il diavolo e la morte' di Marcel Brion. Negli anni 1971 e 1973 si vedono due saggi brevi di carattere critico sull'opera buzzatiana: L'uno è sulla raccolta dei racconti intitolata *'Büyücü' (Il Mago)* nel quale M. Uyguner (1971) intende presentare i racconti e attraverso questa presentazione rendere conto

anche dei temi fondamentali della narrativa buzzatiana. Nell'altro saggio, invece, G. Aykan include considerazioni su *Un Caso Clinico* (1973) e giunge a criticare in maniera negativa la traduzione dell'opera teatrale. Dopo un lungo periodo, nel 1994 V. Günyol si serve del racconto *I Cacciatori dei Vecchi* in un saggio riguardante la giovinezza.

Nel 1995 M. Yalçın in un suo breve saggio presenta il volume dei racconti tradotti intitolato '*Büyülü Öyküler*' (*I Racconti Magici*). E nello stesso '95 N. Özkan, nella sua ricerca intitolata *Dino Buzzati – Yaşamı ve Sanatı* 'Buzzati – la vita e l'opera' offre un profilo biografico dello scrittore inserito in un quadro complessivo dell'opera buzzatiana, in cui sottolinea alcuni temi fondamentali della sua narrativa.

Nell'anno 2003 Z. Yılmaz nel suo saggio intitolato *Tatar Çölü 'Il Deserto dei Tartari'* mette a fuoco alcuni temi e simboli frequentemente usati dallo scrittore, come il tema della lunga attesa e della morte, e lo stile narrativo dello scrittore. In ultima analisi decanta il valore universale dell'opera. L'anno dopo D. Özbeyli (2004) analizza il fenomeno di attesa nella letteratura tramite lo scritto intitolato *Edebiyatta Beklemek: Irrasyonel Bir Olgun* 'Attesa nella letteratura: un fenomeno irrazionale' e cerca di spiegare il fenomeno dell'attesa facendo particolare riferimento a Giovanni Drogo di *Il Deserto dei Tartari* e al racconto *Sette Piani*: L'attesa del nemico per tutta la vita e l'attesa in ospedale sono due esempi magnifici nella letteratura.

M. Aslan (2005) nel saggio intitolato *Bir Yarım Ada, İki Çöl, Üç Yazar* 'Una penisola, due deserti e tre scrittori' compara i tre romanzi: *Il Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati, *Les Racines du Ciel* 'Le radici del cielo' di Romain Gary e *Düş Kırgınları* 'I delusi' di Mehmet Eroğlu. Lo studioso, dopo aver analizzato ciascun romanzo per se stesso, ne esplica gli elementi comuni. Nel 2006, Z. Yılmaz in un suo contributo fa un'analisi di ampio respiro sulla letteratura fantastica e ad un certo punto cita *Boutique del Mistero* per la raffigurazione del fantastico. Z. Mennan (2006) in un suo scritto in francese confronta *Le Rivage des Syrtes* di Julien Gracq con *Il Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati e individua gli elementi simili e comuni in ambedue le opere. L'anno seguente, K. Varol (2007) nel saggio intitolato *Dino Buzzati'nin Gizemli Balığı: Colombe* 'Il pesce misterioso di Dino Buzzati: Colombe' basandosi sui racconti inclusi nella raccolta *Colombe* definisce il fantastico e ne trae lo slogan: "il fantastico contro il fascismo", specificando come Buzzati abbia usato il fantastico per affrontare i disagi della vita sociale e della politica.

A. Tunç nel suo libro intitolato *Kediler, Köpekler ve Edebiyat* ‘I gatti, i cani e la letteratura’ (2007) riferendosi al racconto *Il Cane che Ha Visto Dio* racconta la fine triste del cane Silvestro. Nel 2008 S. Yusuf, nel suo libro che è una raccolta di diari dedica un diario a Buzzati. In quest’opera i tartari buzzatiani sono paragonati a Godot: “I tartari che come un magnifico Godot di Buzzati non arrivano mai”. S. Yusuf prosegue paragonando gli stili narrativi di Buzzati e Italo Calvino, e decretando la vittoria dello stile kafkiano di Buzzati sul successo umoristico di Calvino. Nello stesso 2008 D. Peçenek analizza le due diverse traduzioni in turco (1992, 1995) di *Il Cane Che Ha Visto Dio* in una prospettiva interlinguistica e traduttiva. Sono oggetto d’analisi le espressioni idiomatiche che usano le parti del viso nel racconto originale e le loro corrispondenze nelle due diverse traduzioni. Nel 2009 la stessa studiosa, partendo dal medesimo racconto, pubblica un altro saggio in cui analizza in chiave interlinguistica l’equivalenza semantica-formale e cognitiva delle espressioni idiomatiche.

Nel 2009 si assiste ad un altro paragone nel contributo intitolato *Dino Buzzati Kavafis’ten Etkilendi mi?* ‘Dino Buzzati è stato influenzato da Kavafis?’ di A. Şevki. Lo scrittore si focalizza sulla similitudine dei temi di *Il Deserto dei Tartari* e della poesia *Aspettando i Barbari* scritta dal poeta greco Konstantin Kavafis nel 1908. Şevki sostiene che Kavafis ha influenzato Buzzati, però aggiunge che non ha potuto trovare l’evidenza concreta che nega il contrario. Nell’anno 2010 F. Andaç, nel saggio intitolato *Roman Okuma/Yazma Yordamı* ‘L’abilità di leggere/scrivere il romanzo’ spiega il motivo per cui un romanziere legge le opere di un altro romanziere facendo riferimento alle trame di *Il Deserto dei Tartari* e *Un Amore*.

S. Yılmaz nel 2011, fa una recensione del capolavoro buzzatiano focalizzando sul tema della solitudine nel saggio intitolato *Yalnızlık Kalesinde Bir Kader Sürgünü: Giovanni Drogo* ‘Un esule nella fortezza di solitudine: Giovanni Drogo’. Nello stesso anno, B.E. Yılmaz con il suo studio affronta la funzione del surreale attraverso l’analisi di narrative fantastiche con protagonisti esemplari tra i quali spiccano Stefano Roi e Colombre. Nell’anno 2012, E. Tanrıbilir esamina il tenente Giovanni Drogo nella rivista intitolata *Roman Kahramanları* ‘I protagonisti del romanzo’. Nel 2014, H. Soyşekerci nel suo studio partendo dai racconti buzzatiani che lei stessa definisce “magici” costruisce un profilo della narrazione dello scrittore.

Nel 2015 M. Kacıroğlu svolge un paragone dettagliato tra *il Deserto dei Tartari* e *Gizli Emir* ‘il Deserto dei Tartari e l’ordine segreto’ del romanziere turco Melih Cevdet Anday. Lo scrittore

afferma che entrambi i romanzi possono essere considerati come testi che raccontano la situazione esistenziale dell'essere umano nel mondo nel contesto dei caratteri universali di speranza e disperazione. Nel 2016 vediamo i tre studi realizzati sull'opera buzzatiana: S. Doğan, con il suo articolo intitolato *Bir Aşk-Dino Buzçati* 'Un amore- Dino Buzzati' delinea le caratteristiche principali del romanzo. Inoltre, N.E. Boran con il saggio intitolato *Tatar Çölü ve Tabiiyet* 'Il deserto dei Tartari e la subordinazione', pone in rilievo il tema della subordinazione focalizzando l'attenzione nell'antieroe Giovanni Drogo. Nello stesso anno si vede il lavoro intitolato *Colombre, Dino Buzçati* di A. Aykut: Il racconto è stato pubblicato con le sole illustrazioni. Nel 2017 B. Ayyıldız con il saggio intitolato *Il Concetto del Viaggio nell'Aldilà e "Viaggio agli Inferni del Secolo" di Buzçati* propone un'analisi accurata del tema dell'aldilà nel racconto con lo scopo di individuarne le fonti.

Anche nelle rubriche dei giornali vediamo varie citazioni riguardanti Buzzati e la sua opera. Nel 2000 il giornalista H. Uluç, nella sua rubrica sul quotidiano "Sabah", cita un racconto che fa riferimento alla fanciullezza di Hitler, tratto da *il Colombre*. Nello stesso modo la giornalista E. Yalazan in un suo articolo del 2009 concernente i due temi di attesa e speranza descrive le tre passioni di Buzzati che emergono nelle atmosfere de *Il Deserto dei Tartari*: la montagna, la pittura e la poesia ("[...] Questo romanzo è come un paese da favola in cui si intrecciano tre passioni [...]). Nel 2015 un altro giornalista, K. Atkaya, fa riferimento a *Il Colombre* nella sua rubrica sul quotidiano "Hürriyet". Buzzati è presente in molte altre rubriche giornalistiche, attraverso citazioni e recensioni di letterati o giornalisti, di cui non possiamo dare conto in questa sede.

Merita un accenno il fatto che *Il Deserto dei Tartari* riscontra un grande interesse, tanto nel lettore quanto negli intellettuali turchi. A conferma di questa osservazione basta dare un'occhiata alle pagine web: è possibile trarre raccomandazioni dei lettori relative a *Il Deserto dei Tartari*, e varie citazioni ("[...] come il tenente Giovanni Drogo di Buzzati"). Ci limitiamo a dare due esempi che sembrano rappresentare il punto di vista intellettuale sull'opera. Per primo vale la pena di sottolineare la citazione (2010) del romanziere turco Mehmet Eroğlu che è uno dei capisaldi della narrativa fantastica. Egli afferma: "divido io in due le persone: chi ha letto *Il Deserto dei Tartari* e chi non l'ha letto". E tante sono risposte indirizzate alla sua affermazione che dicono "già sono uno fra quelli che hanno letto *Il Deserto dei Tartari*". È anche interessante leggere i versi riguardanti Giovanni Drogo del letterato turco Enis Batur.

[...] C'è il cambio della guardia sulla costa 'Sahildeki nöbetçileri değiştiriyor'
Il tenente Giovanni; rollando una sigaretta 'Teğmen Giovanni; sigarasını sarıp'
Nel palmo accende il fiammifero 'Kibrit akıyor avcunun içinde' [...]

Nel 2016 Il Deserto dei Tartari appare nel libro *Edebiyatta Mimarlık L'Architettura nella letteratura* di E. Nevnihal e A.H. Temel, particolarmente nella seconda parte intitolata "I romanzi ispirati dall'architettura ed i romanzi che ispirano l'architettura".

E come si è visto nella parte sulle recensioni si assiste alla diffusione di numerosi studi riguardanti il *Deserto dei Tartari* i quali testimoniano l'interesse letterario e professionale rivolto all'opera. Si deve aggiungere che, se si considerano anche le ri-edizioni e le ristampe del capolavoro buzzatiano si può essere sicuri di trovarlo sempre sugli scaffali delle librerie. In conclusione si può affermare che non soltanto il capolavoro dello scrittore bellunese, ma tutta la sua opera tradotta, della quale una parte è stata interpretata più volte, trova parecchi echi nella vita letteraria turca. Attraverso le traduzioni il lettore turco ha potuto conoscere l'opera buzzatiana e farsi un'idea della sua narrazione. La sua opera ha ispirato molti studi e saggi, ed è stata punto di riferimento per tanti letterati e intellettuali.

Bibliografia³

Opera teatrale

*Un caso clinico (Enteresan/ Klinik Bir Vak'a)*⁴. Traduzione di Zihni Küçümen. Ankara Devlet Tiyatrosu (Il Teatro Statale di Ankara). 1960

*Un caso clinico (Klinik Bir Olay)*⁵. Traduzione di Zihni Küçümen. İstanbul Devlet Tiyatrosu (Il Teatro Statale di İstanbul). 1973

Traduzioni dell'opera buzzatiana⁶

Romanzi e raccolte di racconti tradotti in turco

*Il Deserto dei Tartari (Tatar Çölü)*⁷ Traduzione di Nihal Öno. İstanbul: Varlık Yayınları. 1968

*Esperimento di Magia (Büyücü)*⁸ Traduzione di İhsan Akay. İstanbul: Varlık Yayınları. 1971

Un Amore (Bir Aşk). Traduzione di Yaşar İksavaş. İstanbul: Günebakan Yayınları. 1975

Famosa Invasione degli Orsi in Sicilia (Ayılar Yönetimde). Traduzione di Süleyman Nebioğlu. İstanbul: May Yayınları. 1978

Un Amore (Öylesine Bir Aşk). Traduzione di Aydın Arıt. İstanbul: Yılmaz Yayınları. 1990

*Il Deserto dei Tartari (Tatar Çölü)*⁹. Traduzione di Hülya Tufan. İstanbul: İletişim Yayınları. 1991

*Il Cane Che Ha Visto Dio (Tanrıyı Gören Köpek)*¹⁰. Traduzione di Rekin Teksoy. İstanbul: Can Yayınları. 1992

*Il Colombre e Altri Cinquanta Racconti (K. Balığı)*¹¹. Traduzione di Eren Cendey. İstanbul: İletişim Yayınları. 1994

*Racconti Magici (Büyülü Öyküler)*¹². Traduzione di Rekin Teksoy, İstanbul, Can Yayınları. 1995

³ La bibliografia è stata costruita di pari passo con la stesura del presente lavoro e si è seguito un ordine cronologico.

⁴ Nota: E' stato tradotto dal francese

⁵ Nota: Titolo modificato ma stesso contenuto.

⁶ Le traduzioni sono state raggruppate in due categorie: 1. Romanzi e raccolte di racconti tradotti in turco 2. Racconti tradotti in riviste e antologie

⁷ Nel 1996 esce una 2° versione, per la casa editrice Can Yayınları, curata dalla stessa traduttrice, che però ha riveduto la lingua.

⁸ Contenuto: Mago, Le gobbe nel giardino, La giacca stregata, Cacciatori di vecchi, La barattola, Dolce notte, L'upiquo, L'erroneo fu, L'uovo, L'arma segreta, Storielle della sera; Quiz all'ergastolo, Il colombre, Il crollo di Baliverna, Il cane che ha visto Dio. Nota: Esce una 2° versione con il nome "Tanrı Görmüş Köpek" per la casa editrice Milliyet Yayınları, curata dallo stesso traduttore che però ha riveduto la lingua, 1995.

⁹ 2010, 8° edizione; 2015, 14° edizione

¹⁰ Tratto da La boutique del mistero. Contenuto: I sette messaggeri, L'assalto al Grande Convoglio, Sette piani, Eppure battono alla porta, Mantello, Una cosa che comincia per elle, Una goccia, La canzone di guerra, La fine del mondo, Inviti superflui, Racconto di Natale, Il cane che ha visto Dio.

¹¹ Contenuto: Il colombre, L'erroneo fu, Riservatissima al signor direttore, L'arma segreta, Povero bambino!, Cacciatori di vecchi, La giacca stregata, Teddy boys, La torre Eiffel, Ragazza che precipita, Le gobbe in giardino, Piccola Circe, Viaggio agli inferni del secolo.

¹² 1996, 2° edizione. Contenuto: Qualcosa era successo, I topi, Il disco su posò, Il tiranno malato, I santi, Lo scarafaggio, Conigli sotto la luna, Questioni ospedaliere, Il corridoio del grande albergo, Ricordo di un poeta, Il

Famosa Invasione degli Orsi in Sicilia (Ayılar Baskını). Traduzione di Bülent Berkman. İstanbul: Milliyet Yayınları. 1995

Il Colombre e Altri Cinquanta Racconti (Colombre)¹³. Traduzione di Eren Cendey. İstanbul: Can Yayınları. 2007

Bàrnabo delle Montagne (Dağların Adamı Barnabo). Traduzione di Elçin Kumru. İstanbul: Timaş Yayınları. 2010

Il Segreto del Bosco Vecchio (Yaşlı Ormanın Gizemi). Traduzione di Yelda Gürlek. İstanbul: Timaş Yayınları. 2014

Un Amore (Bir Aşk) Traduzione di Eren Cendey. İstanbul: Can Yayınları. 2016

La Famosa Invasione degli Orsi in Sicilia (Ayıların Meşhur Sicilya Baskını). Traduzione di Yelda Gürlek. İstanbul: YKY. 2017

I Sette Messaggeri (Yedi Ulak) Traduzione di Özge Parlak Temel. Ankara: Delidolu. 2017

In Quel Preciso Momento (Tam O Anda) Traduzione di Eren Cendey. İstanbul: Can Yayınları. 2018

Le Storie Dipinte (Fırçanın Ucundaki Hikâyeler) Traduzione di Özge Parlak Temel. Ankara: Delidolu. 2018

Racconti tradotti in riviste e antologie

Il mago (Büyücü). Traduzione di İhsan Akay. *Cep Dergisi* 10: 18-24. 1967

Le gobbe nel giardino (Bahçedeki tümsekler). Traduzione di İhsan Akay. *Cep Dergisi* 12: 39-44. 1967

L'importanza di avere studiato (Okumuş olmanın önemi). Traduzione di Nihal Önel. *Cep Dergisi* 15: 80-87. 1968

L'uomo che volle guarire (İyileşmek isteyen adam). Traduzione di Nihal Önel. *Cep Dergisi* 17: 20-27. 1968

Un pomeriggio interessante (İlgi çekici bir öğleden sonrası). Traduzione di Egemen Berköz. *Cep Dergisi* 23: 103-112. 1968

Le gobbe nel giardino (Bahçedeki tümsekler). Traduzione di İhsan Akay. *Varlık* 742: 27. 1969

Il cane che ha visto Dio (Keşişin köpeği). Traduzione di Afşar Timuçin. İstanbul: Cem Yayınevi. 1981

Le mura di Anagoor (Anagoor'un surları). Traduzione di Gül Işık. In *Seçme İtalyan Öyküleri* (A cura di Gül Işık). İstanbul: Arkın Yayınları, pp. 56-59. 1982

Il mantello (Pelerin). Traduzione di Gül Işık. In *Seçme İtalyan Öyküleri* (A cura di Gül Işık). İstanbul: Arkın Yayınları, pp. 104-110. 1982

Una goccia (Bir damla). Traduzione di Selma Yurtsever. *Metis Çeviri* 3: 155-156. 1988

Quando l'ombra scende (Gölge inince). Traduzione di Petek Kurtböke. *Metis Çeviri* 9: 42-47. 1989

colombre, L'umiltà, Riservatissima al signor direttore, Le gobbe nel giardino, L'uovo, La giacca stregata, Ragazza che precipita, I due autisti.

¹³ 2016, 2° edizione

Il mantello (Pelerin). Traduzione di Nevin Özkan. *Littera* 6: 82-86. 1995

Il cane (sezione da *Storielle della sera da Il colombre e altri cinquanta racconti*) (*Köpek*). Traduzione di İhsan Akay. *Adam Öykü* 12: 29. 1997

Il mago (tratto da *Il colombre e altri cinquanta racconti*) (*Falci kadın*). Traduzione di İhsan Akay. *Adam Öykü* 12: 30. 1997

Ragazza che precipita (Düşen kız). Traduzione di Taner Karakoç. *Adam Öykü* 18: 49-52. (Tradotto dall'inglese). 1998

L'uovo (Yumurta). Traduzione di Rekin Teksoy. In *Murathan Mungan'ın Seçtikleriyle Çocuklar ve Büyüklere* (A cura di Murathan Mungan). Metis Yayınları, pp. 29-35. 2001

La torre Eiffel (Eyfel kulesi). Traduzione di Eren Cendey. In *Dünya Edebiyatından Öyküler* (A cura di İshak Reyna). İstanbul: İnkilap Yayınları, pp. 344-348. 2002

Le mura di Anagoor (Anagoor'un surları). Traduzione e a cura di Gül Işık (autrice della ritraduzione). In *İtalyan Edebiyatı Öykü Antolojisi* (A cura di Gül Işık). İstanbul: Doruk Yayınları, pp. 129-132. 2009

Il mantello (Pelerin). Traduzione e a cura di Gül Işık. In *İtalyan Edebiyatı Öykü Antolojisi* (A cura di Gül Işık). İstanbul: Doruk Yayınları, pp. 133-138. 2009

Ansie del cane di bordo (Güverte köpeğinin kaygıları). Traduzione di Dilek Peçenek. *Ç. N. Çevirmenin Notu Çeviri Edebiyatı* 11: 12-14. 2010

Studi e saggi sull'opera di Buzzati

Hacıhasanoğlu Muzaffer, *Gerçek ve düş (Il reale e la fantasia)*. *Varlık* 572 (1962): 8-9.

Uyguner Muzaffer, *Tatar çölüne bakış (Una visione de Il deserto dei Tartari)*. *Cep Dergisi* 23 (1968): 124-127.

Brion Marcel, *Dino Buzzati-Tra il diavolo e la morte (Dino Buzzati-Şeytanla ölüm arasında)* Traduzione di Zehra Ağralı. *Cep Dergisi* 17 (1968): 14-19.

Uyguner Muzaffer, *Büyücü (Il mago)*. *Cep Dergisi* 766 (1971): 10.

Aylan Gürkal, *Klinik bir olay (Un caso clinico)*. *Yeni Dergi* 103 (1973): 54-59.

Yalçın Murat, *Büyülü öyküler (I racconti magici)*. *Varlık Kitap Eki* 7 (1995): 42.

Özkan Nevin, *Dino Buzzati - Yaşamı ve sanatı (Dino Buzzati – La vita e l'opera)*. *Littera Edebiyat Yazıları* 6 (1995): 78-81.

Yılmaz Zuhal, *Tatar çölü (Il deserto dei Tartari)*. *Littera Edebiyat Yazıları* 12 (2003): 131-136.

Özbeyli Deniz, *Edebiyatta beklemek: İrrasyonel bir olgu (Attesa nella letteratura: un fenomeno irrazionale)*. *Varlık* 1163 (2004): 46-47.

Arslan Müjde, *Bir yarım ada, iki çöl, üç yazar (Una penisola, due deserti e tre scrittori)*. *Edebiyat ve Eleştiri* 84 (2005-2006): 68-69.

Yılmaz Zuhal, *Fantastik edebiyata genel bir bakış - Stefano Benni ve Stranalandia (Una visione generale alla letteratura fantastica- Stefano Benni e Stranalandia)*. DTCF Dergisi 46. 2 (2006): 127-142.

Mennan Zeynep, *Deux oeuvres jumelles: Le rivage des syrtes de Julien Gracq et Le désert des tartares de Dino Buzzati*. *Inter-Textes* 8 (2006): 205-224.¹⁴

Varol Kemal, *Dino Buzzati'nin gizemli balığı: Colombre (Il pesce misterioso di Dino Buzzati: Colombre)*. *Kitap Zamanı*: 19 (2007).

Yusuf Selahattin, *Şafaktan Çok Önce (Molto prima dell'alba)*. İstanbul: Timaş Yayınları. (2008) 30-31.

Peçenek Dilek, *L'espressione idiomática nel confronto interlinguistico e in una prospettiva traduttiva*. *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata (RILA)* 1-2 (2008): 299-313.

Peçenek Dilek, *Değişmeceli dil öğelerinin Türkçe ve İtalyancadaki görünüşleri (Il linguaggio figurato in turco e in italiano partendo da Il cane che ha visto Dio)*. In *Çeviribilim, Dilbilim ve Dil Eğitimi Araştırmaları* (A cura di N. K. Yetkiner e D. Duman). The 8th International Language, Literature and Stylistics Symposium, İzmir University of Economics Turkey, 2009. 281-297.

Şevki Abdullah, *Dino Buzzati Kavafis'ten etkilendi mi? (Dino Buzzati è stato influenzato da Kavafis?)* *Edebiyat ve Yorum* (2009): 347-348.

Andaç Feridun, *Roman okuma/yazma yordamı (L'abilità di leggere/scrivere il romanzo)*. *Ayraç* 6 (2010): 28-30.

Yılmaz Sibel, *Yalnızlık kalesinde bir kader sürgünü: Giovanni Drogo (Un esule nella fortezza della solitudine: Giovanni Drogo)*. *Ayraç* 21 (2011): 30-31.

Yılmaz Burcu Ebru, *Geceye söylenen masallar: Fantastik anlatılarda gerçeküstünün işlevi (Le favole raccontate alla notte: La funzione del surreale nella narrazione fantastica)*. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish* 6. 3 (2011): 1315-1328.

Tanrıbilir Esra, *Tatar Çölü: Beklerken kaçırılan zamanın zamansız romanı (Il romanzo fuori/senza tempo del tempo che si è perduto mentre aspettava)*. *Roman Kabramanları* 12 (2012): 44-45. <http://sanatkaravani.com/yalnizligin-gercek-tarifi-tatar-colu/>

Soyşekerci Hülya, *Buzzati'nin büyüülü öyküler evreni (L'Universo dei racconti magici di Buzzati)*, *14 Şubat Dünyanın Öyküsü Dergisi*, 6 (2014-2015).

Kacıroğlu Murat, *Tatar Çölü ve Gizli Emir romanlarında bir varoluş biçimi olarak umut ve umutsuzluk paradoksu (Nei romanzi Il deserto dei Tartari e L'Ordine Segreto* Il paradosso della speranza e della disperazione come la forma di esistenza)*. *ERDEM İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi Journal of Humanities and Social Sciences* 68 (2015): 35-50.

