

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



Haziran/June 2019 * 4(1) 7

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

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Editör / Editor	: Doç. Dr. Oktay Yivli
Editör yrd. / Assistant editors	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan Doktora Birsal Sağıroğlu Doktora Seda H. Saygılı Arş. Gör. Gizem Ece Gönül
Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin
İng. danışmanı / Consultant in English	: Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull

İletişim / Contact : <http://dergipark.gov.tr/soylemdergi>
oktayyivli@hotmail.com

Dizgi ve tasarım / Interior design : Günce Yayınları (gunceyayinlari@hotmail.com)

Tarandığı Dizinler / Index



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

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

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Ali Akar
Prof. Dr. Medine Sivri
Prof. Dr. Muharrem Dayanç
Doç. Dr. Sefa Yüce
Doç. Dr. Öcal Oğuz
Doç. Dr. Hacer Tokyürek
Doç. Dr. Bedia Koçakoğlu
Doç. Dr. Erdoğan Kul
Doç. Dr. Orhan Oğuz
Doç. Dr. Abdullah Acehan
Doç. Dr. Macit Balık
Dr. Öğr. Üyesi Cafer Gariper
Dr. Öğr. Üyesi Maksut Yiğitbaş
Dr. Öğr. Üyesi Metin Akyüz
Dr. Öğr. Üyesi Sevim Şermet
Dr. Öğr. Üyesi Berna Akyüz Sizgen
Dr. Öğr. Üyesi Nilüfer İlhan
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Özgün

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

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

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

Söylem dergisine gelen yazılar, editör yardımcıları tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

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

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

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

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

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

YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "*" sign.)
3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the text, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 150 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,3 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2,5'ar santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.3 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2.5 inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)
5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)

6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,3 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir. (Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation, and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,3 cm. Footnotes should only be used for statements that can not be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)
8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013: 35) biçiminde belirtilmelidir. (References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan 1980: 56), in many written citations (Enginün et al., 2013: 35).)
- * Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004: 37) (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004: 37).)
- * İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.soylem.com.tr (erişim 28.02.2016) (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: www.soylem.com.tr (Access 28.02.2016))
9. **Kaynaklar / Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Publichouse.)
- * Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlatır, İsmail and Nurullah Chetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)
- * Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (If the source has more than three articles, then the first author's information should be used and the abbreviation of the others should be used. Sample: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Culture and Tourism Ministry.)

- * Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)
- * Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)
- * Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)
- * Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)
- * Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskişehir: Osmangazi University.)
- * İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir. (Sources used on the Internet should include the author's surname-name, title, internet address, and access date.)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

EDEBİYAT: ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE

- Wayne C. Booth'un Retorik Kuramı Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın *Amat* Romanındaki Anlatıcının Bir Anlatı Kişisi Olarak İncelenmesi
An Examination of İhsan Oktay Anar's Novel *Amat*'s Narrator
As a Narrative Character in The Context of Wayne C. Booth's Theory of Rhetoric
Nihayet Arslan - Tolga Kavalcı 7-24
- Logosantrik Bir Dil Projesi Olarak Servet-i Fünun'un *Mai ve Siyah*'teki Tezahürleri:
Mai ve Siyah'ta Dil Arayışı ve Modernitenin Cinsiyeti
The Reflection of Servet-i Fünun As a Logocentric Project to *Mai ve Siyah*: The Language
Striving and The Gender of Modernity in *Mai ve Siyah*
Bilge Ulusman 25-43
- Sevgi Soysal'ın *Yürümek* Adlı Romanını Bildungsroman ve Kadın Bildungsromanı Olarak
Reading *Yürümek* (Walking) by Sevgi Soysal As a Bildungsroman and Female Bildungsroman
Güzel Zeynep Tunçok 44-56
- Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşka Dair" Adlı Hikâyesini Empati (Duygudaşlık) Kuramı Bağlamında
Çözümleme Denemesi
The Analysis Essay of Halit Ziya Uşaklıgil's Story "About Love" in The Context of Empathy Theory
Türkan Yeşilyurt 57-63
- Vedat Türkalî'nin *Güven* Adlı Romanında, Şahıs Kadrosu Perspektifinden
II. Dünya Savaşı'nın Topluma Etkileri
The Effects of World War II on The Community from The Perspective of Narrative Person
in Vedat Türkalî's Novel "Güven"
Yasemin Koç 64-78
- T Burhan Sönmez'in *Labirent* Adlı Eserinde Bir Yapısöküm Okuması -Çağdaş Bir Metnin
Sınıf-içi Uyarlaması
A Lecture of Deconstruction of Burhan Sönmez's *Labirent* -An Application of A Contemporary Text in Class
Esra Başak Aydınalp 79-89
- Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyalari" ve "Yaz Yağmuru" İsimli Hikâyelerinin
Alegori Açısından Mukayesesi
The Comparison of Ahmet Hamdi Tanpınar's Two Stories Entitled "Abdullah Efendi'nin Rüyalari" and
"Yaz Yağmuru" in Terms of Allegory
Onur Akbaş 90-104