Sevimbike Doğan, *Bir Aşk-Dino Buzzati (Un amore- Dino Buzzati)*, *Kirpi , Bilim, Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 2016

Boran Naci Emre, *Tatar Çölü ve Tabiiyet (Il deserto dei Tartari e la subordinazione)*, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 13 (2016): 57-70.

¹⁴ Nota: testo in francese.

Anday Aykut, *Colombre-Dino Buz̄ati, Post Öykü 2.4: İki Aylık Öykü Dergisi*, 10 (2016).

Ayyıldız, Bülent, *Il concetto del Viaggio nell’Aldilà e “Viaggio agli Inferni del Secolo” di Buz̄ati. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 7.13 (2017): 209-224.

Brevi articoli su rubriche di quotidiani

Uluç Hıncal, *Bir tatil öyküsü (Una storia di una vacanza) “Hıncal’ın Yeri”*. *Sabah Online*, 22 Giugno. 2000

Yalazan, A. Esra, *Buz̄ati’nin üç tutkusü: Dağ, resim ve şiir (Le tre passioni di Buz̄ati: La montagna, la pittura e la poesia) “Kameriye”*. *Taraf*, 22 Febbraio. 2009

Demirci Selim, *Dağlarda haydutlar vardı! (C’erano i banditi nelle montagne!) Yeni Şafak-Kitap*, 12 Maggio. 2010

Cantek Levent, *Barnabo’nun utançı (La vergogna di Barnabo)*. *Radikal Internet*, 28 Maggio. 2010

Riferimenti all’opera buzzatiana da parte di scrittori e saggisti turchi

Günyol Vedat. “Ah gençlik vah gençlik (Ah gioventù! Ahime gioventù)”. *Varlık Dergisi* 1037 (1994): 18-20.

Tunç Ayfer, *Kediler, köpekler ve edebiyat (I gatti, i cani e la letteratura)*. *Harflere Bölünmüş Zaman* 26 (2007).

Eroğlu Mehmet, *Kitabı anlatmak kendini anlatmaktır (Raccontare un libro è / significa raccontare se stesso)*. *Kitap Zamanı* 5 (2010)

Erdoğan Nevnihal e Akarsu Hikmet Temel, *Edebiyatta Mimarlık (L’Architettura nella Letteratura)*. İstanbul:Yapı Endüstri Merkezi Yayınları. 2016



YALÇIN TOSUN ÖYKÜLERİNDE GELENEKSEL ATAERKİL ERKEK VE KADIN KİMLİKLERİNİN İNŞASI¹

CONSTRUCTION OF TRADITIONAL PATRIARCHIAL MALE AND FEMALE IDENTITIES IN YALÇIN TOSUN'S SHORT STORIES

Göksenin ABDAL*

Öz

Bu çalışmanın amacı, Yalçın Tosun öykülerinden örneklerle geleneksel ataerkil kadınlık ve erkeklik kimliklerinin inşa edilmiş yollarını ortaya koymaktır. Yazara ait yazın evreninin kısaca tanıtıldığı giriş bölümünden sonra, birinci bölümde, sünnetle inşa edilen erkeklik kavramının ele alındığı “Her Şey Tarih Oluyor” (*Anne, Baba ve Diğer Ölümcül Şeyler*, 2009); ikinci bölümde, altın günü için bir araya gelen kadınların gündelik yaşamının anlatıldığı “Altın Günü” (*Peruk Gibi Hüznünlü*, 2011); üçüncü bölümde, sürekli olarak aldatılma korkusu yaşayan bir erkek eşin şiddet eğilimini merkeze alan “Bir Kocanın Gizli Defterinden” (*Dokunma Dersleri*, 2013); dördüncü bölümde ise, bir lokanta sahibi olan Azmi Efendi ve kadın müşterisi arasındaki ilişkiye odaklanan “Güzel Yüzlü Garsonlar” (*Bir Nedene Sunuldum*, 2015) öyküleri incelenmektedir. Sonuç olarak, Yalçın Tosun’un, geleneksel ataerkil erkeklik ve kadınlık rolleriyle ilişkili unsurları doğrudan yansıtmaya ve bozuma uğratmaya gibi yaklaşımlarla ele aldığı ve öykülerinde bu durumun birçok izine rastlandığı fark edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Cinsiyet kimliği, cinsiyet söylemi, yeni Türk edebiyatı, kısa öykü, Yalçın Tosun.*

Abstract

The aim of this study is to reveal the ways how traditional patriarchal male and female identities are constructed with examples from Yalçın Tosun's short stories. After a brief introduction of the literary universe formed by the author, in the first part, the story titled “Her Şey Tarih Oluyor” (*Anne, Baba ve Diğer Ölümcül Şeyler*, 2009), which describes the male identity formed by the act of circumcision in detail, is analyzed; in the second part, the story titled “Altın Günü” (*Peruk Gibi Hüznünlü*, 2011), which portrays a day for the gold saving ritual among women, is analyzed; in the third part, the story titled “Bir Kocanın Gizli Defterinden” (*Dokunma Dersleri*, 2013), which is centered on a husband's tendency to commit violence in the case of being cheated on, is analyzed; in the fourth part, the story titled “Güzel Yüzlü Garsonlar” (*Bir Nedene Sunuldum*, 2013), which focuses on the relationship between a female customer and the restaurant owner Azmi Efendi, is analyzed. As a result, it is found out that Yalçın Tosun handles the elements related

¹ Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nda 16 Ağustos 2017 tarihinde savunulan Yalçın Tosun Öykülerinde Toplumsal Cinsiyetin İnşası başlıklı tezden türetilmiştir.

* Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi, Çeviribilim Bölümü, abdalgoksenin@gmail.com.

to traditional patriarchal male and female identities by either directly reflecting or deconstructing them, and that many traces of this situation can be found in his short stories.

Keywords: *Gender identity, gender discourse, contemporary Turkish literature, short story, Yalçın Tosun.*

1. Giriş

1977 yılında Ankara’da doğan Yalçın Tosun, lisans eğitimini Galatasaray Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde tamamlamıştır. Hâlen İstanbul Bilgi Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır. 2009 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan ilk kitabı *Anne, Baba ve Diğer Ölümcül Şeyler*, 2011 yılında Notre Dame de Sion Öykü Ödülü’nü kazanmıştır. Yalçın Tosun, *Anne, Baba ve Diğer Ölümcül Şeyler* kitabında yer alan öykülerinde, aile, anne-babalık ve toplumsal yaşam ekseninde çocukluk, ilk gençlik ve yetişkinlik dönemlerindeki karakterlerin yaşamda var olma veya benliğini yitirme süreçlerini ele almış ve toplumsal cinsiyet normlarını ve bunların bireylerin yaşamları üzerindeki etkilerini tartışmaya açmıştır.

Yazarın ikinci kitabı *Peruk Gibi Hüznünlü* 2011 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmış ve 2012 yılında Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanmıştır. Yazar, *Peruk Gibi Hüznünlü* kitabında yer alan öykülerinde, bireyin toplumsal, kültürel, geleneksel kalıplar karşısında kendi olma mücadelesini, erken dönemde keşfedilen cinselliği, flört ve akran şiddetini ve platonik aşkı anlatmıştır.

Yazarın üçüncü kitabı *Dokunma Dersleri*, 2013 yılında yine Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. *Dokunma Dersleri*’nde yer alan öykülerde, kurgusal bir kimlik unsuru olarak toplumsal cinsiyet, cinsel kimliklerin inşası, açılma, cinsel kimliğini gizleme gibi temalara ağırlık verilmektedir.

Yazarın son öykü kitabı *Bir Nedene Sunuldum* 2015 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmış ve 2016 yılında Yunus Nadi Öykü Ödülü’nü almıştır. *Bir Nedene Sunuldum*’da yer alan öykülerde, ikili ilişkilerdeki cinsel dürtü ve erotik arzu temalarına odaklanılmakta ve toplumun cinselliğe, farklı cinsel kimliklere bakış açısına yer verilmektedir.

Yazarın şiir türünde yazdığı son kitabı *Kendini Tutan Su*, 2016 yılında Sel Yayıncılık tarafından basılmıştır ancak çalışmanın ana eksenini Yalçın Tosun “öyküleri” oluşturduğundan, söz konusu şiir kitabı bu çalışmada incelenecek eserler arasına dahil edilmemiştir.

Çalışmada yer verilen öykülerin incelemesine geçmeden önce, Yalçın Tosun'un yazınsal ürünlerine dair bir çerçeve çizmek ve öykü kitaplarının içeriğiyle ilişkili kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır.

2. Yalçın Tosun'un Yazın Evreni

Yalçın Tosun'un yazın dünyası ele alındığında, yazarın öykülerinde insanın farklı hâllerini ele aldığı ve insanlığa dair bir panorama çizdiği dikkat çeker. Hatice Tosun, yazarın, *Anne, Baba ve Diğer Ölümcül Şeyler*'de “*anlatmak istediğini direkt vermek yerine sezdirmeyi tercih et[tiğini]*” ve “*yaraları, çocuğu, çocukluğu, anneyi, babayı, aileyi, aile içindeki iletişim\iletişimsizlik hallerini, kadını, erkeği anlat[tiğini]*” belirtir (2015). Bu anlamda, okurun bilinçaltında yer etmiş ancak yaşam yolculuğu boyunca gizlemiş ve davranışlarına yansıtılmaktan kaçınmış olabileceği travmalar ve toplumsal cinsiyet kavramıyla ilişkili baskı mekanizmaları kitap içerisinde kurulan öyküler yoluyla okura yansıtılmaktadır.

Peruk Gibi Hüznünlü başlıklı kitaptaki öykülerde, öznel durumların ve kişisel yaşanmışlıklar üzerinden bireyin var olma mücadelesinin anlatıldığı görülecektir. Kitap içerisinde, ensest ilişkiden flört şiddetine, aile içi şiddetten cinsel ayrımcılık davranışlarına kadar çok çeşitli konular işlenmektedir. Yalçın Tosun, yukarıda sözü edilen konuları, toplumsal cinsiyet normlarının beraberinde getirdiği kısıtlayıcı ve sınırlayıcı bakış açısından farklı bir yöntem kullanarak ve cinsiyet eşitliği olgusuna vurgu yaparak anlatmayı seçer; bu sayede, öykülerin okur üzerinde etki bırakma olasılığı da artar. Kadir Aydın, *Peruk Gibi Hüznünlü*'de Yalçın Tosun'un “*çocukların masum dünyalarından büyüdüğü acı çeken ve çektiren yaşamlarına, kadınların altın günlerindeki kaygularından geleneksel topluma aykırı cinsel tercihlerine, gençlerin kendilerini bulma, gerçekleştirme yolunda çektikleri sancılara kadar her duyguya iddiasız bir anlatımla yaklaş[tiğini]*” ileri sürer (2013).

Dokunma Dersleri kitabında ise, yakınlaşma ve uzaklaşma duygularıyla ilişkili izlekler de öykülere dahil edilmektedir. Yazar, *Dokunma Dersleri*'nde, yakınlaşma ve uzaklaşma temalarını bireyler ve toplum arasında kurulan ilişkiler üzerinden anlatmayı tercih etmiştir. Bu noktada, öykülerin, farklılık ve cinsel çeşitlilik konularında farkındalık uyandırma ve ataerkil algıyı değiştirme amacını taşıdığı düşünülebilir. Hikmet Hükümenoğlu, *Dokunma Dersleri* kitabıyla ilgili “*gündelik aşk meseleleri, sıradan tutkular, merak, çekingenlik, bir an belirip bir an sonra uçup giden cinsel arzular, sadece heteroseksüel kahramanların tekelinde kalmamalı*” değerlendirmesini yaparken, Yalçın Tosun'un cinsel kimliklere yaklaşımını da ele almış olur (2013).

Bir Nedene Sunuldum başlıklı eserde, yazar, erkekliği hayatlarının merkezine yerleştiren bireyleri, ekonomik, psikolojik, fiziksel şiddetin en önemli hedefi haline gelmiş kadınları,

kimliklerini gizlemek durumunda kalan eşcinselleri, toplumsal yaşamın çeperine itilen ve orada var olma mücadelesi veren transseksüel bireyleri ve onların yaşam deneyimlerini önceliği haline getirmiştir. Murat Yalçın, Yalçın Tosun'un kitapta kurduğu dünyayı şu şekilde değerlendirir (2015):

Kitapta yer alan yirmi öykü de insanı dürtten, rahatsız eden öyküler. Öykülerin çoğunda cinsellik dürtüsünün insan psikolojisi üzerindeki etkisi görülmekte. Anlatılanlardan anlaşılacağı gibi Yalçın Tosun konu itibarıyla de hayli ilginç noktalara temas etmiş. Üzerinde sıkça durulmayan hususları, görmezden gelinen meseleleri cesurca kaleme almış ve kucacağımıza atırmış. Monotondan kaçmaya çalışan ama bir fasit çemberde dönen insanın acziyetini anlatmış. Aile baskısını, ergenliği, tercihleri ve yalnızlığı anlatmış. Evet, modern yalnızlığı. "Yalnızlık bir tercih olmadığında can sıkıcı olabiliyordu" diyerek ihtiyaç duyulan o yalnızlık tercihinden yani bir tür modern inzivadan söz etmiş. Bireyin tercihleri karşısında ailenin-toplumun katı tavrını anlatmış buna rağmen bireyin bildiğini okuduğundan ve o kendine özgü gizli hazlarından bahsetmiş. İnsanın o en mahrem duygularına sızmış yazar ve bunu okuyucuyla paylaşmakta beis görmeyip yakaladığı bu güçlü damardan derinlikli öyküler devşirmiş.

Bu çalışmada, Yalçın Tosun'un dört öykü kitabından seçilen ve geleneksel ataerkil kadınlık ve erkeklik hâllerini yansıtan dört öyküye odaklanılacaktır. *Anne, Baba ve Diğer Ölümcül Şeyler* kitabından sünnet teması ekseninde erkek kimliğinin inşasını örnekleyen "Her Şey Tarih Oluyor," *Peruk Gibi Hüznünlü* kitabından özel alan ve kamusal alan ayırımına dayalı kadın kimliğinin inşasını örnekleyen "Altın Günü," *Dokunma Dersleri* kitabından şiddet ve erkeklik arasında kurulan ilişkiyi konu alan "Bir Kocanın Gizli Defterinden" ve *Bir Nedene Sunuldum* kitabından da tek başına ayakta kalmaya çalışan bir kadının öyküsünü işleyen "Güzel Yüzlü Garsonlar" başlıklı öyküler bu bölümün ana eksenini oluşturmaktadır.

"Her Şey Tarih Oluyor"

Anne, Baba ve Diğer Ölümcül Şeyler başlıklı kitaptan alınan öyküde, Halil adlı bir karakterin sünnet anında yaşadıklarından öykü zamanına değin devam eden travma, bu travmanın eşiyle kurduğu ilişki üzerindeki sonuçları, yaşamının her alanında karakterin peşinden ayrılmayan travmanın karakterin yaşama dair bakış açısına etkileri anlatılmakta ve toplumun sünnet yoluyla erkeklik olgusuyla kurduğu ilişki ve ataerkil bakış açısı eleştirilmektedir. Öykünün başkahramanı konumundaki Halil'in, "adam" olmak, erkek olmak, toplumun çerçevesini çizdiği erkeklik kavramından payını almak konusunda çekinceleri vardır ve öykü boyunca sorular sorarak kendini sorguladığı görülür.

Sünnet kavramı, bir yandan toplumdaki erkeklik algısının somut bir biçimde inşa edilmesini simgelerken, bir yandan da erkeğin maddi dayanaklarından birini oluşturur. Erkek cinsel organı

taşıyan bir bedeninin toplumsal anlamda tamamlanması ve gerçekleştirilmesi açısından en önemli eylemlerden biri halini alan sünnet, öykü içerisinde Halil'in çocukluktan beri yaşadığı travmayı anlatmak için simgesel bir eyleme dönüştürülmüştür.

Sünnet kavramı çevresinde ele alınan bir toplumsal kimlik deneyimi olarak erkeklik, toplumsal cinsiyet kavramıyla koşut olarak gerçekleştirilen normatif davranış kalıplarıyla ilişkilendirilir ve daha somut bir düzlemde ataerkinin kurulmasına ve hegemonik erkeklik kavramının gündelik yaşam içerisinde konumlandırılmasına hizmet eder. Bu açıdan, öykü içerisinde, sünnet eyleminin, erkeklikle ilişkili törensel bir eylem olarak şu şekilde ele alındığı fark edilecektir:

Halil, korkmasana yahu. Erkek adam korkar mı iğneden, bıçaktan? Hem adam olacaksın oğlum. Çıksana masanın altından. Halil, kızdırma beni. (Tosun 2009, 56)

Sünnet eylemiyle tanımlanan ve somutluk kazanan fiziksel bir özellik olarak erkeklik kavramı ele alınırken, toplumun erkeklığe dair algısının fiziksel boyutunu oluşturan penise de göndermede bulunulur. Kadınlık organı vajinanın karşısına konumlandırılan penis, bu noktada, erkeklığe ait bir imge olarak öykü içerisinde yerini alır. Öyküdeki Halil karakteri, sünnet olmayı reddetme davranışı göstererek, okura bireyler ve toplum arasında kurulan bu güç ilişkisini de gözden geçirme olanağı sunar. Halil karakterinin toplumun “adam” olmak olgusuyla eşleştirdiği davranış kalıplarıyla ilgili sorgulaması bu güç ilişkisinin bireyler üzerindeki etkisini şu şekilde ortaya koyar:

Hem adam olmak ne demek? Herkesin istediği gibi olmak, beklenen, öğretilmiş tepkileri vermek, yasalara uymak ya da yalan söylememek mi? Çok küçükken almıştım bu kararı. “Ben adam olmuycam” diye bağırışım masanın altında korkudan titrerken. Çükümün ucu gidince adam olacaktım, peh! (Tosun 2009, 56)

Judith Butler (1993, 3), “öznenin oluşumunun biyolojik cinsiyetle ilişkili normatif yapıyla özdeşleşmeyi beraberinde getir[diğini]” ve “bu özdeşleşme sırasında bireyin reddetme ve inkâr davranışı göstermesinin kaçınılmaz ol[duğunu]” belirtir. Buna göre, Halil karakteri, öykü içerisinde, bir yandan erkeklikle ilgili davranış kalıplarını sorgularken bir yandan da fiziksel bir erkeklik unsuru olarak penisin ve biyolojik cinsiyetin sınırlılığına dair bir eleştiride bulunmaktadır. Erkeklığın biyolojik bir unsur olarak penisle sınırlandırılması olgusu, Halil karakteri yoluyla okura ulaştırılmıştır.

Sünnetle temsil edilen kurgusal erkeklik kimliğinin bir diğer tamamlayıcı unsuru da yönetim ve sahip olma yetkileridir. Bu durumun yansımalarını, Halil karakterinin eşiyle ve diğer kadınlarla kurduğu ilişkilerde görmek mümkündür. Yukarıda sözü edilen yönetme ve sahip olma yetkileri, toplumdaki erkeklik algısının da temel unsurları arasında sayılmaktadır. Söz konusu erkeklik algısının

beraberinde getirdiği düşünce biçiminin, Halil karakterinin iç sesinde şu şekilde yer bulduğu görülecektir:

Sanki iki hafta önce koltuğun yeri değişti diye bütün evi ayağa kaldıran aksi ihtiyar ben değildim. (Tosun 2009, 55)

Halil karakteri öykü içerisinde yukarıdaki şekilde merkeze yerleştirilirken, bir yandan da toplumsal yaşamı kuran ve toplumsal yaşamdaki hegemonik cinsiyet imgelerinin devamlılığını sağlayan erkeklik kavramı da okur karşısında tartışmaya açılmış olur. Erkeklik ve hegemonya kavramları konusunda, Janet Holmes “*kişinin kendisini güçlü ve lider özellikleriyle konumlandırması[nın], otorite ve kararlılığı alttan alta bünyesinde barındıran söylem yöntemlerini ve erkeklikle ilişkili özellikleri de içer[diğini]*” belirtir ve bu durumu “*direktif verme, toplantıları açma ve kapama, tartışmayı yürütme*” gibi eylemlerle ilişkilendirir (2014, 439). Halil karakterinin, eşine, üst kat komşusu kadına ve eve temizliğe gelen kadına karşı buyurgan tavırlarında yukarıda da sözü edilen ataerkil düşüncenin erkekliğe atfettiği üstün hiyerarşik konumun da etkisinin olduğu görülmektedir.

Halil’in sünnetle birlikte yaşadığı travma, onun diğer kadınlarla ilişkilerinde de büyük bir etkiye sahiptir ve ilişkilerinde iç huzursuzluğu yaşamasının temel nedeni olarak öyküye yansıtılmıştır. Sara Mills, “*bireylerin özellikle kadınlar söz konusu olduğunda bir huzursuzluk yaşa[diğini]*” ve “*bu durumun da toplumun kadınlara ilişkin ezici bakış açısının veya erkeklerin kendileriyle ilişkili yetersizlik hissini bir göstergesi ol[duğunu]*” belirtir (2004, 86). Bu duygunun beraberinde getirdiği sorgulama hali, öykünün başka bir kısmında Halil’in yardımcısıyla ilişkili düşüncelerinde de kendini gösterir:

Mesela annesi ölümlü döşegindeyken ve bana sarılmış ağlarken, yardımcının memelerini göğsümde hissetmekten ve aynı zamanda üzülmiş rolü yapmaya devam ederek sırtımı sıvazlatmaktan hiç gocunmuyorum. Gençken böyle bir durum olsa, sarılmayı ve teselli ediyormuş gibi yapmayı filan bırak, muhtemelen buraya gelmezdim bile. (Tosun 2009, 57)

Don Kulick, “*kişilerin belirli arzularını sergilerken kültürel olarak kodlanmış davranış kalıplarından yardım almasının kaçınılmaz ol[duğunu]*” ve “*bu kodların da toplumsal yaşamda dolaşımda olan belirli göstergeler yoluyla inşa edil[diğini]*” belirtir (2014, 71). Aynı durum, Halil karakterinin, başka kadınlarla kurduğu ilişkinin fiziksel boyutlarını düşünürken işin içine toplumsal davranış kalıplarını da katmasıyla ve erken yaşlarıyla şimdiki halini karşılaştırmasıyla anlaşılabilirlik kazanmaktadır. Kadınlarla ilişki kurdukça değişen ve kadınlara dair algısı da iyileşen Halil karakteri, zamanla değişen davranış kalıplarını ve başkalaşan algıyı okura yansıtma konusunda aracı bir konumdadır.

Halil karakteri, kadınlarla her karşılaşmasında kendi davranışlarını da gözden geçirme ihtiyacı hissetmektedir. Halil'in, komşusu Nihan Hanım'ın balkonuna bakarken içinden geçen düşünceler bu durumu kanıtlar niteliktedir. Söz konusu kendini gözden geçirme ihtiyacına, toplumsal cinsiyet unsurunun kadınlık alanına da gönderme yapılarak, öykü içerisinde şu şekilde yer verilmiştir:

Nihan Hanım'a sırf bu yüzden çok saygı duyuyordum; zengin iç çamaşırı koleksiyonunu öteki kadınlar gibi gözlerden uzaklarda saklamak istememişti ne de olsa. (Tosun 2009, 57-58)

Yukarıdaki alıntıda, sünnetle başlayan bir erkeklik travması yaşayan Halil, kendi davranışlarını Nihan Hanım'ın davranışlarıyla kıyaslamaktadır. Halil, kamusal alanda bir erkeğin ayrıcalıklarına sahip olduğu halde kendini ifade etmekten çekinmekte, Nihan Hanım kadınlığına rağmen cinselliğini daha özgür bir biçimde yaşamaktadır.

Arzunun ve cinsel dürtülerin toplumsal bir denetim mekanizması içerisinde değerlendirilmesi, bireylerin cinselliğe dair algılarının da toplumsal yaşam tarafından şekillendirildiği düşüncesini beraberinde getirir. Öykü boyunca sünnetle ilgili travmasının cinselliği açıkça yaşamasına engel olduğu izlenimi vurgulanan Halil karakteri, söz konusu eksikliğini, etrafındaki kadınların hayalleriyle gidermeye çalışacak ve erkekliğini şu şekilde tamamlayacaktır:

Gece baş ağrım tuttu. Ağrı kesici de kalmamış. Aysun ve Hanım'la aynı yatakta olduğumu hayal ettim bir an, sonra bu edepsiz hayalin sarboşluğu geçti ama baş ağrım aynen duruyordu. (Tosun 2009, 58)

Nasıl ki hayaller bir tür kaçış noktası ve sığınma alanıysa, çocukluk da Halil için bir kaçış alanı olarak karşımızda durmaktadır. Ancak Halil karakteri, sünnetle erkekliğe adımından bugüne değin ataerkil düzenle ilişkilendirilen davranış kalıplarını ve düşünceleri sürekli olarak sorgulamış ve onlardan kaçınmaya çalışmıştır. Davranış kalıplarının sorgulanmasıyla ilişkili olarak, Butler, “sergilenen şeyin arkada yatan, görünmeyen ve bilinçaltını temsil eden şeyi gizleme amacı taşı[dığı] ve sergilenen davranışın bir davranışa indirgenmesinin de yanlış ol[acağı]” yorumunu yapar (1993, 234). Bu nokta, gündelik yaşamda çok fazla dile getirilmeyen normatif yapının, düzen koşullarının ve ataerkil yaşam deneyimlerinin genel geçer özellik taşımadığını ve sorgulanabilir olduğunu okura göstermesi açısından önem taşır.

Sonuç olarak, öyküde, Halil karakteri merkezde olmak üzere, diğer yan karakterler yoluyla yazınsal bir alan inşa edilmektedir. Halil karakteri, inşa edilen yapı içerisinde bir kimlik unsuru olarak erkekliği temsil eder ve erkekliğin toplumsal düzlemde yarattığı etkileri ve bu etkiler sonucunda şekillenen bireylerarası ilişkileri okura yansıtır. Yazınsal özellikler ekseninde ele alındığında, Gilles Deleuze'ün, “farklı yapısal özelliklere dayalı olarak gelişen gerçeklik ve ideoloji, özdeşlik kurma ve çelişki

kavramlarının, yazarın yazma etkinliği ve süreci içerisinde çeşitli kurgusal benlik özelliklerini yansıtmaya aracılık et[tiği]” şeklindeki düşüncesi (2003, 192), yukarıdaki durumu destekler nitelik taşır. Deleuze’un öne sürdüğü düşünceden hareketle, Yalçın Tosun’un, gözlemci kimliği aracılığıyla, gerçek olan ve kurgusal olan arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak, okurun öyküyle daha sıkı bir biçimde ilişki kurmasını mümkün kıldığı görülmektedir.

Bir sonraki alt bölümde, *Peruk Gibi Hüznünlü* kitabından “Altın Günü” başlıklı öykü ele alınacak ve geleneksel ataerkil kadınlık tanımı tartışmaya açılacaktır.

“Altın Günü”

Peruk Gibi Hüznünlü kitabından alınan öyküde, evinde altın günü düzenleyen Mehpare Hanım’ın burun karıştırma alışkanlığı olan kız çocuğunun bakış açısından faydalanılarak, Mehpare Hanım ve altın gününe gelen kadınlar arasındaki ilişkiler ve söz konusu kadınların yaşam öykülerinden kesitler sunulmaktadır. Bu ekseninde, öykü içerisinde, kız çocuğu ve babası arasındaki ensest taciz gibi sarsıcı ve şiddetli bir duruma ve bu durumun anne ve kız çocuğu arasındaki ilişki üzerindeki yansımalarına da yer verilmiştir.

Sırasıyla, Mehpare Hanım’ın kızının öyküsü, komşulardan birinin kızı olan ve zekâ geriliği yaşayan Suna’nın öyküsü, eşi sınıf atlayınca kendisi de Behiye’likten Behiye Hanım’lığa terfi eden Behiye Hanım’ın öyküsü, İsmet ve Fikret kız kardeşlerin öyküsü anlatılır ve öykü, kadınların kişisel yaşam deneyimlerini anlatıldığı bir kadınlık öyküsüne dönüştürülür.

Öykü, başlığından da anlaşıldığı üzere, altın günü yapmak için bir araya gelen, aynı muhitte yaşayan kadınların birbiriyle kurdukları ilişkilere odaklanmaktadır. Bu açıdan altın gününün de düzenlendiği özel alan, geçmişten günümüze kadınların alanını yansıtan bir mekân olarak öykü içerisine dahil edilmiştir. Öykünün karakterlerinin kadınlardan oluşması, yazarın erkeklere atfedilen kamusal alan ve kadınlara ayrılan özel alan arasındaki ayrımı yansıtmaya isteğini de gözler önüne serer.

Öykü, Mehpare Hanım’ın, kadınlara biçilen özel alanı inşa etme görevinin de yansıması sayılabilecek altın günü hazırlıklarıyla açılır:

Mutfağa giderek son hazırlıkları gözden geçirdi. Su borgeği tam kararında, kısrının acısı yerindeydi. Çaylı kekin tarçını çok mu kaçmıştı acaba? “Yok canım” dedi, “Her zamanki gibi işte. (Tosun 2011, 16)

Mehpare Hanım’ın altın günü için hazırladığı yemeklerle ilişkili yukarıdaki kaygısı, diğer kadın misafirler karşısında “makbul kadın” olma çabasını ve özel alandaki kadınlığa ilişkin beklentileri karşılama eğilimini de yansıtır. Bu noktada, normatif davranış biçimleri ve toplumsal beklentiler,

hem kamusal alanın dışarıdan etkisiyle hem de özel alanda inşa edilen beklentiler yoluyla kadınların yaşamlarına etki eder.

Davranış biçimlerine dair beklentiler bağlamında, Donald E. Hall, “otoriter sistemin, toplumsal beklentiler, belirli rollerin tanımı ve kendini ifade etme kavramları üzerinden ağırlığı hissettir[diğini]” belirtir (2003, 118). Ortak alandaki yaşam deneyimleri, öykülerdeki karakterlerin bakış açılarına ve davranış biçimlerine de yansıtılmıştır. Bu açıdan, toplumun farklı kesimlerinden gelen ancak benzer sorunlar yaşayan, benzer algılara sahip olan ve benzer davranışlar sergileyen kadın karakterler, “Altın Gün” öyküsü ekseninde özel alanda bir araya getirilmiştir.

Behiye Hanım’ın diğer kadınlarla kurduğu ilişki, yukarıda sözü edilen davranış biçimlerinden nasibini almış ve eşinin, çalıştığı süpermarkette işletmeci konumuna yükselmesiyle Behiye Hanım da arkadaşları arasında sınıf atlamıştır. Yukarıdaki durum, hegemonik cinsiyet ilişkileri ekseninde, öykü içerisinde şu şekilde ele alınmıştır:

Behiye Hanım’ın kocası süpermarket sahipliğine terfi ettiğinden beri kendisine “Efendi” denmesine sinirleniyordu. Behiye’likten Behiye Hanım’lığa geçiş yapan karısı da katıldığı toplantılarda bu hususun altını dikkatle çizmek için elinden geleni yapıyordu. (Tosun 2011, 17)

Yukarıdaki alıntı, erkeklik üzerinden kazanılan konumun toplum nezdindeki önemini ironik bir biçimde ele almakta ve bu durumu, kadınların hayatlarında karşılarına çıkan sorunları da dahil ederek gerçekçi bir biçimde okura yansıtmaktadır. Eşinin konumuyla kendi konumu da yükselen Behiye Hanım karakteri yoluyla, kamusal alanda evlilikle inşa edilen sınıfsal ilişkiler de eleştirilmiştir.

Evlilik kavramıyla kurulan cinsiyetlerarası hegemonik ilişkiye yapılan göndermelerden sonra, hayatları boyunca evlenmemiş olan, ancak bu hallerinin de garipsendiği okura hissettirilen üst kattaki bekâr komşular Fikret ve İsmet kardeşlerden söz edilir. Fikret ve İsmet kardeşler, hiç evlenmedikleri için diğer kadınlar tarafından hem garipsenir hem de küçümsenirler. Diğer kadınlar, evlilik olmadan gerçekleştirilen her eylemin yersiz olduğunu hissetmektedir. Bu durum, öykü içerisinde şu şekilde ele alınmıştır:

Arkasından Fikret ve İsmet kardeşler geldiler. Bunlar üst katta oturan ve hiç evlenmemiş iki kız kardeşti. Altmışlarından gün almışlardı ama yaşlarını pek göstermezlerdi. (Hangisi daha büyüktü kimse bilmezdi.) Gazetelerde çıkan diyet listelerini keserek birbirlerinden kaçırrı, gizli gizli uygularlardı. Farklı diyetlerdeki yemekleri ayrı ayrı pişirir, babalarından kalan emekli aylıklarını avokado, brokoli, yağsız tavuk göğsü ve peynirlere yatırarak geçinir giderlerdi. Zargana misali zayıf olmalarına rağmen en büyük zevkleri haftada bir tartıya çıkarak kimin daha fazla kilo verdiği konusunda yarışmaktı. (Tosun 2011, 18)

Yukarıdaki alıntı okunduğunda, bekâr/evlenmemiş kadınların kendilerine vakit ayırmak konusunda daha özgür oldukları, kendiliklerini inşa etmede bir erkeğin varlığına ihtiyaç duymadıkları izlenimi uyansa da, evlilik dışında da erkek egemen baskının devam ettiği düşüncesi okura yansıtılmaya çalışılmaktadır. İsmet ve Fikret kardeşler, hâlâ babalarından kalan emekli aylıklarına bağlıdırlar ve kadınlıkları konusundaki beklentileri, kilolarını kontrol altında tutma çabaları ile karşılama çalışmaktadırlar. Ancak yine de diğer kadınlara oranla daha özgürdürler. Çünkü herhangi bir eşin veya çocuğun sorumluluğunu taşımazlar. Ataerkil toplum düzeni, evlilik kavramına yüklediği anlamla, evlenen kadınların yalnızca eşlerinin değil, çevrelerindeki diğer bireylerin de sorumluluklarını taşımakla yükümlü olduğu düşüncesini kadınlara dayatır.

Bu durum, Suna'nın annesiyle babası Yusuf arasında kurulan ilişkide de kendini gösterir. Evliliğin kadınlara dayattığı sorumluluklar, evlilik boyunca Suna'nın annesinin taşıdığı sorumluluk üzerinden kavramsallaştırılmış ve öykü içerisinde şu şekilde ele alınmıştır:

İstasyonda ikinci şef olan Yusuf çok istemişti çocuk yapmalarını. Ona kalsa bu dünyada çocuk yapmaya gelene kadar uğraşacak ne çok şey vardı: Komşuları, komşuların çocukları ve gelinleri, çeyizleri ve düğürleri, ev sahipleri ve kiracıları, alacakları ve borçları vardı mesela. (Tosun 2011, 20)

Kadınların gerek evliliklerinde gerekse de evlenmeden önceki aile ilişkilerinde ezilmeleri, kendileri tarafından toplumsal düzenin doğal bir parçası olarak yorumlanmaktadır. Özel alan ve kamusal alan ayrımıyla da doğallaştırılan bu ezilme durumuna dayanarak, Donald Hall, “*yapılan seçimlerin daima koşullandırılmış olduğunu ve sorumluluk duygusunun kadınların yaşamı boyunca sürekli olarak kendini göster[diğini]*” vurgular (2004, 126). Yusuf karakteri aracılığıyla ele alınan Suna ve annesinin öykülerinde, bu duruma dikkat çekilmekte ve evle ilgili sorumlulukların kadınlara yüklendiği gösterilmektedir. Özel alan ve kadınlar arasında kurulan ilişki, öykünün başka bir kısmında şu şekilde ele alınmıştır:

Babam buradaymış demek. Ne zaman geldi acaba? Peki nereye ve neden gitmişti? Neden beni görmeye hiç gelmemişti? Kesin annem izin vermemiştir gelmesine. Yoksa beni görmeden durabilir miydi hiç! (Tosun 2011, 21)

Yukarıdaki alıntı incelendiğinde, Mehpere Hanım'ın kızının, dışarıyı, bir başka deyişle, kamusal alanı babasına ait bir yer veya alan olarak tanımlarken, eve ait alanı da annesiyle ilişkili bir alan olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Kız çocuğunun özel alanı paylaştığı diğer kadınlarla ilgili algısı ise henüz ayrılmadığı babasının geri döndüğünü duyan annesi Mehpere Hanım'ın fenalaşması üzerine hissettikleri bağlamında şu şekilde öyküye yansıtılır:

Acaba bayıldı mı içeride? Ama öyle olsa öteki yaygaracı kadınların sesini duyardım. Aman ne büyütürlerdi şimdi, sanki biç bayılan kadın görmemişler. (Tosun 2011, 21)

Özel alandaki ilişkiler üzerinden, Stuart Hall, “*kültürün, hem hislerle, ilişki kurmayla, duygularla hem de kavram ve düşüncelerle ilişkili ol[duğunu]*” belirtirken, “*akıldan geçen düşüncelerin kişinin kim olduğuyla, ne hissettiğiyle, toplumsal grupla ilişkilene biçimiyle ilgili şeyleri de ortaya koy[duğunu]*” vurgular (1997, 2-3). Öykü içerisinde, Mehpare Hanım’ın kızının aynı özel alanı paylaştığı diğer kadınlara dair algısının, kamusal alandaki iktidarı temsil eden babasının etkisiyle şekillendiği fark edilecektir. Kız çocuğunun toplumsal bir grup olarak kadınlarla ilişkilene istememesinin temelinde, kadınların kamusal alanda iktidar sahibi olmamaları ve hem fiziksel hem de duygusal açıdan zayıf görülmeleri neticesinde özel alana kapatılmaları yatmaktadır.

Yukarıda sözü geçen durum, öykünün ana karakteri sayılabilecek kız çocuğunun, çok karmaşık ve şiddetli, psikolojik bir durum olan babasının ensest tacizini anlamlandıramamasına da yol açmıştır. Kız çocuğu, gerek yaşı ve bilinç düzeyi gerekse de babasıyla kurduğu ilişkiden dolayı babasının gerçekleştirdiği taciz olayını tam olarak taciz olarak algılamamaktadır. Ensest bir eylem olarak kendini gösteren taciz, Mehpare Hanım’ın fark etmesiyle önlenmiş; bu sayede, tacizi gerçekleştiren baba, kız çocuğuna zarar vermeden evden uzaklaştırılmıştır. Kız çocuğu, babasının yanlış bir şeyler yaptığını sezse de, eylemi gerçekleştiren kişinin babası olması dolayısıyla böyle bir olasılığı düşünmemektedir. Kız çocuğunun taciz eylemi karşısındaki tavrı, öykü içerisinde şu şekilde yansıtılmıştır:

Arada kulağımın hemen arkasında duran babamın ağzından mırıltya benzeyen garip sesler çıktığını hatırlıyorum. Sıcacık nefesini kulağımda hissediyordum. Bir şeyler yanlış gibi geliyordu bana ama hiç anlamıyordum. Buna rağmen, dünyadaki en güvenli yerde, babamın kucağındaydım işte, mutluydum. (Tosun 2011, 21)

Yukarıdaki alıntı incelendiğinde, kız çocuğunun, babasının gerçekleştirdiği taciz eylemini, bir tür “sevgi gösterisi” olarak algıladığı görülecektir. Özel alanda gerçekleştirilen bu türden bir taciz eylemi, kadınlara bırakılan bir alan olarak özel alana erkek müdahalesi ekseninde de yorumlanabilir. Kadınların özel alanda erkek egemenliğine karşı mücadele hattı çizme eylemi, Mehpare Hanım’ın kızını eşine karşı koruma isteğinde kendini gösterir. Bu sayede hem özel alandaki erkek müdahalesi sona erdirilmiş olacak hem de kızının istismar edilmesi ortadan kaldırılacaktır:

Ya kocasıyla karşılaşırsa ve adam eve dönmek, kızını görmek isterse ne yapacaktı? Bunu engellemek için elinden ne gelirdi? (Tosun 2011, 22)

Özel alana gerçekleşen müdahale açısından, Bethan Benwell ve Elizabeth Stokoe, “alanlar arası sınırların, özel alanın, kamusal alanın, devletin, kırsalın birtakım eylemleri de beraberinde getir[diğini] ve bu tür alanlar üzerinde egemenlik kurularının da mekânsal kimlikle yakın ilişkili ol[duğunu]” dile getirir (2006, 210). Kadınların erkek egemen yapıya karşı bir alan olarak inşa etmek durumunda kaldıkları özel alanın da ortadan kalkması, erkeklerin her iki alan üzerinde de erk kurmasını beraberinde getirebilir. Bu durum, Mehpere Hanım’ın, hem kızının hem de özel alan olarak evin üzerinde egemenlik sahibi olma isteğini göstermektedir.

Sonuç olarak, Mehpere Hanım’ın ve diğer kadın karakterlerin öykü içerisindeki konumları değerlendirildiğinde, Yalçın Tosun’un gerçeklikle kurduğu bağ ve bir yazar olarak gerçekliği olduğu gibi yansıtma özelliği de gözler önüne serilmektedir. Yazar, gerek Mehpere Hanım’ın kızının taciz öyküsünde gerek İsmet ve Fikret kız kardeşlerin yaşamlarını anlatırken gerçeklikle kurduğu bağı son derece sıkı tutar ve okurun, okudukları karşısında empati duymasına olanak tanır.

Bir sonraki başlıkta, evli bir erkeğin eşinin kendini aldatma olasılığıyla şiddete yönelme eğiliminin sorgulandığı “Bir Kocanın Gizli Defterinden” başlıklı öykü incelenecektir.

“Bir Kocanın Gizli Defterinden”

Dokunma Dersleri kitabında yer alan öyküde, eşi tarafından aldatılma olasılığına karşı takıntı duygusu geliştirmiş olan bir erkeğin iç sorgulamaları okura yansıtılmakta; karakterin yaptığı sorgulamalarla da aile ve toplum ekseninde toplumsal cinsiyet algısı gösterilmeye çalışılmaktadır. Öykü içerisinde, aldatma eylemiyle ilişkili “erkeklik onuru” kavramı da sorgulanmaktadır. Erkeklik ve şiddet, erkeklik üzerinden kurulan toplumsal beklentiler, kadınlıkla ilişkili beklenti ve normlar, kadın bedenine dair algı, evlilik yaşamı, namus gibi kavramlar üzerine toplumsal düşünceler, öykü boyunca ana karakter yoluyla okura iletilmiştir.

Öykü, eşinin kendini aldatmasını istediğini ifade eden bir kocanın kendini sorgulamasıyla açılır:

Beni aldatmasını istiyorum. Karımın. Aslında istemek de değil tam; anlatması zor. Şöyle diyeyim: Karımın beni aldatmasından o kadar çok korkuyorum ki, hemen başıma gelsin ve bir an önce bitsin istiyorum. (Tosun 2013, 16)

Toplumun erkeklerden beklediği ve erkeklerin gerçekleştirmesini istediği aile içi namusu koruma ve sürdürme eylemi, öykü içerisinde yukarıdaki şekilde dile getirilmiştir. Ataerkil düzen, ailenin ve aile içindeki bireylerin onurunu kadınların cinsel eylemlerden ve toplum içerisinde erkeklere sağlanan özgürlüklerden alıkoyması üzerinden kurar. Benwell ve Stokoe, “sözde cezalandırma eylemlerinin toplumla kurulan mekânsal, göndergesel ve karşılıklı ilişkileri sürdürme amacını

taşu[dağımlı]” belirtirken, namus ve onur kavramlarının toplum içerisindeki algı ve eylemler üzerindeki etkisini de ele almış olurlar (2006, 76). Benwell ve Stokoe’nun da belirttiği gibi, cezalandırma eylemleri, toplumsal yaşamda hegemonik ilişkilerin sürdürülmesi amacıyla da hizmet etmektedir. Öyküde çizilen şu manzara, zihinlerde yerleşmiş şiddet izleğini güçlendirmeye ve okura bu konuda duyarlılık kazandırmaya yöneliktir:

Yani başımda zevksiz, kül rengi bir fötr şapka, üstümde devetüyü bir pardösü, bir elimde kapıda bırakmayı unuttuğum, ucundan şıpır şıpır sular damlayan şemsiyem, öbüründe o çok sevdiğim, teklemesi pek muhtemel revolverlerden biri olmayacak. (Tosun 2013, 16)

Yukarıdaki sahneyle birlikte, okur, daha önce okuduğu kitaplarda, izlediği filmlerde, televizyonda gördüğü programlarda, radyoda duyduğu konuşma ve sohbetlerde yer alan şiddetle ilişkili olguları zihnine çağıracaktır. Bir sonraki adımda, erkek eşin, aklından geçen şiddet eylemini şu şekilde ifade ettiği görülür:

Sevgili karıcığma kocasından okkalı bir tokat. (Tosun 2013, 17)

Şiddet ve erkeklik arasında kurulan ilişki, bir yanıyla, ataerkil düzenin kadın bedeni üzerinde hâkimiyet kurma eğilimini de yansıtır. Yukarıdaki alıntıda *sevgili* ve *okkalı* sözcüklerinin yan yana getirilmiş olması, hâkimiyet kurna eğilimine ve erkekliği toplumsal alanda kanıtlama eylemi olarak şiddete göndermede bulunur. Stuart Hall, “*erkin, yalnızca ekonomik sömürü ve fiziksel baskı olarak değil, aynı zamanda daha geniş bir kültürel veya sembolik anlamda da anlaşılması gerek[tiğini] ve belirli bir şeyi belirli bir yolla temsil etmek için kullanılan gücü de içer[diğini]*” belirtir (1997, 259). Stuart Hall’un da belirttiği gibi, erkin temsili ve güç arasındaki ilişki, kültürel ve sembolik anlamda erkekliği tamamlayıcı unsurlardan biri halini alır. Bu aşamada, şiddet ve erk kavramlarının, öyküdeki karakterin de kendilik deneyiminin önemli oranda kurucusu haline geldiği fark edilecektir. Bu durum, öykü içerisinde, Lacan’ın ayna² kavramıyla ilişki kurularak şu şekilde yansıtılmıştır:

Ne zaman şiddete başvurma isteği göğsümden başıma doğru yükselir gibi olsa, sanki bir ben daha çıkar bedenimden; karşıma geçip öteki beni izlemeye başlar. (Tosun 2013, 17)

Ayna kavramından yola çıkarak kavramsallaştırılan kendilik deneyimi, erkeklik açısından toplumsallaşma ve toplumsal cinsiyet üzerinden tanımlanan erkeklik ve kadınlık rollerini içselleştirme açısından önemli bir alanı temsil eder. Bireyler, dilsel, kültürel, siyasal, ideolojik, ekonomik beklenti ve koşullara uygun olarak inşa ettikleri kendilikleri yoluyla dünyevi sorunları

² Bu bağlamda, Lacan’ın tanımlamasından hareketle, ayna, bireyin dışarıdan kendisine nasıl bakıldığı ve bu dış bakışın etkisiyle kendini nasıl gördüğü ve özdeşünümüllüğü nasıl gerçekleştirdiğiyle ilişkili bir kavram olarak kullanılmaktadır.
Cilt 1 / Sayı 4
Aralık 2018

algılar ve bu sorunlara çözüm yolları ararlar. Bu açıdan, öykü içerisinde, şiddetin içselleştirilmesi üzerinden tanımlanan ve kendilik yoluyla inşa edilen erkeklik kavramının etkili bir şekilde vurgulanmış olması önemlidir. Öyküdeki ana karakterin, erkeklikle ilişkili kendilik deneyimini şu şekilde sorguladığı görülür:

Ne yapalım, erkeğiz diye hiç yorulmaya hakkımız yok mu canım! Bizim günümüz kötü geçmez mi, başımız ağrıyamaz mı? Söyle kızımızı dönüp uyuyamaz mıyız; isteği kim bilir hangi meçhul ve sakıncalı sebepten kabarmış karımıza doğru? (Tosun 2013, 17)

Erkeklik üzerinden kurulan beklentilerin sorgulandığı yukarıdaki alıntı, erkeklik kavramına getirilen eleştirileri de içerir. Butler, “*biyolojik cinsiyetin yalnızca birinin sahip olduğu veya olmadığı şeyi ifade etme [diğini], aynı zamanda birinin görünürlük kazandığı ve kültürel olarak anlaşılır olduğu bir bedene de karşılık gel [diğini]*” vurgular (1993, 2). Yukarıdaki alıntılardan hareketle, erkeklikle ilişkili kendilik tanımının kapsamına şiddetin ve kendine ilişkin olarak kurgulanmış bir üstünlük kurgulamasını benimsemesinin girdiği söylenebilir.

Yalnızca erkeğin kendisine ilişkin bu üstünlük algısı değil, aynı zamanda başka kadınların kendi aralarında kurdukları ilişkiler de öyküde ele alınmıştır. Diğer kadınların kendi aralarındaki ilişkiler, öykünün ana karakteri sayılabilecek erkek eş tarafından şu şekilde yorumlanır:

İşyerinden arkadaşı “Kilo mu aldın sen biraz?” demiş. Regl sözcüğünü ısrarla ‘regil’ diye telaffuz eden, şişmanca bir arkadaşımış bu. Zor tutuyorlarmış kendilerini bizimki ve arkadaşları; kız ‘regil regil’ deyip durdukça. Dişleri ruj izi oluyormuş, gülmek için kuvarırken. Hep ter kokuyormuş bir de bu kız. (Tosun 2013, 18).