DİL/DİLBİLİM: ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS

- "Gülün Adı" Adlı Romanın Toplumsal Dil Bilimi Bağlamında İncelenmesi
Investigation of "The Name of The Rose" in The Context of Social Linguistics
Ensar Kılıç 105-124
- Eski Uygurca Kelimelerin Çince Karakterlerle Yazımında Ünsüz Türemesi Olayı
The Event of Prosthesis in Old Uighur Words Written with Chinese Spelling
Hüseyin Yıldız 125-141

KİTAP TANITIM YAZILARI / BOOK INTRODUCTION LETTERS

- Göçebe Benlikler: Kör Ayna Kayıp Şark
Unsettled Ego: Kör Ayna Kayıp Şark
Ahmet Duran Arslan 142-146

Edebiyat: Araştırma

Makaleleri

Research Articles

on Literature

Wayne C. Booth'un Retorik Kuramı Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın *Amat* Romanındaki Anlatıcının Bir Anlatı Kişisi Olarak İncelenmesi*

PROF. DR. NİHAYET ARSLAN** - TOLGA KAVALCI***

Öz

Wayne C. Booth'un retorik kuramı anlatıları baştan sona kat eden, onu var eden temel bir anlatı stratejisinin varlığını ortaya koyar. Booth bu stratejik varlığı nitelemek için retorik kavramını kullanır. Retorik, yazarla, daha doğru olarak örtük yazarla ilgilidir. Anlatıcı kavramı ise retorik etkinin ortaya çıkabilmesi için örtük yazarın kullandığı anlatı unsurlarından biridir. Bu çalışmada anlatıcının, bahsi geçen diğer anlatı unsurları içerisinde anlatı kişilerine yaklaştırıldığı, âdeti bir anlatı kişisi gibi ele alındığı teorik bir durum incelenecektir. Onun, örtük yazarın anlatı stratejisine yaptığı katkı, anlatı kişilerinin anlatıcının stratejilerine yaptığı katkıya benzer biçimde ele alınacaktır. Kullandığı dil, anlatıya yaptığı ve yapmadığı müdahaleler, anlatı kişilerini çeşitli amaçlarla kullandığı durumlar ve tüm bunların metnin estetik düzeyine yaptığı katkı üzerine tartışılacaktır. Barındırdığı farklı anlatı teknikleri sayesinde İhsan Oktay Anar'ın *Amat* romanı böyle bir inceleme için uygun bir metin örneği oluşturmaktadır.

Anahtar sözcükler: Wayne C. Booth, örtük yazar, anlatıcı, anlatıbilim, anlatı stratejisi, karakter, retorik.

AN EXAMINATION OF İHSAN OKTAY ANAR'S NOVEL *AMAT*'S NARRATOR AS A NARRATIVE CHARACTER IN THE CONTEXT OF WAYNE C. BOOTH'S THEORY OF RHETORIC

Abstract

Wayne C. Booth's theory of rhetoric proves a basic presence of narrative strategy that covers narratives entirely and generates it. Booth uses "rhetoric" word to describe this strategic presence. Rhetoric is about author, about implied author more precisely. Narrator is

* Bu makale, Tolga Kavalcı'nın "Türk Fantastik Edebiyatında Karakter Kurgulamaları" isimli yüksek lisans tezinden çıkarılarak hazırlanmıştır.

** Yıldız Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nihayet.arslan@gmail.com, orcid.org/0000-0001-8225-4896

*** Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, tolgakavalci@gmail.com, orcid.org/0000-0003-4515-4321
Gönderim tarihi: 29.04.2019 Kabul tarihi: 23.05.2019

one of the narrative elements that used by implied author to reveal rhetoric effect. In this study, a theoretical situation will be examined in which the narrator is made familiar to the narrative persons from the other narrative elements and is considered as a narrative person. His contribution to the narrative strategy of the implicit author will be handled in a similar manner to that of narrative persons. The narrator's language, interventions and the situations that s/he used narrative persons for various purposes and their all contribution to the aesthetic level of the text will be scrutinized. İhsan Oktay Anar's novel *Amat* is a proper text for such a study because of the varied narrative techniques that it has.