Benwell ve Stokoe, “*soruları kim soruyor? Eylemi kim gerçekleştiriyor? sorularının söylemdeki rolleri anlamak açısından önemli ol [duğunu]*” vurgular (2006, 112). Öyküde sorgulayan ve yorum yapan karakterin bir erkek olduğu düşünüldüğünde, söylemi oluşturanın da bir erkek olduğu, dolayısıyla yapılan yorumlarda erkeğin kendilik deneyiminden izler olması doğal karşılanmalıdır. Aynı durumun, kadın eşin bedeni söz konusu olduğunda şu şekilde devam ettiği görülebilir:

Bal gibi kilo aldı son zamanlarda. Güzel şekilli memeleri daha da dikkat çeker oldu kilo alınca. Ayrıcalıklı kalçasının zarif kavisini daha bir göz alır oldu. Gerdanındaki ak çizgi biraz daha cilveye durur, baldırları eteğinin altından dünyaya daha parlakça bakar oldu. (Tosun 2013, 19)

Erkek eş, toplumsal yaşamda dişiliğin simgesi sayılan göğüs ve kalçalarla ilişkili yorum yaparken toplumdaki kadın bedeni algısına dair ipuçları da verir. Erkeklik algısı ve kadın bedeni arasında kurulan ilişki, bir yandan kadın bedeni üzerinde hâkimiyet kuran erkekliği, bir yandan da

üzerinde hâkimiyet kurulan kadınlığı bir araya getirir. Bu açıdan, erkek bedeni, bir özne olarak hâkimiyet kuranı, kadın bedeni ise bir nesne olarak üzerinde hâkimiyet kurulanı simgeler.

Erkek bedeni ve kadın bedeni arasında kurulan ilişkiden hareketle, bir sonraki aşamada, ana karakter aracılığıyla evlilik yaşamındaki rollere ilişkin toplumsal bakış açısının da şu şekilde okura ulaştırıldığı görülür:

Her evlilikte zamanla, detaylarda az çok farklı, ama temelde aynı kurallara bağlı o gizli dil hüküm sürmeye başlar. Çoğun kinle ve yerine getirilememiş isteklerin yanık kokusunun verdiği sancılı sızılarla beslenen; kendine özgü bakış, iç çekiş, saç arkaya atış, yarım gülüş, kaş kaldırış, göz devirış, bızla bacak sallayış, uzaklara manidar bakışlarla daltış ve benzeri değişik anlamları bünyesinde özenle barındıran hareketlerin bir toplamıdır bu gizli dil. (Tosun 2013, 20)

Hall., “heteroseksüel evliliğin ve geleneksel ev içi uygulamaların, erkeklerin kadın bedenine egemen olduğu algısıyla ilişkili ilkelere ve onların ihtiyaçlarının, tutkularının, güvenlik, ekonomik güvence ve duygusal destek gibi temel haklarının kesin bir biçimde ihlaline dayan[dığı]” ileri sürer (2003, 161). Öykünün ana karakteri de eş hakkında yorum yaparken, ataerkil düzenin kendisine bahsettiği siyasal, ekonomik, ideolojik ayrıcalıklarla hareket eder ve hegemonik bakış açısını düşüncelerine yansıtır. Bu açıdan, ana karakter olan erkek eşin kadınlarla ilgili yorumları ve düşünceleri ile ataerkil düşünce sisteminin erkekliğe atfettiği özgüven arasında bağ kurulabilir. Bu bakımdan, kendilik deneyimi ve şiddet eylemi tamamlayıcı rol üstlenir. Bu durum, öykü içerisinde şu şekilde yansıtılmıştır:

Ben bilmiyorum sanki bu iç çekişleri. Uzmanıyım kızım ben bu iç çekişlerinin. Kitabımı yazarım, gözüm kapalı. Yine de anlamama rağmen renk vermedim, iyice soktum burnumu kitabıma. (Tosun 2013, 20)

Yukarıda alıntılanan kısımda, ana karakter, ataerkil düzenin kendine verdiği alana ve ayrıcalıklara dayanarak, eşinin psikolojik durumu hakkında kolayca çıkarım yapabileceğini iddia etmektedir. Bu durum da, “erkekler mantıklıdır ve ruhun akılla ilgili kısmını temsil ederler” düşüncesine ve “kadınlar duygusaldır ve ruhun duygularla ilgili kısmını temsil ederler” düşüncesine temel teşkil eder. Hélène Cixous’un (Lodge 1995, 287) “etken/edilgen, güneş/ay, kültür/doğa, gündüz/gece, baba/anne, kafa/kalp” şeklindeki kavramsallaştırmasından hareketle, ikili zıtlıklar, erkek ve kadın arasındaki kişisel, fizyolojik, duygusal farklılıklarla ilişkili olarak kabul edilmiş karşıtlığı da yansıtmaktadır. Söz konusu kavram, iki cinsiyet arasındaki ayrımları daha da belirgin hale getirmektedir. İkili zıtlıkların beraberinde getirdiği farklılıklara dayalı düşünce biçimi, öyküde şu şekilde ele alınmıştır:

Ab, arzularımı asla sakınılacak ve saklanacak bir şey gibi görmeyen, tutkusunu bir mücevver misali göğsünde taşımasını bilen karım. Beni aldatacağına dair şüphelenmemi gerektirecek hiçbir şey yapmamış olan karım. Yine de bir gün beni aldatacağına emin olduğum karım... (Tosun 2013, 22)

Yukarıdaki alıntıda da sözü edildiği gibi, kadının denetim altında tutulması gerektiği düşüncesi, toplumda cinsiyet ayrımcılığının ve kadına yönelik şiddetin de en temel nedenlerinden biri sayılmaktadır. Kadın bedenine ve duygusal alanına yönelik olarak gelişen siyasal, ekonomik, ideolojik, dinsel ve toplumsal baskılar, kadının özgürleşmesi önünde en büyük engelleri teşkil eder. Bu türden baskıların nedenselliği, ana karakter ve eşi arasında empati geliştirme yoluyla okura yansıtılmıştır. Erkekliğin sorgulanması ve erkeklikle ilişkili deneyimlerin incelenmesi, toplumsal cinsiyet kavramıyla ilişkili şiddet eylemi ve kendilik deneyimi olgularının ve ikili zıtlıklarla ilişkili kavramların da sorgulanmasını beraberinde getirir. Öykünün sonunda ise, ana karakter olan erkek eşin, aynadaki aksine bakarak kendilik deneyimine ve kimliğine dair iç sorgulama gerçekleştirdiği ve öykünün de beklenmedik bir biçimde sona erdiği görülecektir:

Aynadaki kim olduğunu anlayana kadar. Daha önemlisi, benim kim olduğumu anlayana kadar... (Tosun 2013, 23)

Öykü içerisinde, cinsiyete dayalı farklılıkları vurgulayan ikili zıtlıklar, şiddet eğilimi, beden algısı gibi kavramlar üzerinden inşa edilen toplumsal cinsiyet tanımları sorgulanmaktadır. Bu noktada, erkeklikle ve kadınlıkla özdeşleştirilen belirli eylemler, ana karakterin sesinden okura yansıtılmıştır. Kadın eşin maddi şeylerle mutlu olduğunun sürekli vurgulanması ve her hafta başında kilo vermek için arkadaşlarıyla yarışa girmesinin aşağılanması, kadınlıkla ilişkilendirilen “sıgılık” ve “iradesizlik” gibi düşüncelerle de koşutluk taşır. Öykünün sonunda ise, ana karakterin öykünün başından itibaren seslendirdiği ayrımcı düşünceler kullanılarak, erkek eşin aynada kendine bakma eylemi üzerinden erkekliğe ayna tutulduğu görülmekte ve bütün yaşananların ana karakterin zihninde üretilmiş bir kurgu olduğu okura yansıtılmaktadır. Bu açıdan, öykü, okurun kendi düşüncelerini sorgulamasına ve ayrımcı düşünce biçimlerine dair duyarlık geliştirmesine de ortam sağlamıştır.

Sonuç olarak, erkekliğin toplumsal olarak inşası üzerinden kurulan öykü, toplumsal cinsiyet kimliğinin, bu kimlikle ilişkili beklentilerin ve ayrımcı ve baskıcı düşünce biçimleriyle özdeşleşme kavramının ele alındığı bir öykü olarak inceleme içerisinde yerini almıştır.

Bir sonraki başlıkta, *Bir Nedene Sunuldum* başlıklı kitaptan seçilen “Güzel Yüzlü Garsonlar” başlıklı öykü incelenecek; öykü içerisindeki geleneksel ataerkil düşünceyle ilişkili unsurlar mercek altına alınacaktır.

“Güzel Yüzlü Garsonlar”

Bir Nedene Sunuldum başlıklı kitaptan alınan öyküde, bir lokanta sahibi olan Azmi Efendi'nin gözünden, yaşamındaki bütün erkekleri kaybetmiş olan bir kadının, karşısına çıkan diğer erkeklerle kurduğu ilişkiler ve kadının gözünden de oğlu ve eşiyle yaşadıkları, lokantaya gelen kadın ve erkek müşteriler ve lokantanın erkek garsonları anlatılmaktadır. Bu açıdan, öykü, iki anlatıcılı bir özellik taşımaktadır. Kadın karakter, yaşamdan umudunu kesmiş, tek başına ayakta durmaya çalışan isimsiz biri olarak betimlenirken, Azmi Efendi'nin lokantanın sahibi ve garsonların başındaki usta olarak gösterilmesi, kadın ve erkek arasında kurulan hegemonyaya da göndermede bulunur. Azmi Efendi, dükkâna giren kadını, ilk etapta şu şekilde betimleyecektir:

Kadının kan ter içindeki yüzünü, sorgulayan iri gözlerini kapı aralığında görünce ister istemez böyle demişti Azmi Efendi. Biraz çekinerek. Ne de olsa yalnız yaşayan bir kadın. Son zamanlarda da iyice acayıp-leşti. Neme lazım,' diye geçiriyordu içinden. (Tosun 2015, 59)

Söz konusu betimlemenin temelinde, toplumsal yaşam içerisinde kadınların ve erkeklerin yaşama bakış açılarındaki farklılıkların vurgulanması bulunmaktadır. Toplumsal düzen, kadınları daha duygusal davranışlar sergileyen bireyler olarak toplumsal yaşam içerisinde konumlandırırken, erkekleri daha zor duygusal ilişki kuran ve zekâ ve aklını daha büyük oranda kullanan bireyler olarak konumlandırma eğilimi taşımaktadır. Azmi Efendi'nin, peşin hükümleri olan bir karakter olarak öykü içerisinde konumlandırılmışken, kadın müşterinin sorgulayan, anlamaya çalışan, mantıksal doğrulamayı gerçekleştirmeden ilişki kurmayan bir karakter olarak gösterilmesi bu durumla ilişkilidir.

Bir sonraki aşamada, kadınlık durumu ve duygu dünyası, Azmi Efendi'nin lokantaya gelen kadın müşterilere dair izlenimleri üzerinden şu şekilde öyküye dahil edilecektir:

Mümkünse köşede olmasını tercih ettikleri masalarına oturmadan evvel illaki 'ben bir lavaboya gideyim' diyen geniş basenli, terlemiş kadınları, Tüm o kadınların, saçlarını bir omuzlarından alıp ötekine koyarken yüzlerine kondurduverdikleri şaşkınca şub ifadeyi... (Tosun 2015, 59)

Kadınların, özellikle lokantadaki köşe masaları tercih eden, sürekli olarak saçlarıyla oynayan, lavaboya gitmeyi alışkanlık haline getiren bireyler olarak öykü içerisinde konumlandırılması,
Cilt 1 / Sayı 4
Aralık 2018

yukarıda sözü edilen kadınlık algısıyla da koşutluk gösterir. Kadınların toplumsal mekânlarda bu türden eylemlerle dikkat çekmesi, mekândaki kadın varlığının sürekli olarak denetim altında tutulmasıyla da yakından ilişkili olarak değerlendirilmektedir. Bundan dolayı, kadınların davranışlarında izlenmenin ve denetim altında tutulmanın verdiği rahatsızlığa dair izler görmek olası bir hal alır. Öykü içerisinde de, bu durum, lokantaya gelen kadınların ruh hallerine yansıtılmıştır.

Hissedilen rahatsızlığın bir sonraki aşaması ise, kadınların gizlenme gereksinimi hissetmeleri ve rahatsızlıktan kurtulma yollarına başvurmalarıdır. Gizlenme eyleminin, kadın karakterle ilgili olarak Azmi Efendi'nin sesinden şu şekilde ele alındığı görülür:

Günlük saçmalıkları, ufak sıkıntıları anlatmak isterdim. Sonra onunkileri dinlemek... Ama hiç vakti olmazdı. Yazardı hep. Ne yazardı, neden ve kime yazardı onca şeyi, hiç anlamadım. Yazmadığı zamanlarda da yüzünü hep bir kitabın arkasına gizlerdi. (Tosun 2015, 60)

Görünürlük/görünmezlik eylemi üzerinden ele alınan yukarıdaki duygu davranışı, kadının kitap arkasına gizlenme eyleminde kendini gösterir. Çünkü kendini uzaklaştırma eylemi ve etrafındakilerle ilişki kurmama eğilimi, kadınların cinsiyet ayrımcılığına, şiddete, sözlü veya fiziksel tacize karşı koyma ve önlem alma konusunda başvurdukları eylemler olarak öyküde yer almaktadır. Kadın karakter de, bu türden eylemlerle karşılaşmamak için kendini gizlemeyi tercih etmektedir. Kadınların davranışlarının toplum içerisinde erkeklere oranla daha fazla denetim altında tutulduğuna vurgu yapan Deborah Cameron, “toplumsal cinsiyet temsillerinin takıntılı bir biçimde kadınsılığa odaklandığını, temel etkinin erkeksiliği kültürel olarak görünmez kalmak ol[duğunu], böylece erkeklerin davranışlarının sürekli olarak gözden uzakta kal[dığını]” belirtmektedir (2014, 286).

Kamusal alanda kadınlar üzerinde kurulan baskının izleri, garsonları görüp kendi oğlunu anımsayan kadın karakterin, oğluna özlem duymasına rağmen hislerini açık bir biçimde ortaya koyamamasında da görülmektedir. Kamusal alanda kadınlar üzerinde kurulan denetim ve otokontrol kavramları aracılığıyla, öykü içerisinde kadınlık ve annelik olgusu arasında şöyle bir ilişki kurulduğu görülmektedir:

Kapalı kutuydu benim oğlum. Ben de aşmadım duvarlarını, aşamadım. Bir kez içimden coşan sevgime uyup sıkı sıkı saramadım örneğin. (Tosun 2015, 61)

Ataerkil toplum düzeni, bir açıdan, kadınlığı annelik ve eşlik rolleriyle sınırlarken, başka bir açıdan da annelikle ilişkilendirilebilecek davranışları sınırlama eğilimi taşır. Yukarıdaki alıntıda da, bu sınırlama durumuna ilişkin gözlem aktarılmaktadır. Butler'ın belirttiği, “kadınlığın, bakıcılık, annelik, doğurganlık rollerinin de bir dizgi başka işlemlerle sınırlandırılma durumu”, kadınlığın ve erkeklığın belirli

beklenti ve normlar üzerinden tanımlanmış ve sınırlanmış halini bir kez daha ortaya koyar (1993, 53). Söz konusu öyküde hem erkek hem de kadın karakterlerin kendilerine dair sorgulamalarında bu durumun yansımalarını da görmek mümkündür. Azmi Efendi'nin erkeklikle ve toplumsal yaşamla ilişkili sorgulaması, öykü içerisinde şu şekilde yansıtılmıştır:

Adam 'ben neden buradayım?' dervesine sorar gözlerle bakıyordu kadına, davranışlarının tümüne kazanmış o ezbere, köşeleri belirgin ve yalandan saygısını elbette unutmayarak. (Tosun 2015, 61)

Kimliğe dair sorgulama, ataerkil toplumun çok fazla istemediği ve gösterilmesine fırsat tanımadığı eylemlerden biridir. Öykü içerisinde, karakterlere erkeklik ve kadınlık rollerine dair sorular sordurularak, okurun da içerisinde yaşadığı toplumun normatif olarak gördüğü ve ön kabul olarak yaşamına dahil ettiği birtakım olgu ve kavramları sorunsallaştırılmasına ortam hazırlanmıştır. Benwell ve Stokoe, “*öznelerin toplumsal cinsiyetlendirilme, biyolojik cinsiyetlendirilme ve irksallaştırılma sürecini anlamak için, gerekli düzenleyici kurgu olan kimliği ve özdeşleşmeyi de anlamamızı gerek[tiğini]*” vurgularken, bu duruma da dikkat çeker (2006, 29).

Ataerkil yaşamda, kadınlar ve erkekler, kendilerine gösterilen rol modellerden birinin veya birkaçının özelliklerini alarak kendi kimliklerini inşa etme eğilimi gösterirler. Bu özdeşleşme süreci, bir oranda içselleştirilmiş baskı mekanizmalarını da içerir. Söz konusu baskı mekanizmalarına karşı duruş, kadın karakter aracılığıyla şu şekilde ele alınmıştır:

Sonra bızla atıldı fotoğrafın üstüne. Bir çözülmüşlükle düşecek oldu ama düşmedi. Yırtmamaya dikkat ederek düzeltirdi fotoğrafı. Yüzü sivri uçlu bir nesneyle oyularak kirlili sarı çizgilerle gizlenmiş bir adam vardı fotoğrafta, bir masaya doğru eğilmiş, içinde çay mı kahve mi olduğu anlaşılmayan bir fincanı bırakıyordu. (Tosun 2015, 62)

Kadın karakter, fotoğraftaki eşinin gözlerini oyarak, ataerkil düzenden ve onun beraberinde getirdiği baskı mekanizmalarından, davranış kalıplarından simgesel olarak ödün almıştır. Freud, “*igdiş kaygısının, babanın cinsel organları altında ezilmenin yanı sıra, kendi cinsel organlarının da baba tarafından tehdit edilmesine dayandığını*” belirtirken, “*fallusla özdeşleşme süreci ekseninde hem erkeklerin hem de kadınların igdiş edilme olasılığının ortaya çık[tiğini]*” vurgular (1919, 63). Bundan hareketle, öykü içerisinde, yalnızca kadın karakterin değil, diğer erkek karakterlerin de sembolik anlamda igdiş edilme kaygısı içinde olduğu sonucuna varılmaktadır. Söz konusu durumla ilişkili olarak, kadının elinde tuttuğu ve başkalarından sakladığı fotoğraftaki adamın gözlerinin oyulmuş olması, kadının ataerkil düzenden ve baskı mekanizmalarından öç alırcasına bunu yanında taşıması, igdiş etme veya edilme kaygısının yansımaları olarak görülmekte ve kadın karakterin erki elde etme isteğini yansıtmaktadır.

Kadın karakter lokantanın müdavimlerinden biri olsa da, Azmi Efendi, yaklaşma cesaretini kendinde bulamaz çünkü kadın karakterin nasıl tepki vereceğine dair herhangi bir fikri yoktur. Kadını tanımadığı için temkinli davranır ve ilk adımın ondan gelmesini bekler. Kadın karakter ise, aile yaşamına ait birtakım eşyaların bulunduğu torbaları Azmi Efendi'ye vererek, geçmişin yüklerinden kurtulmak istemektedir. Bunu yapmak üzere lokantaya geldiğinde, aşağıda Azmi Efendi'nin sesinden verilen şu düşüncelerle de yansıtıldığı üzere, bu izlek kullanılarak, kadınlık ve erkeklik rollerine bağlı olarak ortaya çıkan düşünceler ve norm dışı davranış biçimlerinin gelişmesi önündeki engeller tartışmaya açılmıştır:

Adam kadının biraz kötü kokan soluğunu yüzünde hissediyordu. Kaçmak istiyordu, orası kesin, ama kadını bu halde bırakmak da tuhaf kaçacaktı. Hem hazırladığı, giysilerle dolu torbaları verecekti kadın, buraya bunun için gelmemiş miydi zaten? (Tosun 2015, 63)

Norm dışı davranış biçimleri, toplumsal yaşam içerisinde devamlı olarak marjinalleştirilen ve ötekileştirmeye maruz bırakılan davranışların tümünü bir araya getirir ve kapsamında cinsiyetlerle ilişkili beklentileri barındırır. Bir kadının anne olarak davranışları, bir erkeğin baba ve aile reisi olarak davranışları, bir çocuğun anne ve babasıyla kurduğu ilişkiler, anne ve babanın toplumsal düzen içerisinde aileyi temsil ederken ortaya koydukları davranışlar ve ilişkiler bütünü ataerkil toplum düzeninin aile çevresinde bireyler üzerinde yarattığı baskının ürünüdür. Hem kadın karakterdeki belirsizlik hem de Azmi Efendi'nin yaşadığı tereddüt kullanılarak cinsiyet rolleri arasındaki keskin düşünsel, davranışsal ve duygusal ayrımlar ortadan kaldırılmış ve öykünün farklı kısımlarında her iki cinsiyet bu açılardan birbirine yaklaştırılmıştır. Bu yaklaşma durumu, öykünün sonunda iki karakterin öpüşme eylemini gerçekleştirilmesiyle somut bir görünüm kazanacaktır.

Sonuç olarak, Yalçın Tosun'un, bir ana karakter yaratmadan, bütün karakterlere öykünün belirli yerlerinde öne çıkma fırsatı tanıyarak, öykü içerisinde karakterler arasında merkezietten uzakta, eşitlikçi bir ilişki kurduğu görülmektedir. Bu açıdan, hem Azmi Efendi karakteri hem de ismi belirtilmeyen kadın karakter arasında eşitlik kurulduğu, okurun dikkatinin bu eşitliğe çekildiği ve kurgunun her iki karaktere dair anlatsal özelliklerle şekillendiği sonucuna varılmaktadır. Kadın karaktere isim verilmemiş olması, gündelik yaşamda birçok iğdiş edilme eylemiyle karşılaşan kadınların durumunu yansıtmak açısından öneme sahiptir. Bununla birlikte, Azmi Efendi'nin isminin kullanılırken, kadın karakterin isimsiz bırakılması, toplumsal yaşamın farklı alanlarında egemenliği ellerinde tutan erkeklerin gücünü de simgeler. Yalçın Tosun, kadınlığa ilişkin önkabulleri ve erkekliği üstün gören hiyerarşik bakış açısını herhangi bir iyileştirme yapmadan öyküye yansıtarak, toplumsal cinsiyet bağlamında tarafsız bir bakış açısı yaratmış ve okurun erkek ve kadın

arasındaki hiyerarşik toplumsal ilişkiyi de aşarak toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda duyarlık kazanmasına aracılık etmiştir.

3. Sonuç

Yalçın Tosun, yaygın toplumsal cinsiyet algısıyla şekillendirilen basmakalıp düşünceleri, ikili zıtlıkları, baskı mekanizmalarını ilk kitabından itibaren olduğu gibi aktarmış ve okura ulaştırmış, bu sayede yenilikçi bir yazar olarak Türkçe yazın dizgesinde yerini almıştır. Yazarın öykülerinde kadınlar ve erkekler toplumsal düzlemde kendilerine biçilen kadınlık ve erkeklik rollerini yerine getirmeye çalışan, ancak bunu yaparken hırpalanan, çoğunlukla başarısız olan bireyler olarak ele alınmıştır. Bu açıdan, Yalçın Tosun öyküleri bütünsel olarak ele alındığında, ayrımcılık ve baskı mekanizmalarının ortaya çıkma biçimlerine dikkat çekildiği ve geleneksel ataerkil erkek ve kadın kimliklerinin belirli açılardan yansıtıldığı fark edilecektir. Yapılan çalışma içerisinde de yukarıdaki saptamaları destekleyen iki temel olguyla karşılaşmıştır.

Bu olgulardan biri, geleneksel ataerkil erkeklik ve kadınlık kavramlarıyla ilişkilendirilen fiziksel ve ruhsal özelliklerin doğrudan yansıtılması veya bozuma uğratılmasıdır. Örneğin, “Her Şey Tarih Oluyor” öyküsünde, sünnetle inşa edilen fiziksel bir unsur olarak erkeklikle ilişkili “güçlü,” “saldırgan,” “kararlı” olmak gibi fiziksel özellikler, toplumsal cinsiyet inşası sürecinde Halil karakteri aracılığıyla bozuma uğratılmıştır. Böylece, ataerkil düzende erkeksilik ve kadınsılık kavramları arasındaki sınırların bulanıklaştırıldığı görülmüştür. Bu durumun da öyküye norm kırıcı bir özellik kazandırdığı sonucuna varılmıştır. “Altın Günü” öyküsünde de, ana karakter Mehpere Hanım aracılığıyla, “makbul” kadın olmakla özdeşleştirilen iyi yemek yapabilme ve titizlik gibi özelliklerin okura yansıtıldığı görülmüştür. Ancak bu özelliklerin yanında, kadın karakterin, eşi olmadan hayatta kalmaya çalışan bir birey olarak öykü içerisinde konumlandırıldığı da fark edilecektir. Kadın karakterin, ataerkil düzende “evin reisi” addedilen (fakat, aslında evde çok yıkıcı bir etkisinin bulunduğu ortaya çıkan) erkeğin yokluğunda evin denetimini elinde tutar şekilde betimlenmesiyle, erkeğe atfedilen “kuruculuk” ve “koruyuculuk” gibi görevler de tartışmaya açılmıştır. Böylece, erkeklik ve kadınlık ekseninde kurulan hiyerarşik ilişki sekteye uğratılmıştır. Bu açıdan, öykü içerisinde, geleneksel ataerkil baskıcı ve ayrımcı kadınlık ve erkeklik rolleriyle inşa edilen toplumsal cinsiyet algısının bozularak eşitlik ekseninde yeniden inşa edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Geleneksel erkeklik ve kadınlık rolleriyle ilişkilendirilebilecek diğer bir olgu ise, toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşilerin ve ayrımların doğrudan yansıtılmasıdır. Örneğin, “Bir Kocanın Gizli Defterinden” başlıklı öyküde, sürekli olarak eşi tarafından aldatılma kaygısı hisseden bir erkek eşin bakış açısından okura yansıtılan ayrımcılık ve hiyerarşi unsurlarının herhangi bir iyileştirme

yapılmaksızın aktarılmış olması, toplumsal bir kurum olarak erkekliğin içerisinde barındırdığı çelişkileri okura açık bir biçimde göstermiş ve okur karşısında gerçekçi bir tablonun çizilmesine ortam sağlamıştır. Bu sayede, öykü içerisinde, toplumsal cinsiyet kavramının, gözlemlere dayalı olarak inşa edildiği, bu durumun da okur için gündelik yaşama dair nesnel bir değerlendirme yapma fırsatı yarattığı saptanmıştır. “Güzel Yüzlü Garsonlar” başlıklı öyküde ise, isimsiz kadın karakterin, ataerki tarafından iğdiş edilmiş bir kadın olarak, Azmi Efendi karakterinin ise “güçlü,” “aklıselim,” “konum sahibi” bir erkek olarak öykü içerisinde konumlandırıldığı görülmüştür. Kadın karakter ve Azmi Efendi yoluyla okura yansıtılan toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal erkeklik ve kadınlık kavramlarından temellerini alan ikili zıtlıklara dayalı olarak ve toplumsal yaşamda görünür hale gelen beklentiler bağlamında herhangi bir iyileştirme yapılmaksızın öykü içerisinde inşa edilmiştir. Bu bakımdan, öyküde, gözlemlere dayalı ve nesnel bir bakış açısının kullanıldığı, bu durumun da erkeklik ve kadınlık kavramları arasındaki ayrımları net bir çerçeve ile okura sunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aydın, K. (2013). Peruk Gibi Hüzünlü Herkes (Çevrimiçi). <http://www.dinamikgazete.com/peruk-gibi-huzunlu-herkes/> Erişim Tarihi: 7 Ekim 2013.
- Benwell, B.; Stokoe, E. (2006). *Discourse and Identity*. Edinburgh, Büyük Britanya: Edinburgh University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "sex."* New York, ABD; Londra, İngiltere: Routledge.
- Cameron, D. (2014). Gender and Language Ideologies. *The Handbook of Language, Gender and Sexuality* içinde s. 281-297. West Sussex, İngiltere: Wiley Blackwell.
- Deleuze, G. (2003). *Desert Islands and Other Texts (1953-1974) Semiotext(e)*. (Ed. David Lapoujade; Çev. Michael Taormina). Los Angeles, Kaliforniya: Semiotext(e) Foreign Agent Series.
- Freud, S. (1919). *Totem and Taboo: Resemblances Between the Psychic Lives of Savages and Neurotics*. (Çev. A. A. Brill). Londra, İngiltere: George Routledge & Sons, Limited.
- Hall, D. E. (2003). *Queer Theories*. New York, ABD: Palgrave Macmillan.
- Hall, D. E. (2004). *Subjectivity*. New York, ABD; Londra, İngiltere: Routledge.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londra, İngiltere; Kaliforniya, ABD; Yeni Delhi, Hindistan: Sage Publications.
- Holmes, J. (2014). Language and Gender in the Workplace. *The Handbook of Language, Gender and Sexuality* içinde s. 433-452. West Sussex, İngiltere: Wiley Blackwell.
- Hükümenoğlu, H. (2013). Okuma Notları: Dokunma Dersleri, Yalçın Tosun (Çevrimiçi). <http://hikmethukumenoglu.com/index.php/blog /dokunmadersleri/> Erişim Tarihi: 12 Kasım 2013.
- Kulick, D. (2014). Language and Desire. *The Handbook of Language, Gender and Sexuality* içerisinde s. 68-85. West Sussex, İngiltere: Wiley Blackwell.
- Lodge, D. (1995). Hélène Cixous: Sorties. *Modern Criticism and Theory: A Reader* içinde s. 286-293. London and New York: Longman.
- Mills, S. (2004). *Discourse*. New York, ABD; Londra, İngiltere: Routledge.

Tosun, H. (2015). *Ötekilerin Kalemi: Yalçın Tosun* (Çevrimiçi). <http://kaybolandefterler.com/otekilerin-kalemi-yalcin-tosun/> Erişim Tarihi: 10 Şubat 2015.

Tosun, Y. (2009). *Anne, Baba ve Diğer Ölümcül Şeyler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tosun, Y. (2011). *Peruk Gibi Hüzünlü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tosun, Y. (2013). *Dokunma Dersleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tosun, Y. (2015). *Bir Nedene Sunuldum*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yalçın, M. (2015). *Bir Nedene Sunuldum* (Çevrimiçi). http://www.edebiyatortami.com/Bir_Nedene_Sunuldum__Yalcin_Tosun-120.html Erişim Tarihi: 2015.



JOHN LANGSHAW AUSTİN VE TED COHEN'İN DİL-EYLEM (SPEECH ACT) TEORİLERİ ÇERÇEVESİNDE HÜSEYİN RAHMI GÜRPINAR'IN “ECİR VE SABİR” HİKÂYESİNE ATF-I NAZAR

A LOOK AT HÜSEYİN RAHMI GÜRPINAR'S STORY “WAGES AND PATIENCE” AS PART OF THE SPEECH ACT THEORIES OF JOHN LANGSHAW AUSTIN AND TED COHEN

Mehmet Akif DUMAN¹

Özet

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) romancı olarak daha ziyade yazdıklarının muhtevası ile değerlendirilir; ele aldığı tipleri canlandırmadaki ustalığı ve halk için sanatın gereği olarak eserine konuşturduğu bilgi merkezli işleyiş ile tahlil edilir. Peki onun dilini bu kadar etkileyici, tesirli ve hatta büyüleyici yapan nedir? Nasıl olur da konuşan kişi yazar tarafından konuşturulan değil de bizzat kendisi konuşan, mevcut olan, nefes alıp veren suretinde metne hâkim olur? Bu, ancak dilin *pragmatik* katmana yakın olarak ve yer yer pragmatik katman içinde kullanılması ile mümkündür. Ayrıca dili *perlokasyonel* ve *illokasyonel* arasında ustaca biçimlendirmek de aynı başarının temininde önemli rol oynar. Bu hususları Austin ve Cohen himmeti ile izah etmek şüphesiz metin tahlili için gereken nazarî zemini en kısa yoldan imar etmek cihetinde olacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Hüseyin Rahmi Gürpınar, John Langshaw Austin, Ted Cohen, Dil-Eylem, John R. Searle, metafor*

Summary

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) as a novelist is rather rated with the contents of his texts; he is analyzed with his mastery at the revival of the treated characters and his knowledge-conveying works for the people. But what makes his language so impressive, effective and even bewitching? How can it be that the person who speaks does not exist as someone who is spoken by the author, but speaks for himself, inhales and exhales, and thus dominates the text? This is undoubtedly possible because the language is used near the pragmatic level and partly on the pragmatic level. Forming the language between perlocutionary

¹ Dr. phil. Öğretim Görevlisi. Turcology at the Department of Slavic, Turkic and Circum-Baltic Studies of Johannes Gutenberg University Mainz- Germany. mehmetakifduman@outlook.de

and illocutionary is also an important factor in this success. Explaining these topics with the help of Austin and Cohen would undoubtedly be the shortest way to provide the basis for textual analysis.

Keywords: *Hüseyin Rahmi Gürpınar, John Langshaw Austin, Ted Cohen, Speech act, John R. Searle, metaphor*

EIN BLICK AUF HÜSEYİN RAHMI GÜRPINARS GESCHICHTE “LOHN UND GEDULD” IM RAHMEN DER SPRECHAKT THEORIEN VON JOHN LANGSHAW AUSTIN UND TED COHEN

Zusammenfassung

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) wird als Romancier eher mit den Inhalten seiner Texte bewertet; er wird mit seiner Meisterschaft bei der Belebung der behandelten Charakteren und seinen Wissensvermittelnden Werken für das Volk analysiert. Doch was macht seine Sprache so beeindruckend, wirksam und sogar verzaubernd? Wie kann es sein, dass die sprechende Person nicht als jemand, der vom Autor zum Reden gebracht wird, sondern selbst spricht, existiert, ein und ausatmet und somit den Text beherrscht? Das ist zweifellos damit möglich, dass die Sprache nahe der pragmatischen Ebene und teilweise auf der pragmatischen Ebene benutzt wird. Die Sprache zwischen perlokutionär und illokutionär meisterhaft zu formen, ist außerdem ein wichtiger Faktor dieses Erfolges. Diese Themen mit Hilfe Austins und Cohens zu erklären, wäre zweifellos der kürzeste Weg, die Grundlage für die Textanalyse zu liefern.

Schlüsselwörter: *Hüseyin Rahmi Gürpınar, John Langshaw Austin, Ted Cohen, Sprechakt, John R. Searle, Metapher*

GİRİŞ yahut KAVRAMSAL KARGAŞAYA GENEL BİR BAKIŞ

Bir hikâye, çok fazla psikolojik derinliğe sahip olmadan, eylemsel kurgusu takip edilen bariz bir olay içermeyen, nerede ise durum- olay arası bir kıvamda kalmaya muktedir olmakla beraber nasıl olup da akıcılık katmanında alışılmadık bir *derinliğe* sahip olabilir? Soruyu teorik olarak sormak da mümkündür: Nasıl olup da sadece diyaloglarla *pragmatik* katmana geçilebilir; yahut *semboller simge* esnekliğine sahip olabilir ya da *lokasyon* (L) mevzubahis olmadan *illokasyonel* (I) ve *perlokasyonel* (P) süreç arasında bu kadar basit bir köprü kurmak mümkün olur?

Amaç bu soruya cevap vermektir, fakat maksat ve hatta *gaye*² şu hâlde bazı yanlış anlaşılmaları düzeltmek ve teorik eksiklikleri tadil etmek adına şu soruları yanıtlamayı da gerekli kılar:

² Amaç, maksat, *gaye* ve hedef kelimeleri eş anlamlı değildir. Ulaşılmak istenen sonuçtur amaç. Bir matematik probleminin de amacı vardır, dünyanın kendi eksenini etrafında dönmesinin de. Maksat Arapça'dır. Daha ciddi, mühim; en azından basit olmayan kullanımlara uygundur. “Maksadın nedir senin?” diyen kişi ile “Amanın ne?” diyen kişi farklı şeyleri kasteder. *Gaye* de Arapça'dır. Ulaşılmak istenen ideali temsil eder. “Gayen nedir?” denen kişi ideali hakkında bilgi verecektir muhtemelen. Hedef, gayenin bir alt basamağında durur. Yapılması tasarlanan iştir. Atış talimine işaretlerle varılacak ve tam anlamıyla elde edilmesi gerekeni ifade eder. Hedef daha somuttur. “Hedefim, bu yıl yeni bir araba almak.” denebilir; makuldür. “Gayem, bu yıl yeni bir araba almak.” kullanımı kulak tırmalar. *Gaye* daha mühimdir, daha soyuttur, daha uzaktır. *Gaye* çoğunlukla büyük ve tektir; hedef çok olabilir. Hedeflerim denir de gayelerim denmez bu sebeple (Dilde eş anlamlılık hususunda malumat için bkz. Duman 2016).

1. Semiotik'in *göstergebilim* şeklinde Türkçe'ye çevrimi doğru mudur? Ayrıca "semiyotik" şeklinde yazımı gerekli midir?

2. *Pragmatik*, dilimize "edimbilim" şeklinde çevrilmektedir. Bu çevrim nitelik ve nicelik bakımından kavramı temsil kabiliyetine sahip midir?

3. Speech act da "söz edim" (kuramı) biçiminde dilimize çevrilir. Bu kavramsal karşılık ne derece teorinin esasına uygundur?

4. Lokasyonları "düzsöz" (*locutionary*), "edimsöz" (*illocutionary*), "etkisöz" (*perlocutionary*) olarak çevirmek semiotiğin pratik kaygılarını ve teorik altyapısını ne kadar yansıtır?

5. Sembol ve simge kelimeleri eş anlamlı mıdır?

Bu sorulardan 1. ve 5. tarafımızdan defaeten cevaplanmaya çalışılmıştır.³ Diğer soruların izahı farklı makaleler kapsamında tafsilatı ile ele alınacaktır. Hatta "metafor teorileri serisi"⁴ kapsamında Austin ve Searle için birer kitap çıkarılacaktır.

Bu minvalde kalan soruların da dolaylı cevabı olmak üzere "pragmatik" hakkındaki kanaatimizi kısaca izaha çalışalım. Danimarkalı buna "pragmatik" der, Yunan Πραγματολογία (pragmatologia) der, İngiliz "Pragmatics" der, İspanyol "Pragmática" der, Fransız "Pragmatique" der, İtalyan "Pragmatica" der, Hollandalı "Pragmatiek" der, Rus "Прагматика" (pragmatika) der, Bulgar keza прагматика (pragmatika) der; biz bu sahada onlardan *çok daha ileride* olduğumuz için midir bilinmez, kavramın orijinali yetmez de "edimbilim" deriz? Kaldı ki semantik ve sentaks pekâlâ dilimizde mevcuttur. Kavramın felsefi temeli (energeia) ve modern yüzü (act) ekseninde tartışılması mümkün olan bu garabet şüphesiz ayrı bir çalışma konusudur. Pragmatik "dilbilim" in ve "semiotik" in tasnif bakımından alt dalı, şubesi yahut alanıdır. Şu hâlde "bilim" olarak nitelenmesi de başka bir meseledir.

Searle'ün "metafor" idrakini ele aldığımız esnada onun bakışının bizdeki kinâye idraki ile ne kadar örtüştüğünü izah etmiş idik (Duman 2018a: LS 5.9, 439-45). Searl'e göre problem bir yandan *kelime* ve *cümle* anlamı arasındaki rabita; bir yandan da *konusan* kişinin söyledikleri ile *ifade* arasındaki (yani kastedilen ve söylenen) farktan kaynaklanmaktadır (1982, 99). İfade ediş ile kelimesel anlam, ironi ve dolaylı dil-eylemde bu tür bir kırılma yaşar (1982, 98 ve 104 vd). Mesela: "Çok şıksın" yahut "Kırmızı da sana çok yakışmış" kelime ve tabii ki cümleleri birer boş kâğıdın ortasında yazılı olduğu vakit "ironi" ile alakaları anlaşılabilir. Ancak kinâyeli bir söyleyişle her ikisi de "alay etmek" için pekâlâ kullanılabilir. Bu tür "dil kırılması" yaşanan durumlarda elbette konuşan kişi "cümlelerin hangi anlamlara" gelebileceğini bilir. Bu bakımdan öncül olan bağlamdır. Ayrıca *söz* ve *kelime* arasındaki farka da dikkat edilirse (Duman 2015) *söylemek*, *yapmak* ve *kastetmek* arasındaki ayrımı bunların hiçbirinin taşıyamayacağı görülür. Zaten pragmatik'in en az tatışmalı izahı "anlamın bağlam içinde

³ Bkz. Duman 2018b. Ayrıca yakın zamanda yayınlanacak olan şu makalemizde de semiotiğin *göstergebilim* olarak çevrilmesinin yanlışlığı ve sembol- simge kavramlarının eş anlamlı olmadığı izaha çalışılmıştır:

Ömer Seyfettin'in "Yüksek Ökçeler" Hikâyesinin Pragmatik Tavrı Eşliğinde Semiotik Kavramlarından "Sembol" ve "Simge" Ayrımı ve "Göstergebilim" Yanlış Adlandırması Kapsamında Eco'nun Semiotik İdraki

⁴ Bu kapsamda "Lacan'ın Metafor Anlayışı" (2018, Gece) yayınlanmıştır. "Hegel ve Cicero'nun Metafor Anlayışları", "Richards ve Black'in Metafor Anlayışları" ve "Beardsley ve Henle'nin Metafor Anlayışları", "Kittay'ın Metafor Anlayışı ve Semiotik" birkaç ay içinde yayınlanacaktır.

incelenmesi” değil midir? Hatta edebi eserlerdeki dilin bağlamı ya da bağlamları metnin içindeymiş gibi görünse de bazen dışarı müracaat mecburiyetinde de kalınır. Bu anlamda maksat yahut niyet ön plana çıkar. Metni yaratan kişinin söyledikleri okurun zihninde gerçekleşmez ise bu “söz”ün meselesi değildir, külliye *dilin* bir meselesidir.

Teorinin mucidi Austin’dir. Teori bazı felsefi meseleleri açıklığa kavuşturmak için dilsel davranışların tetkikine yönelik metodik araştırmaların derslerde kullanılması ile ortaya çıkar. Çeşitli aşamalardan sonra bilhassa (*How to Do Things With Words*’teki) 8-12. derslerde izah edilir. Teoride ifadeler bilhassa iletişim bağlamında ele alınır. İfadelerin doğruluk ve yanlışlıkları değil de nasıl *davranışlar* ortaya koydukları üzerine yoğunlaşılır. Bu mesela nikah memuru önünde “evet” demek gibidir. Teori “sabit” (constatively) ifadeler ve “performatif” (to perform) ifadeler arasında bir fark ortaya koyar. Sabit ifadeler geleneksel anlayışa göre doğru yahut yanlış biçiminde değerlendirilebilecek tüm cümlelerdir. Searle’e göre de (önerme içeriğinin tüm önermeleri kapsadığı hali ile) isteme, sorma, ikaz etme, selamlama, tebrik etme gibi “illokasyonel” eylemlerdir (Austin 1962, 3; Searle 1977, 108). Performatif ifadeler ise belli davranışların yerine getirilmesine vesile olanlardır. Performatif de “açık/ belirgin” ve “birincil/ ana” olmak üzere ikiye ayrılır. Açık performatif’e mesela “Yarın geleceğime söz veriyorum” cümlesini misal verebiliriz. Söz vermek eylemini yapacak kişi I. tekil şahıstır. Birincile ise “Yarın geliyorum”u misal verebiliriz. Bu “eylem” şu kaidelerle ile kurgulanır: Cümle formu, vurgu, zarf, zamansal hüküm vb. Yani kişi “kesinlikle gelecek”tir. Ayrıca cümle şartlar, durum ve nihayetinde konuşanın davranış seyrini ve planını da ifade eder. Yani cümle aslında kendinde olmayan ama bizim fikrettiğimiz, çıkarımda bulunduğumuz anlamlara da sahiptir. Birincil performatif şüphesiz sabit ifadelerin formuna da sahip olabilir, dolayısı ile tüm performatif ifadeler sabit yapılamayabilir. Aslında Austin’in performatif ve sabit ifadeler için kesin kriterler ortaya koymadığı aşıkardır. Bu ayrımı netleştirmek için lokasyonları kullanır Austin:

Lokasyonel eylem (Austin 1972: 110-6, 119-25, 131, 142 vd. Lokasyonel ve illokasyonel farkı, 165-7) ile Austin ifadenin dilsel tarafını işaret eder. Latince “locütio” “dil” anlamındadır, loquor da “ben konuşuyorum” demektir. Austin’in ifadesi ile “saying something in the full normal sense”, yani tamamıyla normal anlamda bir şey söylemektir. Mesela belli bir ses yansıması fonetik bir eylem ortaya çıkabilir. Bir dilin gramerine ve ses sistemine ait özellikleri de bu kapsamda değerlendirebiliriz. Ayrıca ifadeye anlam vermek bakımından bu aşama semantiğe çok yakındır. Cumali Kaan babasına şöyle desin: “Dikkatli sür, caminin ilerisindeki dönemeçte buzlanma var.” Evvela (1) fonetik düzen lokasyonel eylem kapsamındadır. (2) Türkçe dilbilgisine ait özellikler, gramer de bu kapsamdadır. (3) Ayrıca babanın bu cümleye istinaden sürüş tarzını değiştirmesi *talebi* de bu kapsamdadır. Şu hâlde burada ne *söz* mevzubahistir ne de “düz”lük (ki en az üç katman var). Ele alınan daha ziyade cümle ve onun bileşenleridir. Kaldı ki az sonra zikredeceğimiz “illokasyonel eylem” ilkinin zıttıdır (“il”, Latince olumsuzluk yapan bir ön ektir: legal ve *illegal*’de olduğu gibi). Şu hâlde “düz söz” ile “edimsöz” temel olan bu zıtlığı ifade etmekten uzaktır.

İllokasyonel eylem’de artık cümlenin matbu halinden, kitaptaki halinden dışarı çıkılır; davranış kısmına gelinir (Austin 1972: 116-25, 127-36. Lokasyonel ve illokasyonel farkı, 165-7. İllokasyonel rol: 53, 92 vd, 118, 121, 133, 166). Yani kelime salt “dildeki kullanım” (Wittgenstein 1984, PU 43) değildir. Bu eylem türünde (doing something in saying something) cümlenin (kelimenin değil) dilsel eylemine geçilir. Burada icraat, eylem ön plandadır. Soru, rica, ikaz, tavsiye,

emir, tehdit vs. türleri kapsamında değerlendirilen cümle daha canlı, daha aktiftir. İl-lokasyon iletişiminin iki tarafı arasında işleyişi belirler, bu sebeple teorinin merkezidir, diyebiliriz. Searle'ün eleştirisine göre illokasyonel eylem ile lokasyonun son kısmı (3) birbirinden çok da ayrılabilir değildir. Yani Cumali Kaan'ın babasının ikazı ile babasının bunu idrak etmesi anı iletişim eyleminin en mühim kısmıdır. İlokasyonel eylem Searle için insanî dil idrakinin en küçük eksiksiz birimidir (1988, 163). İnsanların birbirleri ile yazışması, konuşması bu eylem türünün ifâsıdır. Bu aşamada birinci kişinin eylemi ile bunun tesirlerini ayırır Searle. Birine emir vermek ile bir şey *getirmesi*, tartışmak ile *ikna etmek*, tespit yapmak ile *inandırmak*, hikâye anlatmak ile *eğlendirmek* bu nevidendir. Bu eylemlerden ilki illokasyoneldir. İkinciler ise bu eylemlerin (beklenen) neticeleridir. İşte Austin bunları perlokasyonel olarak adlandırır. İlokasyonel eylem kasıtlıdır, perlokasyonel ise kasıt içermeyebilir. Bir kişi kasıt olmadan da muhatabını ikna edebilir, inandırabilir, sınırlendirebilir yahut eğlendirebilir (1988, 164-5).

Son aşama ise perlokasyonel'dir (Austin 1972: 118-25, 127-36. İlokasyonel ve perlokasyonel farkı, 138-52). Latince ön ek olan “per” “tarafından, arasında, etrafında, ... yardımı ile, üzerinden, ötesinde, vesilesi ile vb.” anlamlara gelir. *Lokasyonel eylemin ötesi* biçiminde anlaşılması makuldür. Dil öğeleri vesile ile kurgulanan eylemin dinleyici, konuşan yahut başka kişiler üzerindeki tesirini kapsar. İlokasyonel eylem için belli şartlara göre tipik olan başarılı yahut başarısız olmasıdır. Bu aşamada cümlenin sabit ve performatif arasındaki farkı göstermesi lazımdır. Yani ifade isim ve sıfat esaslı mıdır, eylem esaslı mıdır, bu geçiş esnasında net olarak görürüz. Perlokasyonel eylem “ikna etmek, fikrini değiştirmek, sınırlendirmek, rahatsız etmek, teselli etmek gibi” lokasyonel eylemin ötesine geçen bir tesiri hedef alır (doing something by saying something). Cumali Kaan babasını camiinin oradaki virajın buzlu olduğu konusunda ikaz etmiş idi. Kaan'ın amacı bu aşamada babasını ikna etmek ve (muhtemelen) onun virajı yavaş döneceği konusunda onaylayıcı bir karşılık ile tasdikini sağlamaktır. Bu aşamada perlokasyonel eylem hızın düşürülmesi gibi bir eylemi ve konuşmanın devamını da kapsar. “Etkisöz” karşılığı bu aşamada yine yetersiz kalır. Burada bir etki yoktur, etki zaten “lokasyonel” ile başlar, burada “etki *ötesi* yahut etki *sonrası*” vardır. Ayrıca yine “söz”ün çok ötesinde eylem esaslı ve dil merkezli bir süreç söz konusudur. Zaten Austin de perlokasyonel eylem ile perlokasyonel efekti ayırır. Perlokasyonel efekt perlokasyonel eylem ile ortaya çıkan tesirdir. Yani bu süreç “etki”den çok daha fazlasını sistemli olarak kapsar. Mesela Cumali Kaan bu ikazı yapmak ile babasını güldürmeyi amaçlasın. Fakat babası bu ikaza öfkelenme, sınırlenme ile karşılık versin. Bu aşamada konuşan kişinin hedeflediği eylem başarısız olur. Lokasyonlar arasındaki mutabakat ancak eylemin başarı ile sonuçlanması neticesinde tesirini gösterir.