Keywords: Wayne C. Booth, implied author, narrator, narratology, narrative strategy, character, rhetoric.

GİRİŞ

Wayne Clayton Booth, edebî eserlerin bir karakter ya da bir karakter kümesi "hakkında" yazılmış olduklarını söyler (Booth, 2012, 88). Bunun nedeni, karakter kavramının kurmaca kavramıyla çok yakın bir ilişkiye sahip olmasıdır. Kurmaca anlatı, yapısal bir bütünlük barındırır ve bu bütünlük durumuna yönelmiş genel bir bakış, anlatının birden fazla öğeden değil de tek bir öğeden oluştuğu izlenimini verir. Karakter, mekân, zaman vb gibi öğeler metnin içinde birbirlerine dönüşebildikleri ya da en azından birbirlerini gerektirdikleri oranda tespit edilebilirler. Bir anlatı içerisinde "Kim?" sorusunu sormak, "Nerede?", "Ne zaman?", "Nasıl?" sorularını ya örtük olarak barındırır ya da alınan cevap bu soruları da yanıtlamaktadır. Bahtin karakterle olay örgüsünün tek parçadan oluştuğunu söyler:

"Kahraman olarak kahramanlar bizzat olay örgüsünden doğar. Olay örgüsü karakterlerin giysisi değildir sırf, yanı sıra bedenleri ve ruhlarıdır da. Ya da tam tersinden ifade edilecek olursa, karakterlerin ruhları ve bedenleri temelde ancak olay örgüsünün içinde açığa vurulup son şeklini alabilir" (Bahtin, 2017, s. 201).

Booth'un, yukarıdaki ilk satırda yapılan göndermede "hakkında" sözcüğünü tırnak içinde kullanmış olmasının nedeni de büyük ihtimalle budur. Yani kurmaca metinler mutlaka bir şeyler "hakkında"dırlar ve bu şeylerin eylem olma durumları eyleyenlerin varlığını zorunlu kılar.

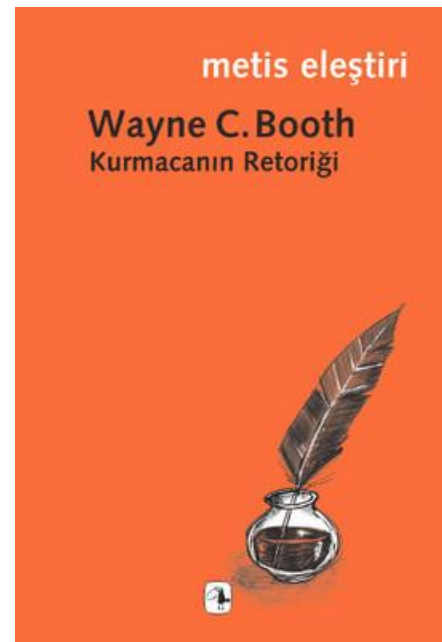
Anlatma eylemi de bir eyleyeni zorunlu kılar. Şiirsel bir metin kurulmuyorsa, betimlemeler yapılmıyorsa yani bir olay anlatılıyorsa en az bir eylemden ve en az bir eyleyenden (pasif çatılı da olsa) söz edilmesi gerektiği açıktır. Böylece eyleyen figürü bir kez daha edebî metinlerde zorunlu bir biçim olarak belirir. Yazar ve anlatıcı bu eyleyen figürlerinden ikisidir, karakterle beraber insansı eyleyenliğin son biçimi ortaya çıkar. Edebî metinlerde eyleyen unsurlarına dair yapılabilecek en genel sınıflandırma budur.