“Edim” basit anlamda (TDK kaynaklı olarak) (1) yapılmış, gerçekleşmiş iş, amel, fiil demektir. Felsefî anlamda (2) “insan davranışı”dır. İngilizce “act”a karşılık olarak da skolastik felsefede Aristoteles'in *energeia*'sına karşılık olarak zikredilir. Gerçekleşme, etkinleşme kavramının çevirisidir. Her değişme (a.) olanaklı; (b.) tamamlanmak üzere, gerçekleşmek üzere; (c.) tamamlanmış durumda olabilir. Aristoteles gizil olmayı, olabilir durumda olmayı dile getiren *a* ile bu değişimin sonucu olan gerçekleşmiş olmayı dile getiren *c* arasında bulunan *b* durumunu genellikle *energeia* olarak belirtir. Yeni felsefede ise insan bilinç ve eyleminin tek tek davranışlarıdır. Edimin varlığı gerçekleşmeye dayanır; nesnel olarak verilmiş değildir, ancak gerçekleşmede kavranılır olur. Her edimin özünde bir şeye yönelme, bir şeyi erek edinme vardır. Peki Austin ve Searle'ün amaçladığı “act” felsefî olan mıdır, yoksa herkesi ilgilendiren, günlük hayatı izah etmeye yardımcı olan, basit eylemler midir? Şu hâlde “söz-edim” tanımlamasının “edim” kısmı hatalı

olmamakla birlikte “eylem” kullanımını daha izah edicidir kanaatindeyiz. Şüphesiz Austin ve Searle kelimeler ile epeyi uğraşır, fakat cümle ile ve bilhassa birleşik cümlelerle daha çok ilgilenirler (mesela bkz. Searle 1990, 189-99). Dolayısı ile “söz” kısmı “konuşma ve dil” tasavvurunun çok daha gerisinde, yetersiz gibi görünmektedir. Searle perlokasyonel ve illokasyoneli mukayese ederken çok mühim bir ara soru yöneltir: “Dilin gerçeklik ile nasıl bir ilişkisi vardır?” (1988, 165). Yani mesele kelimeden, sözden daha ötede “dil” imkanları içinde, dilin etkileşim süreci içinde çözümlenmelidir.

Semiotik’e biri “göstergebilim” karşılığını uygun gördü, pragmatik’e “edimbilim” dendi; speech act “sözedim” biçiminde çevrildi; “düz söz”, “edimsöz” ve “etkisöz” çevirileri bir şekilde yapıldı ve terminolojiye dahil oldu diye terimlerin eleştiriden muaf olmaları düşünülemez. Bu kavramları sabit, değişmez ve kemikleşmiş görerek devamen üretilecek çalışmaları akıntıya teslim olmaya zorlamak hiçbir bilimsel tavırla örtüşmez. *Bârîka-i hakikat müsâdeme-i efkârdan çıkar* mucibince her şey, herkes ve her fikir eleştiriye tâbidir. Bilhassa fikirler ancak eleştiri süzgecinde atıl, kaba ve gereksiz parçalarını geride bıraktıkları ölçüde muhkem devam ederler yolculuklarına.

Kavramları icatlar gibi düşünmekte fayda vardır. Kabul görmeleri halinde genel terminolojiye mutabık olunarak dile aynen alınmaları iktiza eder yahut çevirileri zamana yayılmalı ve ciddi bir *parantez tedbiri* (yani orijinal ifadenin karşılığı olarak önerilen ifadenin bir sürü parantez içinde zikredilmesi) ile kullanılmalıdırlar. Aksi hâlde “göstergebilim” misalinde olduğu gibi eş anlamlılık temin edilmeye çalışılırken kavramın takriben yarısı dışarda kalır.

ECİR ve SABİR

Sadece diyaloglarla pragmatik katmana geçmek yahut sembollerin simge esnekliğine sahip olması ya da lokasyon (L) mevzubahis olmadan illokasyonel (I) ve perlokasyonel (P) süreç arasında bu kadar basit bir köprü kurmak *Hüseyin Rahmi Gürpınar üslûbu ile* mümkündür. Bu işaret ediş birçok bakımdan izahatı da gerekli kılar. Bunu yaparken de Gürpınar’ın “Ecir ve Sabir” isimli hikâyesi kullanılmak ile teorik ağırlık ziyadesi ile hafifletilecektir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar bir roman ustası olmakla beraber bunun tabii bir getirisi olan “kurguda sağlamlık” hikâyede de *kısmen* kendini gösterir. Okuru kimi zaman son paragrafa kadar elinde tutmak, onu silkeleyip kelimelerle kaplı bir duvara asıp büyülemek isteyen yazar tavrı yerini gayet sakin, gayet olağan bir akış ile kulağa sözcükler fısıldayan söz ustasına bırakır. Diyaloglardaki orijinallik ile semiotik katmanların nasıl iç içe geçirildiğini gösterince bu kanaat daha kâmil bir hal alacaktır.

Evvvela kahramanı tanıtır yazar:

“Çocuğun cenazesi evden çıkarılırken validesi Behiye Hanım ‘Ah yavrum Cemâl’im... ananı babanı bırakıp da nerelere gidiyorsun?..’ figanı sineşikâfîyle avazı çıkabildiği kadar bağırdı. Akûs-i muzdaribanesi duvarlara tesir eden bu canhıraş feryatlar, kalb-i maderanesinde çıra gibi iştialini hissettiği zâhm-ı âteşe, o ceriba-i firKate devasâz olamadı... Bişurane bir şiddetle etrafına saldıranca birkaç cam kırıldı; haykırmaktan sesi kısıldı. Nihayet yere düştü, bayıldı” (s.10).

Anne (Behiye Hanım) evladını (Cemâl) kaybetmiştir. Çocuk “beşini bitirip altısına basacak” iken sebebi meçhul bir hastalık yüzünden ölür:

‘Ne oldu bilmem ki? Kimlerin nazarı değdi? İlahi gözleri çıksın... Yavrucağım bir haftalığına uğradı... Bir ateş, bir nöbet, bekim, ilaç... hoca, nefes deyinceye kadar a dostlar, uçtu elimizden gitti (s.10)

‘Evet tosun gibiydi, şuralarda geziyor, koşuyordu. Bir akşam mektepten geldi. Başcağızını dizime dayadı. Baktım, yavrumun neşesi yok. O gece yemek yemedi. Anne, üşüyorum, dedi, örttüük, bastırdık; sonra vücudunu bir ateş sardı, gaseyanlar başladı. Nesi varsa hanım başcağızında idi. Yavrucak bep başım, alnını gösteriyordu. Gözleri çakmak çakmak oldu. Aklımız başımızdan gitti. Hekim, hoca, buzlar, karlar, ilaçlar... Hastalığın haftasında mydı ne idi, kardeş, bir akşam ağzına ilaç veriyordum, ab analar başından irak, dostlarıma Allah göstermesin, düşmanlarıma da yazık. Yavrumun çehresi değışti. Ben ilacı içiyor zannediyordum. Meğer o, çene atıyormuş. Uçtu, hanım, gitti yavrum. Ab Cemalim. (s.15)

Çocuğun ölüm vaziyetini izah için zikredilen yukarıdaki ifadelerin orijinallığı (yani bunları gerçekten çocuğu ölen bir kadının söylemiş olması ihtimalindeki yükseklik) *son kısımlarda sürmese de* bizi doğrudan *pragmatik* katmana taşır.⁵ Bunu sağlayan şey de “fiil” esaslı kurgudur. Yani hikâyeyi yazarın araya girip tabloyu tamamladığı ve konuşan kadınları yalnız bıraktığı kısımlar olmak üzere ikiye ayırırsak (olması gerektiği gibi) “dialog” kısımlarındaki eylem sürekliliği bizi *perlokasyonel* idrake yaklaştırır. Önce bu yargıların anlaşılması için gereken kavramsal izahı (çerçeveyi biraz genişleterek) yapmak iktiza eder, bunun için de Austin kaynaklı olan ve Cohen tarafından (tabiri caizse) tadil edilen “Sprechakt” (Dil-Eylem) teorisinden yardım alınabilir:

COHEN’İN DİL- EYLEM’İ

Cohen, Austin’in “dil kullanım teorisi”ni yahut bu konudaki kanaatlerini metaforu daha verimli bir hâle getirmek için kullanır. Cohen şöyle izah eder: “Eğer ben belli cümleleri anlamakta zorluk çekersem Austin’in dil kullanım teorisine bakarım.” Ona göre Austin takipçileri onun aslında esas ilgi alanı dışında kalan önerilerini ileri çıkarırlar. Bu bakımdan dikkate değer kısmı yahut hususu “figüratif dil” olarak tanımlayabiliriz (Cohen 1998, 28). Aslında Cohen’i analiz etmek için (en azından) Wittgenstein, Searle ve Habermas da oyuna dahil edilmelidir.⁶ Zira bunlar “dil-pragmatik”in başrol oyuncularıdır. Fakat bu çeşit bir değerlendirme makale hacminin nicelik bakımından oldukça dışındadır.

Cohen’e göre “Bizde eksik olan, metafor konusunda tam bir idrak edişe sahip olmaktır” (Cohen 1998, 28). Haliyle üzerinde yoğunlaşılacak şey bu “eksik idrak”i, yani kusuru yok etmektir.

⁵ Kısaca sentaktik, semantik ve pragmatik katmanları izah edelim:

(a) Sentaktik boyut, işaretlerin formel oluşumu ve birbirleri ile ilişkilerini düzenler. Eğer bir trafik işareti diğer grafik türlerinden yeterince ayrılabilir ve gerçekten tanınır ve anlaşılır ise o trafik işareti sentaktik bakımdan mükemmeldir. Bu aşamada tosun’un metin dışındaki sembolik değeri (simgesel değil) ve metin içinde mesela çocuk (Cemâl) ile mukayesesi sentaktik alana karşılık gelebilir.

(b) Semantik boyut ise işaretlerin nesnelere ile olan ilişkisi ile ilgilidir. İfadelerin işaret düzeyindeki anlamında önemli olan alıcıya ulaşan mesajın bilgi kaynağından edinilen ile mümkün merteye aynı olmasıdır. Trafik işaretine uyarlayacak olursak semantik açıdan mükemmel bir işaret ona bakını yanlış yola sokmaz, durması gereken yeri gösterir; hülasa sürücü tarafından sorunsuz idrak edilir. Tosun’un sembolik tavrından simgesele geçişi anlamalıyız buradan. Yani “ölmesini aklın almayacağı kadar sağlıklı” olan insan Behiye Hanım (ve ecirciler için) için “tosun gibi”dir.

(c) Pragmatik boyut algılanan özne ve onun davranışlarının arasındaki ilişkiyi düzenler. Sentaktik olarak sorunsuz ve semantik olarak doğru anlaşılacak trafik işareti trafik kuralları adına doğru olanın ifâsı olacaktır. Bu sembolik kullanımında ötesinde hikâyenin üslup özellikleri ile alakalı olarak sembol-simge geçişini ciddi anlamda etkiler (Hake 2002, 10, ayrıca bkz. Peirce 1967-1970: I, 175; Peirce 1982: 2, 213).

⁶ Ferrandois, Sprachpragmatik çözümlemesi için Austin ile birlikte bu ismi değerlendirmeye almaktadır (bkz. Ferrandois 2000); diğer felsefi ortaklıklar için mesela: Glendinning 1998.

Onun duruşunu belirleyen tavır figüratif konuşma ve figüratif eylemi metodolojik bakış açısı ile ele almasıdır. Cohen, John Langshaw Austin'in *How To Do Things With Words* içinde karakterize ettiği yahut dilsel eylem çerçevesinde geliştirerek kavramsal enstrüman haline getirdiği metafor tanımını (yahut izahatını) daha faydalı bir hâle getirmeye çalışır. Onun çabası Austin'in himmeti ile (yardımından ziyade) dilsel eylem teorisi ışığında “metafor”u izah etmektir.⁷

Amacı cümlenin metaforik olarak görülen unsuru/unsurları ile diğer dilsel eylem öğelerini alakalandırmak adına bir başlangıç yapmaktır (Cohen 1998, 29). Bu ne anlama gelir? Cohen belli bir metaforu idrak taahhüdü ile ilgilenmektedir. Bu da metaforun I olarak sabitlenmesi anlamına gelir, ki bu imkânsızdır. Şöyle ki:

“Behiye’yi o hal-i elim içinde gören validesi Şekûre Hanım, artık torununun ye’s-i mematını biraz unuttur gibi olarak hemen kızının yanına koştu. Gelen bir iki komşunun, aşçı kadının muavenetiyle Behiye’ye limon koklattı. Ağzına çiçek suyu döktü. Göğsünü çözdü... Kollarını uğuşturdu. Bedbaht valide, azıcık gözlerini açtı. Etrafına toplananlara göğsünü gösteriyor, evet işte orada, eliyle işaret ettiği yerde gayr-i kabili intifa bir ateş feveran ettiğini anlatmak istiyor. Şallar içinde bayramlık kırmızı fesi başında şimdi kapıdan çıkarılan, omuzların üzerinde kuş gibi uçurulan o küçücük tabutun arkası sıra koşmak, onunla beraber toprağa gömülmek arzusunun kısık sesizle ifhama uğraşıyordu” (s.10)

Diğer karakter olan büyükanne Şekûre Hanım sonu gelmez taziye ziyaretlerinin harap edip en sonunda öldüreceği kızı için acı çekecek bedbaht bir annedir. Bu hâlet-i ruhiye içindeki kadın elbette ki mevzunun merkezindedir; ancak biraz daha *eylem* esaslı bakmak gerekir (*edim* esaslı değil). Tabut müşebbehi ile kuş müşebbehün bihi arasında ilgi kurulmadan önceki akış şöyledir: “koştu, koklattı, döktü, çözdü, uğuşturdu, açtı, gösteriyor, istiyor.” Daha sonra teşbih geliyor, ki bu eylemlerin arasına serpiştirilmiş surette de olabilirdi. Bunu klasik algı ile Maupassant ve Çehov’u karıştırmak olarak da niteleyebiliriz. Doğrudan tasvir ile, durağanlık ile ilerlemek yahut sadece eylem esasına bağlı kalmak sureti ile pragmatik katmanı ihmal etmek tehlikesini yaşamak yerine Gürpınar bu ikisini birbirine karıştırmaktadır. Fakat bu terkibi (takriben hikâyenin yarısına kadar) büyük bir ustalıkla kurguluyor ki okurun bunu hissetmesi mümkün değildir. Bu tavır aslında matematiksel olarak da gayet tutarlı bir netice verir. Yani durağanlıktan sonra (yahut yazarın araya girip yaptığı izahların akabinde) son derece canlı diyaloglar ile akış sürdürülür:

“Bu şiddeti teessürün kalplerde uyandırdığı amik bir rikeatle hanım hanımın, hizmetçi hizmetçinin boynuna sarılır. Gelenlerin derece-i hususiyet ve samimiyetlerine göre evvelâ bir matem öpüşmesidir başlar. Müteakiben gözyaşları birbirine karışarak vaveylâya girer. [...] Fakat artık Behiye hanımda ağlayacak hal kalmaz. Avurdu avurduna geçer. Biçarenin sıhhatinden validesi, zevci endişeye düşerler. Etıbbaya müracaat olunur. Doktorlar Behiye’nin katiyen ağlatılmaması, gezdirilmesi, tahşifi teessürüne uğraşılması, hasılı çocuğun acısını unutmaması esbabına tevessülü tavsiye ederler. Şekûre hanım elân ardi kesilmeyen “ecir ve sabır”cılarının önüne çıkarak, Behiye’nin yanında artık “ecir ve sabır” sözü etmemeleri, ölen çocuktan asla bahsolunmaması lüzumu doktorlar tarafından şiddetle ihtar edildiğini söyler [...] Böyle bin tembih, istirham ve ihtar ile Behiye’nin, artık hasta düşen o zavallının yanına çıkarılan kadınlar Şekûre Hanım biraz odadan ayrılır ayrılmaz evvelâ birbirlerine:

⁷ Cohen’in *Thinking of Others: On the Talent for Metaphor*’u onun metafor anlayışı bakımından oldukça mühim bilgiler barındırır. Yani Cohen’in metafor anlayışı 19 sayfa ile sınırlı değildir. Austin de Cohen’in çalışmasında aslında çok ele alınmaz. Onun ortaya koyduğu temel fark *dilbilimsel analiz* ve *semantik analiz* arasındaki farkı açıklamaktır; ki bu metafor için yapılması gerekli bir şey; bir boşluk idi. Cohen 2008, 49-51; mit dem Anlass von Austins essay “A Plea for Excuses”.

-Yavrucak tosun gibiydi. Acaba ne oldu? Hangi hastalığa tutuldu? Ab sormağa da bir türlü dilim varmaz ki... Ab nasıl varsın kardeş, öyle gürbüz çocuk... E, bir varmış bir yokmuş dünyası bu... Hastalık gelince cızıca, gürbüze bakar mı?" (s.14-15)

I düzeyinde sabitlenmek, mesela “avurdu avurduna geçmek” ve “tosun gibi” ifadelerini hemen daima yukarıdaki ruh hali içinde (yani bu bağlam üzere) kullanmayı gerektirir. Halbuki (ki tam bu noktada P’ye geçeriz) “tosun gibi” ifadesi ölen bir çocuk için kullanıldığında nasıl keder yüklü oluyorsa ve “avurdu avurduna geçmek” ifadesi acılı bir anne için nasıl bitişi işaret ediyorsa başka metinlerde yahut misallerde böyle bir arka planda ileri itilmeleri imkân dahilinde olmayabilir. Kelimelere yüklenen ve hiçbir şekilde “kesinlik” arz etmeyen kullanımlar sayesinde metaforik katman bizi tesir altında bırakabilir:

A) “Hastalığın haftasında mıydı ne idi, kardeş, bir akşam ağzına ilaç veriyordum, ab analar başından irak, dostlarına Allah göstermesin, düşmanlarına da yazık. Yavrurunun çebresi değişti. Ben ilacı içiyor çannediyordum. Meğer o, çene atyormuş. Uçtu, hanım, gitti yavrurum. Ab Cemalim.” (s.15)

Aslında konuşmalardaki akış bizi dil-eylemin nasıl tatbik edilmesi gerektiği konusunda Gürpınar tarafından verilen bir ders ile karşı karşıya bile bırakır. Yukarıdaki kısa kısmı yalıtalım:

B) Hastalığın haftasında mıydı ne idi, bir akşam ağzına ilaç veriyordum, Yavrurunun çebresi değişti. Ben ilacı içiyor çannediyordum. Meğer o, çene atyormuş. Uçtu, gitti yavrurum. Ab Cemalim.” (s.15)

Aslında fark bu kadar barizdir. İlkinde (A) “pragmatik” katman gayet ustalıkla diyaloglara sindirilmiş. Bu da azami derecede inandırıcılık kazandırır metne. İkinci misalde (B) L ile I arasındaki sürece geri döneriz.

AUSTİN’İN YEDEK PARÇALARI

Seçilen lokasyon’u (takriben: ifade şekli) il-lokasyon-el (konuşma eyleminin iletişimsel işlevi) ve per-lokasyon-el (Searle nazarında: Dilsel davranışın zihin, duygular ve iletişim partnerinin devamen yapacağı hareketler üstündeki etkisi) olarak ayırır Austin.⁸ Austin’in esas argümanı olan bu üç eylem tipinden kendi tasavvurunu oluşturur Cohen (1973, 492-503). Eğer bir kişi standart metaforu yahut tedrisat amaçlı tasavvur olunan metaforu kitaplarda izahat babında bulabiliyorsa bu dilin eylemselliği için mükemmel bir anormallik olur. Buradaki soru şudur: Bu durumda bir metaforik illokasyon verilebilir mi? Deneysel yazının sorusu da özetle budur (Cohen 1975/1998, 32). Burada mühim olan husus sadece metaforik ifadenin *illokasyonel* güce (Martinich 1984, 35-56; 1985/1996, 428) sahip olması değil; aynı zamanda bunun *garanti*sidir de. Metaforun yaşayan, genişleyen, ölen ve dirilen kısımlarının olması bunu imkânsız kalır (bkz. Duman 2018a: LS 8.3.1, s.517-20 ve 8.10.1, s.560-3).

Cohen’e göre metafor *öngörülemezdir; beklenmediktir* yani. Dilde, dil kullanımını adına temel elementleri ihtiva etse de (yani öylece gökten inmeyip var olan dil öğeleri ile bir araya getirilse de); tertip becerisi (yeteneği desek daha doğru olur) ve metafor anlayışına hâkimiyeti sağlayabilecek belirli bir kural *olmaması* metaforu “öngörülemez” kılar (Cohen 1975/1998, 29-31). Eylemin iletişimsel tavrından zihni bir darbe yahut rahatsız edici bir karşılama haline nasıl dönüşeceğine bir

⁸ Austin, John Langshaw (1972): lokutionärer Akt,110-116, 119-125, 131, 142; illokutionärer Akt,116-125, 127-136; perlokutionärer Akt,118-125, 127-136.

misal daha vermek faydalı olacaktır. Aslında hayret verici olan bunun yazarın geri çekilmiş gibi görüldüğü diyaloglarda daha başarı ile yapılmasıdır:

“A hanım!.. Dokunmayın ağlasın... Ağlamak iyidir. İçinin zehri akar, Naciye’ m öldüğü vakit ben tukandım, bir türlü böyle ağlayamadım da sonra Hüd dağı gibi karnım şişti. O zaman bizimki Hallaç Hocaya gösterdi. “Gözlerinin zehri karnına akmış” dedi. A! validedir, cam yanıyor. Şimdi onun yüreği çıra gibi parlar şöyle... A, lâkardı mı bu? Bağır kardeş, bağır, içinin zehri boşansın; sonra kütükler gibi şişersin” (s.13).

Kütük yahut Hüd dağı gibi şişmek, zehrin karnına akması ve yüreğin çıra gibi yanması klişe dahi olsalar (B ve C Tipi metaforlar için bkz. Duman 2018a: LT 1.3, s.623-4) buradaki akış içerisinde pragmatik kurguyu tamamlamaktadır.

Sorun nihayetinde neyin metafor neyin metafor olmadığını belirleyen bir kural sistemi olmamasıdır. Metaforik anlam bir şekilde kelimedenden inşa edilmiştir; ancak bir işleve göre değil (Cohen 1975/1998, 30). Bu Cohen nazarındaki ilk husustur; diğeri de metaforun mekanizmasını bulmak için dikkat edilmesi gereken *bağlam kapsamı*dır. Bununla “karine” kastedilir. Yeni bir anlam için eski elementlerin birlikte dövülmesi (yani birleşmeleri) Beardsley’in tabiri ile “metaforik iç içe girme/ metaforik bükülme” (*the metaphorical twist*. 1983/ 1996, 120) olan hadise, cümle içinde hasıl olmaz (Cohen 1975/1998, 31).

Cohen, Austin’den hareketle mütekâmil “konuşma eylemi”ni üç *hareket tipi* ile teşhis eder (Cohen 1975/1998, 32), ki bunları az evvel kullandık; şimdi bir arada zikrelelim:

1	Bir şey söyleme hareketi	Lokasyonel (L)	Bana dedi ki: “Vur onu!”	Doğrudan
2	Birinin bir şey söylemesi suretiyle yerine getirme hareketi	İl-lokasyonel (I)	Benden onu vurmamı istedi	Dolaylı
3	Birinin bir şey söylemesi üstüne yahut vesilesi ile eylemin yerine getirilmesi	Per-lokasyonel (P)	Onu vurmam için beni ikna etmeye çalışıyor	Daha da dolaylı

Cohen’e göre Austin lokasyon’dan illokasyon’a geçişi mümkün görürken, perllokasyon’a ulaşmayı yahut açılmayı mümkün görmez (Cohen 1975/1998, 33). Cohen direkt ve indirek perllokution’u ayırım ile problemi teşhise çalışır. Doğrudan (direkt) perllokasyon, illokasyon ile dolaylı bir ilişkiye sahiptir (Cohen 1975/1998, 33 vd). Cohen’in Austin’e yönelik suçlaması direkt ve indirek perllokution arasındaki farkı görmezden gelmesi üstüne kuruludur. Dolayısı ile Austin tüm perllokasyon’ları aynı addeder. Akabinde Cohen direkt perllokasyon sahasında onun illokasyon ile rabitasını *sadece nedensel olmayan* biçimde tasavvur eder (Cohen 1975/1998, 35).

Eylem sırasında ilişkilendirilen perllokasyon’daki “tam dilsel eylem” bir içsel anormallik barındırabilir. Bu anormallik metaforik bir cümleye benzeyebilir; ki semantiği kaymış/ tahrif edilmiş/ yanlış olacaktır (Cohen 1975/1998, 35). Bir metaforik cümlenin anormalliği; yani düzensizliği onun daha önceden az buçuk tanınır olması ile ancak teşhis edilebilir.

Bu aşamada Cohen neyi “figüratif konuşma/ifade” olarak nitelerse metaforik ifade biçiminde örneklenebilir: “İnsan bir kurttur”, “Dünya bir sahnedir”, “Norman Baten (Psycho filminden) kendi kendinin annesi idi.” (Cohen 1975/1998, 40).