Nihayetinde bu üç eyleyen, farklı türde eylemlerle birbirlerine bağlanırlar. Booth'un işaret ettiği örtük yazar kavramı (örtük okurla beraber), anlatının stratejik yapısını metinden başka hiçbir kavram referans alınmaksızın açıklayabilen yeni bir eyleyenin varlığını açıklar. Fiziksel bir gerçekliğe sahip olan yazar, bu gerçekliğini koruyarak dilsel bir evrene dâhil olamaz. Bir metin söz konusu olduğunda o metnin kurucu değerlerini taşıyabilecek, onun tekil yapısına has gerçekliğini sağlamak üzere yazarın yerine geçebilecek ve bu hâliyle fiziksel yazarın metindeki temsilcisi olmaktan öte yaratılan dilsel düzlemin yine tümüyle dilsel özellikler gösteren bir unsur olarak metnin içinde var olabilecek kaçınılmaz bir anlatı ögesi kendini açık edecektir. Bu bir kendiliğinden belirmedir, kaçınılmazlığı bu yüzdendir. Çünkü her metin, farklı süreçlerde çok farklı sonuçlara ulaşma potansiyeli taşısa da en başında bir niyetlilik üzerinden kurulur. Hiçbir amaç için yazılmamış olmak, en avangard metinlerin bile sonuna kadar sürdürebileceği bir tutum olamaz (Booth, 2012, s. 115). Örtük yazar, bu niyetliliği sağlayan, onu yönlendiren, biçimlendiren ve bunları sağlamak için kullanacağı malzemeleri –ve onları nasıl kullanacağını- tespit eden eyleyendir. Yazarın, yalnızca o metne özel olarak kurguladığı bir ikinci benliği (Arslan, 2016, s. 10). Anlatıcı, örtük yazarın bu eyleyenliği içerisinde faydalandığı belki de en önemli anlatı unsurudur. Onun anlatı içerisindeki faaliyetlerini bu bakışla incelemek, örtük yazarın metindeki varlığını sezebilmek adına önemli ipuçları sunacaktır.

Booth'un retorik kuramı bağlamında anlatıcının özelliklerini incelemek için İhsan Oktay Anar'ın *Amat* romanı oldukça elverişlidir. Çünkü Anar bu romanında çok zengin karakterli bir anlatıcı yaratmıştır. Böylesine güçlü bir anlatıcının metnin stratejik yapısında oynadığı rolü incelemek, bir başkahramanın epik bir öyküde oynadığı rolü incelemekten pek az farklı olacaktır.

1. WAYNE C. BOOTH'UN RETORİK KURAMI

Edebî anlatıların teknik özellikleri söz konusu olduğunda modern anlatıbilimin genel kabul görmüş kurallarını uygulamak, metnin pek çok yapısal özelliğini tespit etmede etkili olmaktadır. Örneğin anlatıcının eylemleri incelenirken onun gösterme, anlatma, bilinç akışı, yorumlama, geriye dönüş, tasvir, montaj ve postiş gibi tekniklerden birini, birkaçını ya da bunların hiçbirisi olmayan yeni bir tekniği kullandığı gösterilir. Böyle bir inceleme sonucunda anlatıcının gerçekleştirdiği bazı uygulamalar tespit edilmiş olur ama bu tespit, anlatıcının neden bu tekniklerden birini, birkaçını ya da bunlardan



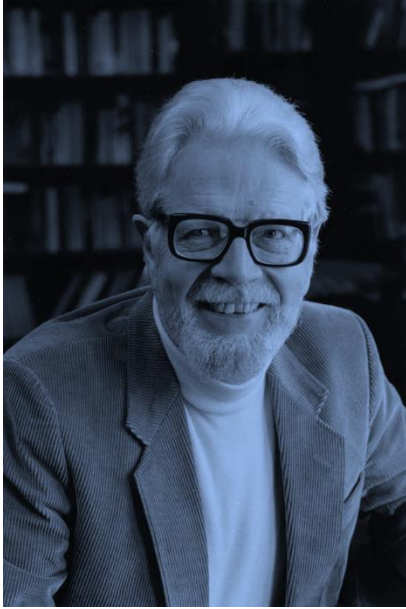
hiçbirisi olmayan yeni bir tekniği kullandığı konusunda bir şey söylemez. Bazı tekniklerin yaygınca kullanıldıklarını, bazılarının zor uygulanabilen teknikler olduğunu, bazı tekniklerin bazı anlatılardaki uygulamalarında ortaya çıkan aksaklıkları işaret edebilir, istatistiksel olarak bazı tekniklerin daha başarılı metinler oluşturduğunu tespit edebilir. Fakat anlatıcının belli bir anlatma yöntemini seçmesinin ya da başka bir anlatı yöntemini tercih etmemesinin nedenleri üzerine bir analize girişmez.

Booth'un retorik kuramı tam da böyle bir analize yönelik olarak ortaya çıkmıştır. Booth anlatının teknik unsurlarını metnin genel yapısı içinde birleştiren, kullanılan her tekniğin, kullanılmayan diğerlerine tercih edilme sebeplerini belirleyen, bu sayede anlatının anlamsal bir bütünlük oluşturarak ortaya çıkmasını sağlayan bir faktörün, retorik bir etkinin varlığından söz eder. Retorik etki, metnin anlamsal bütünlüğünü sağladığı gibi edebî metinlerin sanatsal başarısını da sağlar. Kullanılan tekniği başarılı kullanmak metnin genel başarısına doğrudan atfedilecek bir ölçüt olamaz. Booth'a göre asıl üzerinde durulması gereken konu bu tekniği kullanmanın o metnin başarısına katkı sağlayıp sağlayamadığıdır (Booth, 2012, s. 69).