Fakat unutulmaması gereken bir husus da hareket tipinin lokasyonel tavrı ile semiotik kapsamındaki ayrımın farklı olduğudur. Daha basit izah şu şekildedir:

LOKASYONLAR

(1) Lokasyonel eylem [eng. Lokutionary act, dt. Lokutionärer Akt] dilsel eylemin ses, kelime, cümle gibi öğelerden oluşan kısmıdır. Yani “Cemal öldü” cümlesinin “lokasyonel eylem”ini incelemek iktiza ederse iki kelimedir, sesleri şudur, gramatığı, semantiği böyledir gibi bilgiler verilir. Yani somut bir cümledir, öznesi budur, eylemi şu çekimdedir gibi bilgileri de kapsar.

(2) İllokasyonel eylem [eng. Illocutionary act, dt. İllokutionärer Akt] aslında isminden de anlaşılacağı üzere ilkinin zıttı gibidir. Dil eyleminin hususi amacını işaret eder. Yani dil eyleminin kurulmasına sebep olan konuşmacı maksadını. Bu cümle bir “tasavvur” olabilir. Bir istek, bir yakınma, bir iç döküş, bir lanetleme olabilir. Ya da dünyanın sonu ile ilgili bir kehanet. Alan çok geniş. İngilizce yapay kelime olan “illocutionary act”ı kabaca “konuşmayı kaplamış eylem” biçiminde çevirebiliriz. Austin’in tabiri ile “bir sözlü ifade vasıtası tayini ile bir eylemin tam çizimi”dir.

Evet sakin bir çehre ile bu meal-i müthiş pek âlâ ifham ediyorlardı. Behiye onların, onlar Behiye'nin yüzüne bakarak manidar, mağmumane nazarlarla bir kere bu tefhim ve tefehhüm vuku buldu mu firkatzede valide artık dayanamıyor, mukaddime-i girye olan ufaktan bir “hı hı” salveriyor. Bu “hı hı”ya misafirler tarafından “öhö, öhö, öhö”lerle mukabele ediliyor. Sonra mendiller çıkarıyor, iş fitili alıyor, bayağı küçük bir matem ediliyor. Artık limonlar, çiçek suları, kordiyaller teskin-i yeis ve helecanda bi-tesir kalıyordu. Hem bu matem bir matemî zımnî sayılıyor, saribi değil, çünkü Cemal'in ismi hiç kale alınmadı. Gâya misafir hanımlar nakşz abdetmediler. Yeminlerini bozmadılar. “Allah ecir ve sabır versin” sözü alenen söylenmedi. Fakat ölmüş çocuğun bütün mebasini, abval ve ef'ali yegân yegân tadat olunaydı elem- dide validesi işte ancak bu kadar ağlayabilirdi” (s.17).

Bu cümlelerin söylenme amacı, ifade ettikleri ruh hali, mesela “hı hı” ve “öhö öhö” gibi kullanımların cümledeki vazifeleri, özne- yüklem ilişkileri ve dahi metaforik ifadelerin anlama katkıları *eyleme dönüşme esnasında* hep I sürecinin birer parçasıdır.

(3) Perlokasyonel eylem [eng. Perlocutionary act, dt. Perlokutionärer Akt] ise dil-eylemin etki alanı ile ilgilidir. Diğerlerinden farklı bir mecrası (istikameti) vardır. İllokasyonelden farklı olarak dilsel davranışın kendisi ile değil sonucu ile ilgilenir. Bu süreçte artık metinde verilenler ile nispeten metnin dışına hatta yazarın tahakküm sınırlarının ötesine geçeriz. Mesela Behiye Hanım’ı teskin için verilen “çiçek suları”nın tesiri, kullanım amaçları ve tatbikatı ile ilgili düşünürsek nispeten metnin dışına çıkmış oluruz; ancak çıkış noktamız yine metin kaynaklıdır. Aynı şekilde misafir hanımların burada anlatılan psikolojik vaziyetleri (ki ahmaklık, bencillik ve mutlaka cahilliği muhtevidir) acaba sosyal hayatın çeşitli safhalarında nasıl bir etki bırakır, mesela bu çeşit bir “ecir ve sabırcı” esnaf ile nasıl bir iletişime sahiptir üstüne düşünürsek yine pragmatik sahaya geçmiş oluruz. Lokasyon ötesi süreç metnin “açık” olması tavrından istifade ettiği için semiotik sahasında bir izaha girişmek kaçınılmaz olur. Mesela:

“Şekûre Hanım, bu suretle de matemini önünü almak kabil olmadığını görünce gelenlere kapıyı açmamağa karar verir. Aşçı kadın, küçük hizmetçi kız ve evde bulunan sairlerine, evvelâ pencereden bakarak gelenlerin ecir sabırcı olmadıkları anlaşılmayınca kapıyı açmamalarını sıkı sıkı emir ve tembih eder. Fakat küçük evlerde böyle bir emrin infazı hükmü ne kadar müşküldür, içeride civil civil kalabalık kaynarken kapıyı çalana o haneyi boş zannettirmek kabil olur mu?” (s.17)

İl-lokasyonel süreçte aşçı ve hizmetçisi olan bir evin “küçük” olarak nitelenmesi önemsizdir; ama per-lokasyonel süreçte “madem bir evin hizmetçisi, aşçısı var; o vakit küçük olmaması icap eder” suçlamasını yöneltebileceğimiz için metnin dışında metin için bir tabaka oluşturmaya muktedir oluruz. Aynı şekilde bu kadının kocası kimdir; yani Cemâl’in babası nerededir, kardeşi yok mudur, Şekûre Hanım akıl hastanesinde ne kadar kalacaktır gibi tamamıyla pragmatik katmanı zorlayan soruların sorulmasına fırsat olmadığı için (yani metnin kurgusu bu aşamaya geçmeyi teşvik etmediği için) geçişlerin sürdürülmediği yargısına varabiliriz.

NETİCE

Şüphesiz “pragmatik katmanda” ve “P” sürecini işleterek ilerlemek inandırıcılık bakımından başarıyı temin etse de “genişleyen derinlik” konusunda ciddi sorunlar ortaya çıkar. Yani eserdeki karakterler bir Abdullah Efendi, bir Hatice Hanım, bir Abdülmuttalip Efendi gibi öne çıkamaz. Olayın hengâmesi içinde “ölen bir çocuk” ve “onun acısı ile ölen bir anne” argümanları “baş sağlığı verenlerin (yani ecir ve sabırcıların) gına getirmesi”ne bağlanır ki bu da ilk kısımların tesirini nerede ise yok eder. Yani hikâye vakit geçirmek, eğlenilmek için okunduğunda muvaffak olunurken üzerine düşünüldüğünde (ki netice Şekûre Hanım’ın kızının ölümüne sebep olan taziye vericiler sebebi ile akıl hastanesine düşmesidir) abartılı bir sosyal mesaj içinde eriyip gitmektedir. Yazarın olay kurgusuna bir bakalım:

1. Cemal ölür.
2. İlk hafta konu komşu taziyesi ile geçer. Behiye Hanım taziye verenlerin konuşmaları ile daha çok üzülür, daha çok hatırlar.
3. İkinci hafta uzaktakiler gelir. Matem önü alınmaz bir hal alır. Üzüntüsünden iyice çöker Behiye Hanım.
4. Çocuğunun vefatından bir buçuk ay kadar sonra ölür Behiye Hanım.
5. Şekûre Hanım evvela akabinde gelen taziyecileri meşe sopası ile döver; neticede akıl hastanesine gönderilir.

Hikâyenin “genişleyen derinlik”e sahip *olmamasının* sebebi başlayıp biten bir temaya sahip olması ve okurun intibakı değildir; bilakis tesis edilen geçişlerin sürdürülmemesidir sebep. Peki sürdürülmesi hâlinde ne olması gerekir idi? Mesela kadınların konuşmaları arasında imar edilen ortam sadece *şahıslar* itibarı ile yaşıyor. Mekân konusunda hemen hiç malumatımız yok. Ayrıca zamansal geçişlerde de ciddi sıkıntı var. Bir buçuk ay içinde ölen Behiye Hanım’ın vaziyeti yazar tarafından geçiştirilir. Aynı şekilde Şekûre Hanım’ın vaziyeti de “cenaze evden çıkar çıkmaz” odunluğa inmek sureti ile inandırıcılığı biraz daha zedeler. Yani Cemâl’in ölümü için kurgulanan sahne (1’den 3’e kadar) gayet iyi giderken sonraki olaylarda aynı şahıs-zaman hassasiyeti gösterilmez. Şekûre Hanım hemen ertesi gün mahallece hastaneye gönderilir. Peki bu aradaki süreçte “yangına körükle giden taziyecisi” tipini bozan bir hala, teyze, kardeş yok mudur? Ölü evinde taziyenin adap ve erkanı hususunda nasihat vermek için her kadın kocakarı hüviyetinde ölçüsüz, patavatsız

konuşmakta mıdır? Metne canlılık katan bu abartılı tavrın pragmatik sürece geçişe imkân tanınmasına rağmen yayılmamak, dağılmamak yani tesiri uzun olmamakla kalıcı kılınmadığını söylemek mümkündür. şu hâlde “pragmatik katman”a geçiş, geçebilecek olmak, geçilmesi gerekliliği ve geçememek arasındaki farkların sarıh bir şekilde idrak edilebilir olması gerekir.

Hüseyin Rahmi Grınar (1864-1944) romancı olarak daha ziyade yazdıklarının muhtevası ile değerlendirilir; ele aldığı tipleri canlandırmadaki ustalığı ve halk için sanatın gereği olarak eserine konuşlandırığı bilgi merkezli işleyiş ile tahlil edilir. İşte onun dilini bu kadar etkileyici, tesirli ve hatta büyüleyici yapan şey dilin pragmatik katmana yakın olarak ve yer yer pragmatik katman içinde kullanılmasıdır. Ayrıca dili perlokasyonel ve illokasyonel arasında ustaca biçimlendirmek de aynı başarının temininde önemli rol oynar. Bu hususları Austin ve Cohen’in görüşleri çerçevesinde izah etmek ile metin tahlili için gereken nazarî zemini en kısa yoldan imar etmeye çalıştık. şüphesiz daha fazla teorik izah ve misal ile mevzu genişletilebilir.

KAYNAKÇA

Austin, John Langshaw (1962): *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press; Deutsch (1972): *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart: Reclam.

Beardsley, Monroe C. (1958): *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace und World, S.114-147.

Beardsley, Monroe C. (1962/1983): “The Metaphorical Twist”, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 22, S. 293-307; (1983/1996): “Die metaphorische Verdrehung”. In: *Haverkamp*, Anselm (ed.), in *Theorie der Metapher*, S.120-141.

Cohen, Ted (1973): Illocutions and Perlocutions, in: *Foundations of language* 9/ 1972-1973, S.492-503.

Cohen, Ted (1975): “Figurative Speech and Figurative Acts”. In: *The Journal of Philosophy* 71 (1975), S.669-684. = Johnson, Mark (ed.) (1981), S.182- 199. Çev: “Figurative Rede und figurative Akte”. In: *Haverkamp*, Anselm (ed.) (1998), S.29-48.

Cohen, Ted (2008): *Thinking of Others: On the Talent for Metaphor*, Princeton.

Duman, M. Akif (2015): Belagat Anlayışının Süleyman Paşa ile Yaşadığı Değişimin “Söz” ve “Kelime” Arasındaki Fark Üzerinden Max Black Algısında Sonlandırılan “İdeal Dil” ile Mukayesesi, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 14, Haziran, s. 330-348.

Duman, M. Akif (2016): *Dilde Belirsizlik ve Eş Anlamlılık*, İstanbul: Litera.

Duman, M. Akif (2018a): *Von der Rhetorik zum belâgat, vom mecâz zur Metapher (Die Suche nach einer terminologischen Äquivalenz zum Begriff Der Metapher im Türkischen durch Vergleich von Rhetorik und belâgat)*, Berlin: Logos Verlag.

Duman, M. Akif (2018b): Sabahattin Kudret Aksal’ın “Vav’lar”ının Semiotik Bakımdan (Bühler’in Organon Modeli Eşliğinde), John R. Searle’ün Uyuşmazlık (Divergence) Bakışı İçinde ve Dil-Eylem Teorisi (Speech-Acts) Çerçevesinde Ele Alınması, *Asobid (Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi)*, Cilt/Volume 2. Sayı/Issue 4. Aralık/December 2018, ss.11-36.

Fernandois, Eduardo (2000): *Sprachspiele, Sprechakte, Gespräche: Eine Untersuchung der Sprachpragmatik* (Epistemata - Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie), Königshausen u. Neumann.

Glendinning, Simon (1998): *On Being with Others: Heidegger, Derrida, Wittgenstein*, Routledge.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi: (1967): “Ecir ve Sabır”, *Başlangıcından Bugüne Türk Hikâye Antolojisi*, Haz. Yaşar Nabi, Mustafa Baydar, Sunullah Arısoy, İstanbul: Varlık Yay.

Hake, Günter; Grünreich, Dietmar und Meng, Liqiu (2002): *Kartographie Visualisierung Raumzeitlicher Informationen*, Berlin/ New York: de Gruyter.

Martinich, A. P. (1984): “A Theory of Metaphor”. In: *Journal of Literary Semantics* 13, 35-56. = in: Martinich, A. P. (ed.) (1985/1996): *The Philosophy of Language*. Oxford: Oxford University Press.

Peirce, Charles S. (1982): *Writing of Charles Sanders Peirce. A Chronological Edition*, ed. Max H. Fisch, Christian W. Kloesel vd., Bloomington: Indiana Univ., C.II.

Peirce, Charles Sanders (1931): *Collected Papers*, 8 Cilt, yay. C. Hartshorn ve P. Weiss, Cambridge: Harvard University Press, C.II, s.302.

Peirce, Charles Sanders (1931-1935): 5, 488.

Peirce, Collected Papers 5.171.

Searle, J. (1975/ 1982): Indirect Speech Acts, in Peter Cole and Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*, Vol. 3: Speech Acts, Academic Press, S.59-82; Deutsch (1982): In, Ders. *Ausdruck und Bedeutung*, Frankfurt a.M., S.51-79.

Searle, John R. (1969): *Speech Acts- An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press.

Searle, John R. (1977): *Sprechakte - Ein philosophischer Essay*. Frankfurt: Suhrkamp.

Searle, John R. (1979): *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge.

Searle, John R. (1979/1982): "Metaphor". In: Ders. (1979), Cambridge University Press, S.76-116= in: *Metaphor and Thought*, 2.Aufl. Ed. Andrew Ortony, Cambridge: Cambridge University Press, S.83-112. Deutsch (1982): "Metapher". In: Ders. (1982), *Ausdruck und Bedeutung, Untersuchungen zur Sprechakttheorie*, Frankfurt a.M., S.98-138.

Searle, John R. (1988): *Geist, Sprache und Gesellschaft. Philosophie in der wirklichen Welt*, çev. Harvey P. Gavagai, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Searle, John R. (1990): *Ausdruck und Bedeutung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Searle, John R. (2005a): *Bilinç ve Dil*, Istanbul: Litera Yayıncılık.

Searle, John R. (2005b): *Söz Edimleri*, Üb. Levent Aysever, Ankara: Ayraç Yayınları.

Searle, John, R. (1987): *Intentionalität. Eine Abhandlung zur Philosophie des Geistes*, Frankfurt: Suhrkamp.

Wittgenstein, Ludwig (1984): *Philosophische Untersuchungen*. In: Werkausgabe in 8 Bänden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (PDF)



DANTE E GLI HOHENSTAUFEN. UNA NOTA SUI GIUDIZI E PARERI DI DANTE DAL 'DE VULGARI ELOQUENTIA' ALLA 'COMEDIA'

Paolo Rigo*

Analizzare il rapporto tra Dante e la dinastia sveva significa confrontarsi con una tradizione di studi vasta, stratificata, che comprende poi una particolare forma esegetica, nata in Italia agli albori della fortuna della stessa *Commedia*, cioè il *modus* delle *lectures*. Tipologia particolarmente attratta, per una sua specificità, proprio ai personaggi che animano di volta in volta questo o quel canto, confezionando un amplissimo orizzonte bibliografico. Superata questa premessa, prima di entrare nel vivo della trattazione bisogna anche specificare in modo un po' perentorio che, vista la complessità della *Commedia*, il giudizio del Dante-autore può sì coincidere o essere allusivamente compreso nello scambio di battute con questa o quella maschera ma ciò non toglie che tale coincidenza potrebbe anche non avere luogo. Recepito l'assunto, e portando finalmente il discorso sugli Svevi, mi sembra solo apparente, per esempio, l'ipotetica contraddizione tra la lode di Manfredi diretta ai suoi discendenti (definiti: «l'onore di Sicilia e d'Aragona», *Purg.* III, 116) e la *deminutio* autoriale attribuita sempre a «Jacomo e Federigo», entrambi rei di non possedere un «retaggio miglio» del «membruto» padre Pietro III d'Aragona (*Purg.* VII, 112 e 120). Nella valletta dei principi è Dante stesso a esprimersi e lo fa per disegnare il quadro drammatico in cui versavano l'Italia e l'Europa del tempo; nella terzina doppia di *Par.* XIX, 130-135, dove si fa riferimento agli stessi personaggi, è l'Aquila degli spiriti giusti a prendere la parola (per accusare i principi corrotti); e ancora, tra gli scomunicati dell'Antipurgatorio, invece, era stato un progenitore, umiliato e sconfitto, a rivendicare – orgogliosamente attraverso i suoi eredi viventi – la vitalità e, quindi, il valore, la regalità e la nobiltà della propria stirpe.

* Paolo Rigo, Università degli studi di Roma Tre-Dipartimento Studi Umanistici. Area italianistica. Via Ostiense, 234-6, 00146 Roma (RM). paolo.rigo@uniroma3.it

Proprio Manfredi è il nervo teso e scoperto del giudizio di Dante sulla dinastia Sveva: personaggio e anche allegoria di una storia che parte da lontano e inizia con le famose parole del *De vulgari eloquentia* (I 12, 2-5). Il quadro tracciato nel noto passo è idilliaco: non solo Dante associa padre e figlio nello spirito e nelle caratteristiche positive ma pone entrambi sullo stesso piano. Un'uguaglianza di onore pervade la corte di Sicilia prima dominata da Federico e poi da Manfredi, una doppia istituzione che era riuscita nell'impresa culturale di raccogliere attorno alle splendide luci di padre e figlio le più grandi eminenze intellettuali d'Italia. L'espressione «benegenitus» riferita a Manfredi, inoltre, se fa riferimento alla trasmissione della nobiltà¹ non lascia replica all'affrancazione del figlio, tutto italiano, dell'imperatore. È ormai appurato che Manfredi, infatti, fu considerato da Federico come uno dei successori legittimi sebbene nato da una relazione inizialmente extraconiugale con Bianca Lancia. La sua legittimazione è vivida anche nella trasmissione del potere: egli che ereditò il Principato di Taranto, la signoria di Monte san Angelo, altri feudi minori e la reggenza («regni balium») dei possedimenti siciliani.

Prima di concentrarmi su Manfredi è però necessario affrontare il rapporto Dante-Federico II. Lo *stupor mundi*, infatti, è uno dei personaggi della *Commedia*. Sebbene la sua presenza sia solamente accennata, egli è posto nelle arche del canto X dell'*Inferno*, supplizio eterno degli epicurei, in compagnia di Farinata degli Uberti, di Cavalcante Cavalcanti, del «Cardinale» (Ottaviano degli Ubaldini) e di altri più di mille su cui Farinata tace. Alcuni studiosi, da ultimo, per esempio Umberto Carpi, sono persuasi che l'accenno a Federico tra quelli che «l'anima morta fanno» sia il segno di un tempestivo e repentino ripensamento di un Dante ancora speranzoso di poter tornare a Firenze:² l'autore, secondo Carpi, condannando il nemico ideale e massimo dei guelfi avrebbe cercato di guadagnarsi il favore del partito trattatista che faceva capo a Corso Donati e comprendeva nobili presso i quali aveva soggiornato (e cioè Gherardo da Camino, Morello Malaspina e Guido Salvatico dei Guidi di Davidola, tutti guelfi neri). La difficoltà più grande di questa ricostruzione risiede nelle contraddizioni di giudizio che emergerebbero non solo tra opera e opera ma addirittura tra canto e canto. Qual è l'atteggiamento generale di Dante-*autor* verso l'imperatore? Condanna o rispetto riverberano in quelle poche parole pronunciate da Farinata degli Uberti?³ Pur

¹ Sulla nobiltà davvero necessaria è la lettura della monografia di PAOLO FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel 'Convivio' di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2010. Recentemente lo studioso ha dedicato ben due interventi alla questione, entrambi in corso di pubblicazione, si tratta di una relazione *Dante e la nobiltà*, pronunciata nel corso della VI settimana di studi medievali svoltasi all'ISIME di Roma tra il 13 e il 15 maggio 2015 e una *Lectura Dantis Lupiensis* dal titolo *L'idea di nobiltà in Dante*, effettuata il 5 maggio 2016. Mi sia permesso, infine, un rimando al mio contributo: *La nobiltà (e la politica) per Dante. Alcune considerazioni intorno a una feconda stagione di studi*, «Chroniques Italiennes», XXXIII, 2017, 2, pp. 1-33.

² UMBERTO CARPI, *Un "Inferno" guelfo*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XIII, 2010, p. 95-134, pp. 107-110.

³ Cfr. MAURIZIO FIORILLA, *Purgatorio, canto VIII. «State contenti umana gente al quia»: le figure di Virgilio e Manfredi tra cielo e terra*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. vol. I. Canti I-XVII*, a cura di ENRICO MALATO e ANDREA MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 65-87.

sposando l'idea di Carpi bisognerà riconoscere che il vero eroe del canto è un ghibellino: Farinata, il quale decisamente sovrasta nei modi il compagno di pena Cavalcante, di famiglia guelfa. Ed è sempre Farinata, un seguace dell'Impero, a ricordare la presenza del massimo rappresentate dell'istituzione tra le arche. Preme sottolineare che tutti i commentatori antichi concordano nel ritenere Federico II un peccatore, un miscredente, un ateo, un eretico ma le motivazioni alla base di tale condanna sono differenti. Jacopo della Lana ne fa quasi un Enrico VI d'Inghilterra *ante tempora*. Secondo il racconto offerto dal bolognese, l'imperatore era intenzionato a chiedere al papa una dispensa per poter aver più mogli e dimorare quindi da "oste" in ogni luogo del suo dominio (ma la letteratura rispecchia un po' la storia: l'imperatore ebbe, infatti, quattro mogli, almeno altre tre o quattro amanti "ufficiali", ma probabilmente furono una decina e, a conti fatti, diciannove figli). Francesco da Buti e Guido da Pisa, riprendendo una storia di Salimbene da Adam, spiegano la condanna raccontando un aneddoto tremendo: il supplizio a cui Federico II costrinse un condannato a morte con il solo scopo di provare la mortalità dell'anima (fece chiudere in una botte sigillata lo sventurato finché una volta morto non chiese ai suoi dottori, cito dal Buti, «onde uscì l'anima di costui della botte? Risposono li circostanti: Onde uscì la voce che voi udisti; e non di meno si rimase pure nella sua eresia»⁴). Pietro Alighieri, anche se solo nella prima redazione del suo commento, ricorda che egli «multa haeretica et scismatica commisit», forse riferendosi al tentativo di evitare la scomunica attraverso la lettera scritta a Padova il 10 marzo 1239 e diretta ai cardinali? O, forse, si riferisce all'*Encyclica accusatoria contra Gregorium IX* del 20 aprile dello stesso anno, indirizzata ai governanti d'Europa? Dove si reclamava per l'imperatore il ruolo di rappresentante in terra di Cristo. L'Impero, stante la lettera, sarebbe, dunque, l'unica, affidabile autorità contro una schiera piuttosto lunga di avversari e personaggi negativa che includeva: i falsi sacerdoti, gli indegni Vicari e, infine, coloro che venivano chiamati "farisei", cioè i componenti dell'*entourage* di Gregorio IX. Un doppio atto che secondo gli storici moderni sembra quasi coincidere con un tentativo di scisma.⁵

Non c'è, insomma, dubbio sulla condanna di Federico, mentre, invece, l'accento alla medesima pena, fatto quasi di sfuggita, pone non pochi problemi ma, esclusivamente. A noi, i commentatori antichi, infatti, non spendono – quasi come fa l'autore – alcuna parola. Eppure, Dante, avendo scelto la via del silenzio, non deve per forza di cose aver proposto un quadro negativo dello svevo. Ma potrebbe, se non

⁴ Si precisa che i commenti sono citati dal sito <https://dante.dartmouth.edu/>. Un'altra menzione di Federico II è presente in *Inf.*, XXIII 66, dove Dante descrivendo la punizione degli ipocriti si affida a una similitudine relativa un famoso supplizio che l'imperatore riservava ai traditori di lesa maestà. Anche in questo caso alcuni commentatori, come Guido da Pisa, non risparmiano giudizi malevoli verso lo svevo.

⁵ Cfr. KARLA MALLETT, *The Kingdom of Sicily 1100-1250. A literary history*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005, pp. 117-125; e ERNST H. KANTOROWICZ, *Federico II. Imperatore*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 96-98 e 145-147.

addirittura provare a omaggiare Federico, aver cercato di creare una rete di corrispondenze e, relative, redenzioni che diverrà strutturalmente chiara con il passare dei canti. A supporto di questa ipotesi credo sia utile riflettere brevemente sulla presenza dell'imperatore nel *Convivio* e nella *Monarchia*, i due trattati che, al di là della cronologia più stringente, accompagnano la scrittura della *Commedia*. Nel *Convivio* la situazione è piuttosto particolare: mentre viene definito sottilmente a ragione «ultimo imperatore de li Romani» (*Conv.*, IV 3, 6), gli è attribuita un'errata definizione della nobiltà – tema centrale del quarto libro del trattato, secondo Dante, l'imperatore, l'avrebbe reputata il risultato di ricchezza e buon comportamento – che non solo risale, invece, ad Aristotele (come lo stesso autore mostra di sapere in *Mon.*, II 3, 4), ma che è anche una definizione ben lontana dalle idee federiciane (penso tanto al sonetto *Misura, provvidenza e meritanza* quanto, come ha mostrato Fulvio Delle Donne, a diverse epistole, come ad esempio la lettera circolare indirizzata ai giovani studenti di Napoli, spronati a conquistare la nobiltà attraverso lo studio).⁶

L'obiettivo di Dante, ponendosi contro l'imperatore, potrebbe essere quello di collocarsi dalla parte avversa per rivendicare lo statuto che spetta all'intellettuale: «diffinire della gentilezza non è dell'arte imperiale», viene, infatti, recriminato (*Conv.*, IV 9, 16). Lo scopo finale sarebbe, dunque, distinguere i rispettivi ruoli: all'esercizio dell'autorità regale spetta il compito, come affermerà Marco Lombardo nel canto XVI del *Purgatorio*, di far fiorire in Italia i valori che stanno alla base della gentilezza (identificati però dai filosofi) e, dunque, di preservali. Più o meno quanto succede nella *Monarchia*, dove non solo l'autorità imperiale acquista una propria autonomia ma, come ha mostrato di recente Marco Ariani facendo dialogare le metafore della luce del trattato con quelle della *Commedia*, la luce dell'«imperatore terreno promana direttamente dall'«Imperatore del cielo» (*Cv.*, III 12, 14)». Seguendo da vicino il ragionamento di Ariani sulle metafore si deduce che «dalla luce di Dio deriva direttamente la luce del *pater* (il papa) che il *filius*, investito dalla luce divina (*illustratus*), avrà il compito di irradiare sul mondo come una luce di virtù alla quale è stato preposto (*prefectus*) direttamente».⁷ Già Ernst Kantorowicz⁸ riconosceva preminente per Federico il concetto di derivazione divina della giustizia imperiale e ipotizzava che tale dottrina fosse stata ispirata dal *De Causis* e da Dionigi Aeropagita. Dante potrebbe, quindi, rifarsi a una concezione filosofico-politica non del tutto originale e che aveva avuto, per forze di cose (il crescente

⁶ Si rimanda a FULVIO DELLE DONNE, *Una disputa sulla nobiltà alla corte di Federico II di Svevia*, «Medioevo romanzo», XIII, 1999, 3, pp. 3-20.

⁷ Le due citazioni provengono da MARCO ARIANI, *Metafore della luce e mistica imperiale nella 'Monarchia' di Dante*, in *Raccolta di scritti per Andrea Gareffi*, a cura di RINO CAPUTO e NICOLA LONGO, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013, pp. 111-142, p. 116-117.

⁸ E. H. KANTOROWICZ, *Federico II*, cit., pp. 371-372.

potere della chiesa, la fragilità dell'impero), nell'epoca federiciana e nel logoteta Pier della Vigna gli strenui difensori.

Pier della Vigna è uno dei protagonisti del rapporto Dante-Svevi: è collocato nel bosco formato dai suicidi.⁹ Nel dialogo col personaggio rivestono una grande importanza le due chiavi che «serrano e disserrano» il «cor» di Federico: al di là del tessuto immanente alla base della metafora, Dante sembra intessere un parallelismo – *nomen omen* – tra Piero e l'apostolo Pietro. Il «cor» di Federico, secondo questa interpretazione, potrebbe significare il suo regno, ergo, l'Impero. A rafforzare tale ipotesi vige il fatto che i due verbi tornano in coppia in un altro canto il XXVII dell'*Inferno*, dove Guido da Montefeltro racconta della promessa di Bonifacio VIII, il quale lo aveva rassicurato affermando di possedere le due chiavi che il predecessore non «ebbe care» e che, appunto, «serrano e diserrano» il cielo (*Inf.*, XXVII 103-105). Chiavi attraverso cui avrebbe potuto garantirgli la salvezza. Si tratta di un parallelismo di non poco conto che identifica ed egualizza i due poteri. Ciò che, però, credo sia davvero fondamentale all'interno dell'episodio sono altre tessere minime: ai versi 63-64 («fede portai al glorioso officio, / tanto ch'i' ne perde' li sonni e' polsi»), il *factotum* imperiale esprime la propria esasperazione lavorativa, che lo aveva portato quasi ad ammalarsi. Un attaccamento fortissimo all'«offizio» espresso attraverso dei segni fisici: come il tremore dei polsi che è anche un tratto tipico della malattia d'amore.¹⁰

Non casualmente Piero quasi si dice “innamorato” del suo imperatore a cui rimane fedele anche durante il supplizio eterno. Assai rilevante è, infatti, il rammarico del segretario che non solo si professa innocente ma, in pratica, assolve anche Federico, che «fu d'onor sì degno» (v. 75) e, per Piero, lo è implicitamente ancora. Rimane ancora una tessera: l'avverbio «soavi», non può essere solamente una coincidenza il fatto che la stessa dinastia sveva verrà definita da Manfredi attraverso una parafrasi simile (appunto: «vento di Soave» in *Purg.*, III 119). Le due occorrenze segnano la seconda tappa di un particolare *iter* salvifico: dalla dannazione di Federico a un primo giudizio positivo, questo di Piero, fino alla *quaestio* di Manfredi, percorso che si conclude, momentaneamente, col già ricordato sagace ripianto di Marco Lombardo per poi segnare una nuova e ultima tappa attraverso gli spiriti nobili degli Altavilla che sono invitati a godere della luce di Dio. In questo itinerario salvifico (tanto evanescente quanto allusivo) un

⁹ Si è molto speculato sui modi con cui Piero ha messo fine alla propria vita, è una curiosità assai interessante che però porterebbe via troppo tempo, rimando a un saggio profondo e assai sottile di LUCA FIORENTINI, *Il suicidio di Pier della Vigna. Variazioni narrative negli antichi commenti danteschi*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 27, 2012-2013, pp. 145-208.

¹⁰ Il discorso sarebbe lungo, si rimanda al recente volume di NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel, 2015.

ruolo di primo piano è rivestito dalle ferite del principe Manfredi: la loro presenza è più di un espediente poetico e aprono, anzi, alcuni interrogativi di ordine teologico. Come ricorda Landino nelle sue chiose, l'anima – anche quella purgatoriale in effetti – dovrebbe assurgere, secondo l'impianto tomistico, nell'aldilà completa delle parti mancanti del corpo in vita. L'eccezionalità del caso non è spiegabile col solo palinsesto della resurrezione di Cristo a cui generalmente viene collegato (come si vedrà). Infatti, nel racconto evangelico è il corpo di Cristo a risorgere, nella *Commedia*, invece, si parla di anime, e a tal proposito non credo che sia casuale il ricorso all'intermezzo situazionale su cui si apre il canto, dedicato alla questione del corpo: mi riferisco al gregge di anime incuriosito dall'ombra del pellegrino. Se il personaggio Dante si presta al gioco, l'autore sa benissimo di aver già utilizzato la scena dello stupore degli abitati dell'aldilà per la sua condizione eccezione di unico corpo materiale che si muove nel cosmo metafisico. Che vi sia la necessità di ribadirlo nuovamente non può essere spiegato come una ripetizione o coincidenza. Allo stesso modo, considerare le ferite con le quali si presenta Manfredi come il corrispettivo di quelle corporali non dovrebbe essere un *affaire* piano, neutro. Le due ferite potrebbero essere legate alle macchie dell'anima teorizzate da Agostino¹¹ e che Dante cita nel *Convivio*. Significherebbero quindi le scomuniche di Manfredi oppure i due leggendari gravi peccati di cui, secondo la cronachistica guelfa del tempo, si sarebbe macchiato (cioè l'omicidio del padre e forse il tentativo di sbarazzarsi della stirpe del fratellastro Corrado, anch'esso avvelenato secondo il racconto di Adam da Salimbene).

La questione resta aperta. Gran parte degli interventi critici si sono concentrati sull'identificazione del palinsesto più funzionale alla descrizione o all'agito del principe svevo. Tre le fonti più spesso chiamate in causa: 1. Il già ricordato vangelo di Giovanni, precisamente il noto episodio dell'apostolo Tommaso (20, 27-28), per il modo in cui Manfredi si fa riconoscere da Dante; connessione che ha dato luogo a una lettura dell'episodio in chiave eucaristica.¹² 2. Nella descrizione del principe («biondo era e bello e di gentile aspetto») davvero operante e significativo (al di là della coincidenza con alcune cronache, come quella di Saba Malaspina, che sono state sicuramente meno «pressanti» a livello di lettura) è la descrizione di David in 1 *Sam.*, 16, 12, vero archetipo degli eroi. 3. Il verso che si riferisce alle ossa dello stesso Manfredi – e cioè «ore le bagna la pioggia e move il vento» – sembra essere costruito guardando

¹¹ Per ADRIANA CASSATA CONTIN, *Le ferite di Manfredi: un'ipotesi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXIII, 2006, 1, pp. 96-130, sarebbero il segno della coincidenza di Manfredi con David sì ma anche con Golia.

¹² Per questa posizione: Raffaele Giglio, *Il canto di Manfredi ('Purg.' III)*, «Critica Letteraria», LXX, 1992, 2, pp. 211-229.

all'angoscioso lamento di Palinuro nel VI libro dell'*Eneide* (v. 362: «nunc me fluctus habet versantque in litore venti»¹³).

Sono persuaso nel ritenere come tutti i palinsesti, non diversamente dalle connessioni intertestuali del canto (per ricordarne alcune: le anime-pecore, la caccia del pastore alle ossa di Manfredi, il lamento per la sepoltura del corpo del principe, il rammarico per il suo corpo, il lamento simile di Virgilio, il corpo di Dante), siano effettivamente operanti ma non solo su singoli versi bensì strutturalmente e nella loro interezza. Manfredi è per Dante un mosaico costruito basandosi su tre tradizioni differenti: quella cristiana, quella ebraica e quella classica. Ognuno dei tre episodi, al di là del luogo puntuale da cui Dante prende spunto, si riferisce a una storia di sacrificio, di martirio: anche Palinuro è la vittima che gli dei pretendono affinché il mare si plachi e i troiani continuino la loro navigazione che li porterà a fondare – attraverso la discendenza di Enea a cui Giulio Cesare si rifaceva – l'Impero romano. Se David, infine, non sembra di primo acchito una vittima, varrà la pena ricordare tanto che l'episodio del libro biblico si riferisce a un riconoscimento (Iesse-Samuele-David) pari a quello evangelico (Cristo-Tommaso) quindi a quello dantesco (Manfredi-Dante) quanto che il re, ancora giovane paggio, nel corso del libro di Samuele si offre quale vittima allo scopo di porre fine alla sanguinosa guerra civile che lo opponeva a Saul. L'inizio della controversia era già avvenuta durante la guerra contro gli Amaleciti (il cui valore simbolico nell'ambito biblico è quello dei nemici per eccellenza di Israele). In quell'episodio (1 *Sam.*, 28, 16-18) il re Saul era stato rifiutato dal Signore nonostante la vittoria: potrebbe essere un utile precedente, opportunamente allegorizzato, della condizione storica contingente (tanto Dio in parte rifiuta la condanna eterna del principe, quanto si oppone al nuovo re Carlo I d'Angiò, spesso considerato un vero e proprio “drago” in seno alla Chiesa).¹⁴ Attraverso questa poligenesi, che costituisce una lettura politica in chiave imperiale (Cristo è facilmente legabile a Roma, David è uno degli spiriti giusti che formano l'Aquila nel *Paradiso*, ancora il sacrificio di Palinuro sarà opportuno per la nascita di Roma; la missione dell'Impero è da legare, di nuovo, alla venuta di Cristo), la figura di Manfredi – giudizio che mi sembra confermato anche da quanto verrà detto parodicamente poi da Ugo Capeto su Carlo I d'Angiò e Curradino («Carlo venne in Italia e, per ammenda, / vittima fé di Curradino», *Purg.*, XX 67-68) – diviene un vero e proprio *agnus imperii*. Quasi un martire di un regno e di un impero principalmente italiano. Un

¹³ Si vedano almeno: GIUSEPPE CIAVORELLA, *Virgilio e Manfredi nel canto III del 'Purgatorio'*, «Esperienze letterarie», XXXVI, 2011, 1, pp. 3-36; GIORGIO BRUGNOLI, *Manfredi c/o Palinuro*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, 2 voll., a cura di ALFONSO PAOLELLA, VINCENZO PLACELLA e GIOVANNI TURCO, Napoli, Federico&Ardia, 1993, vol. I, pp. 183-191 e CONO ANTONIO MANGIERI, *Le ossa di Manfredi*, «Critica Letteraria», LXXXVI-LXXXVII, 1995, 1-2, pp. 109-122; quest'ultimo utile per il problema del luogo di sepoltura.

¹⁴ ANTONIO ANTONETTI, *Regalità e simbologia del drago. Il giudizio di Salimbene da Parma su Carlo I d'Angiò*, «Schola Salernitana», XXI, 2016, pp. 51-66.

tratto politicamente significativo unito a una vertenza tutta spirituale. La conversione in morte di Manfredi non viene, infatti, tramandata da nessuna fonte storica: Dante potrebbe aver fatto ricorso alla sua inventività poetica. Conversione non dissimile a quella di Bonconte da Montefeltro, che molti tratti ha in comune con Manfredi, finanche il destino del corpo.

Proprio ragionando sull'analogia che lega il destino di Bonconte e di suo padre Guido da Montefeltro (che giace all'*Inferno*) con la coppia Federico II-Manfredi è possibile riconoscere che sulla fantasia dantesca abbia operato anche una celebre leggenda che riguarda proprio Federico II. Matthew Paris nella sua *Chronica Majora*, come risaputo, ricorda che l'imperatore in punto di morte non solo si pentì ma decise addirittura di indossare il saio. Alla risoluzione un po' ingenua dello storico, Dante oppone, invece, una strada più fine: propone una salvezza della casata che passa per Manfredi; e in questo modo crea un parallelismo con la storia del cosmo di matrice, naturalmente, cristiana (si tratta per quanto politica di una salvezza che si realizza attraverso "il figlio"). La salvezza di Manfredi è in potenza certo, ma è anche in essere e lo è attraverso la sua Storia familiare e il suo futuro: il principe svevo, infatti, si serve di una perifrasi particolare per indicare il suo casato e la discendenza. Manfredi curiosamente si definisce «nepote di Costanza imperadrice» e padre dell'altra Costanza la «bella figlia, genitrice / de l'onor di Cicilia e d'Aragona» (vv. 112 e 115-116) tacendo sul padre. Su questa opportunità operano varie motivazioni: intanto una di carattere stilistico, la possibilità cioè di vedere intersecate due figure in una – tra loro bisnonna e bisnipote – accomunate per via di un semplicissimo richiamo onomastico. Ma ciò non basta a spiegare il motivo del silenzio su Federico II. Trovo interessante che Manfredi appelli la sua ava «imperadrice» e, mentre tace su Federico, sceglie anche di non proferire parola su tutta la linea dinastica paterna (quindi non nomina nemmeno Enrico VI di Svevia che pur quel titolo imperiale aveva portato "in dote" alla moglie). Quasi come se Manfredi scegliesse di rifarsi alla legge borgognona in uso presso gli Altavilla (e che tuttora permette la trasmissione del titolo agli eredi di sesso femminile) a discapito della legge salica che regolava la successione dinastica degli Svevi. Ma non c'è naturalmente un motivo legislativo alla base della scelta dantesca. Semmai l'obiettivo è quello di legare Manfredi principalmente alla dinastia degli Altavilla (cioè di farne quasi un Altavilla-Staufen). I potenti reggitori di Sicilia, che seppur avevano tratto le loro origini da un normanno, erano ben più italiani degli Svevi e si era appropriati della corona sì scegliendo di sottomettersi al papa ma solo dopo averlo ripetutamente battuto (le tappe storiche principali da tenere a mente sono: la guerra tra Ruggero II di Sicilia e Innocenzo II, risolta con la battaglia di Galluccio 1139 e poi la tregua con papa Lucio II occorsa nel 1144). Inoltre, gli Altavilla, Costanza e soprattutto Guglielmo il Buono, zio della futura imperatrice, sono nella *Commedia* gli abitatori delle sfere celesti. Anzi, Guglielmo il Buono è addirittura una delle anime che forma l'Aquila degli spiriti giusti.

Appare chiaro allora come l'obiettivo poetico che Dante realizza con Manfredi sia impressionante: egli sceglie il principe svevo quale martire – salvifico – ideale dell'impero e della dinastia; ideale come lo sarà poi il regno assai desiderabile di Carlo Martello d'Angiò nel VIII canto del *Paradiso*.

Proprio sugli Angiò vorrei concludere questa breve nota: le due casate sono opposte per Dante ritrovandosi spesso in stretto dialogo (basterebbe pensare, e non mi sembra sia stato notato, che la leggenda della umile nascita di Ugo Capeto, «figliuol fu' io d'un beccaio di Parigi», *Purg.*, XX 52, potrebbe essere anche ricalcata su una delle tante leggende che vogliono Federico II figlio di un prete, del demonio o appunto del macellaio di Jesi).¹⁵ Si tratta di un'opposizione che riverbera la Storia. Gli anni dell'attività poetica di Dante erano di un ventennio successivi alla guerra dei Vespri, assai vicini al trattato di Anagni, che aveva prodotto il matrimonio tra Roberto d'Angiò e Jolanda d'Aragona, nipote proprio di Manfredi, ed erano anche gli anni in cui erano ancora vivi e operanti gli accordi presi durante la pace di Cappelotta (firmata il 31 agosto 1302). Secondo quest'ultimo trattato il regno di Napoli e quello di Trinacria (l'etichetta di Sicilia è fino al 1373 prerogativa del re di Napoli) sarebbero stati dapprima due corone divise per poi venir riconfluite, una volta morto Federico III, nella casata degli Angiò. Ma all'epoca della firma Federico (re dell'isola) non aveva eredi e quando nacque il figlio Pietro nel 1304 la situazione iniziò a mutare: noti sono i tentativi di accordi tra Arrigo VII e Federico III tanto per la conquista del regno angioino – si fu sul piede di guerra nel 1312, – quanto per un matrimonio tra la figlia dell'imperatore e Pietro (evento che, però, non si verificò: Beatrice andò in sposa a Carlo figlio di Roberto d'Angiò). A complicare il quadro della politica del Mediterraneo occidentale, già di per sé poco lineare, vige il fatto che ogni azione si svolse sullo sfondo del tentativo di restaurazione del regno di Arles (a favore della casata degli Angiò).

Nel momento in cui, dieci anni dopo la pace, il parlamento di Palermo disconobbe gli accordi del 1304 e identificò Pietro quale legittimo erede del Regno di Trinacria (la madre era una figlia di Carlo II, Eleonora, ergo anch'essa risalente al capo cadetto dei capetingi), l'atto, probabilmente, fu ben accolto da chi si reputava nemico della casata d'origine francese. Tra questi vanno annoverati tanto Dante quanto lo spirito nobile di Manfredi. Quest'ultimo intento nell'Antipurgatorio a spronare i rami di una nuova

¹⁵ Cfr. CESARE SEGRE, *La figura di Federico II nella letteratura italiana fino a Dante*, in *Federico II e la civiltà comunale nell'Italia del nord*. Atti del convegno internazionale promosso in occasione dell'VIII centenario della nascita di Federico II di Svevia (Pavia, Aula foscoliana dell'Università-Rivellino, Castello visconteo 13-15 ottobre 1994), a cura di COSIMO DAMIANO FONSECA, Roma, De Luca, 2001, pp. 417-426 e FRANCESCO MARIA DE ROBERTIS, *Federico II di Svevia nella rappresentazione delle fonti e nelle posizioni della dottrina* in *Atti delle quarte Giornate federiciane* (Oria, 29-30 ottobre 1977), Bari, Bigiemme, 1980, p. 25-51.

dinastia, da cui vengono completamente esclusi i figli maschi dello stesso principe (Federico, Enrico, Enzo e Flordelis), veramente ultimi Staufen, i quali – e Dante non credo potesse esserne completamente all’oscuro visto che l’altra figlia di Manfredi, Beatrice di Sicilia, era stata liberata nel 1287 dal cognato Pietro – morirono dopo anni di prigionia, dove avevano sempre vissuto: tra il Castel del Monte e quello dell’Ovo. Forse, solo Federico riuscì a scappare dal supplizio per trascorrere, anch’egli esule come Dante, un’esistenza volta alla ricerca di un porto sicuro, fino all’approdo presso la corte del congiunto Edoardo II d’Inghilterra. Dove, come attesterebbero alcune corrispondenze del reale inglese, pubblicate nel XVII secolo da Thomas Rymer,¹⁶ il discendente dello *Stupor mundi*, del quale portava il nome, consumava nel 1308 i suoi giorni, senza poter fare appello ad alcuno che si trovasse in Terra o nell’Antipurgatorio.

¹⁶ Una lettera è data 17 luglio ed è diretta al papa (*Ad Papam, pro Frederico, Manfredi, quondam Regis Siciliae, filio*) una seconda al re di Francia (*Ad regem Franciae, pro praefato Frederico, Manfredi filio, ad Summum pontificem profeturo*) e una terza ai cardinali (*Ad cardinales pro eodem Frederico*). Sono pubblicate nella corposa opera *Foedera, conventiones, literae et cujuscunque generis acta publica inter reges Angliae et alios quosvis imperatores, reges, pontifices, ect.*, tomo III, pp. 96-98.

BIBLIOGRAFIA

UMBERTO CARPI, *Un "Inferno" guelfo*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XIII, 2010, p. 95-134, pp. 107-110.

MAURIZIO FIORILLA, *Purgatorio, canto VIII. «State contenti umana gente al quia»: le figure di Virgilio e Manfredi tra cielo e terra*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. vol. I. Canti I-XVII*, a cura di ENRICO MALATO e ANDREA MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014.

KARLA MALLETT, *The Kingdom of Sicily 1100-1250. A literary history*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.

ERNST H. KANTOROWICZ, *Federico II. Imperatore*, Milano, Garzanti, 1976.

FULVIO DELLE DONNE, *Una disputa sulla nobiltà alla corte di Federico II di Svevia*, «Medioevo romanzo», XIII, 1999, 3, pp. 3-20.

MARCO ARIANI, *Metafore della luce e mistica imperiale nella 'Monarchia' di Dante*, in *Raccolta di scritti per Andrea Gareffi*, a cura di RINO CAPUTO e NICOLA LONGO, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013, pp. 111-142, p. 116-117.

LUCA FIORENTINI, *Il suicidio di Pier della Vigna. Variazioni narrative negli antichi commenti danteschi*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 27, 2012-2013, pp. 145-208.

NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Sismel, 2015.

ADRIANA CASSATA CONTIN, *Le ferite di Manfredi: un'ipotesi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXIII, 2006, 1, pp. 96-130.

Raffaele Giglio, *Il canto di Manfredi ('Purg.' III)*, «Critica Letteraria», LXX, 1992, 2, pp. 211-229.

GIUSEPPE CIAVORELLA, *Virgilio e Manfredi nel canto III del 'Purgatorio'*, «Esperienze letterarie», XXXVI, 2011, 1, pp. 3-36.

GIORGIO BRUGNOLI, *Manfredi c/o Palinuro*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, 2 voll., a cura di ALFONSO PAOLELLA, VINCENZO PLACELLA e GIOVANNI TURCO, Napoli, Federico&Ardia, 1993, vol. I, pp. 183-191.

CONO ANTONIO MANGIERI, *Le ossa di Manfredi*, «Critica Letteraria», LXXXVI-LXXXVII, 1995, 1-2, pp. 109-122.

ANTONIO ANTONETTI, *Regalità e simbologia del drago. Il giudizio di Salimbene da Parma su Carlo I d'Angiò*, «Schola Salernitana», XXI, 2016, pp. 51-66.

CESARE SEGRE, *La figura di Federico II nella letteratura italiana fino a Dante*, in *Federico II e la civiltà comunale nell'Italia del nord*. Atti del convegno internazionale promosso in occasione dell'VIII centenario della nascita di Federico II di Svevia (Pavia, Aula foscoliana dell'Università-Rivellino, Castello visconteo 13-15 ottobre 1994), a cura di COSIMO DAMIANO FONSECA, Roma, De Luca, 2001, pp. 417-426.

FRANCESCO MARIA DE ROBERTIS, *Federico II di Svevia nella rappresentazione delle fonti e nelle posizioni della dottrina* in *Atti delle quarte Giornate federiciane* (Oria, 29-30 ottobre 1977), Bari, Bigiemme, 1980, p. 25-51.