Retorik etkiyi değerlendirmek, onu başarılı ya da başarısız bulmak metnin kurulumundaki başarıyı değerlendirmek anlamına gelir. Değerlendirilecek olan başarı ise, hangi tekniği, yöntemi ya da biçimi kullanırsa kullansın metnin bu teknik, yöntem ya da biçimi bir araya getirmedeki amacı gerçekleştirmiş olup olmadığı doğrultusundaki başarıdır. Doğal olarak bu durum, metnin kuruluşunun bir amaç ya da bir niyetlilik barındırdığı sonucunu doğurur. Ortada bir metin varsa, bu metnin ortaya çıkmasında rol oynayan bir girişim durumu vardır. Yazar, bu girişimin kolaylıkla referanslanabileceği ilk kişidir. Fakat o metnin bütünlüğü içine giremez, metnin içinde fiziksel varlığını hissettirmesinin hiçbir yolu yoktur. Tamamlanmış hâliyle metne dair yapacağı yorumlar bile o metnin dışında kalır. Yazarla ilgili metnin içine girebilen tek şey bir tür ideolojik varlıktır. Yalnızca felsefi ya da politik bir kavram olarak ideolojik değil, metnin her yönüyle en ideal hâlini bir olasılık olarak barındıran, metni bu ideal duruma getirebilmek için hangi anlatı tekniklerini nasıl kullanacağını belirleyen stratejik bir ideolojik varlıktır bu. Yazar metnin bu yöndeki oluşumunu tamamlamaya çalışırken oluşturacağı anlatının tüm teknik detaylarını keşfeder. Booth bu süreci en genel hatlarıyla şöyle özetler:

"(...) romancı geliştirdiği fikrin potansiyellerine okurları için ulaşmaya çalışırken anlatı tekniğini keşfeder. Dolayısıyla tercihlerinin çoğunluğu da tür tercihi değil derece tercihidir. Anlatıcının her şeyi bilmeyeceğine karar vermek pratikte karar vermemek anlamına gelir. Asıl zor soru şudur: Tam olarak ne kadar bilinçsiz olabilir? Ayrıca birinci tekil şahıs anlatısında karar kılmak da sorunun sadece bir kısmını, hatta belki de en kolay kısmını çözmek anlamına gelir. Nasıl bir birinci tekil şahıs? Ne kadar eksiksiz karakterize ediliyor? Anlatıcı olarak kendisinin ne

kadar bilincinde? Ne kadar güvenilir? Gerçekçi çıkarımla kısıtlanmışlık düzeyi nedir, ne ölçüde gerçekçiliğin ötesine geçen bir imtiyazı olacak? Hangi noktalarda hakikati söyleyecek ve hangi noktalarda yargıda bulunmayacak, hatta yalan söyleyecek? Bu sorular genel olarak kurmacaya, romana ya da bakış açısıyla ilgili kurallara bakılarak değil, ancak tekil eserlerin potansiyellerine ve zorunluluklarına bakılarak cevaplanabilir.” (2012, s. 177)



Wayne C. Booth

Önemli olan yazarın sürekli olarak bir tercih yapmak durumunda olmasıdır. En bilindik ya da en “natüralist” tercihleri yapsa bile en azından bir karar verici olarak metne öncül bir niyetlilik durumu katar. Üstelik Booth’un yukarıda verdiği örnekler sözcük seçimi ya da ifade tercihi gibi daha özel alanlara yöneltildiğinde onun bu etkisinin anlatının her zerresinde karşılık bulduğu görülür. İşte bu anda, metnin her zerresinde retorik etkisi görülen eyleyen figürünün “metin dışı” olduğunu söylemek güçleşir. Fiziksel bir varlık olarak sadece anlamsal düzeyde var olabilen bir varlık olan metnin içine girmesi, orada bulunması mümkün olmadığından yazarın hâlâ metin dışında kaldığını, dolayısıyla retorik etkiyi yaratan eyleyen figürünün o olmadığını tespit etmek zor değildir. O hâlde yazar, metne dair sahip olduğu öncül fikri, onu idealize etmeye çalışırken keşfettiği anlatı tekniklerinin oluşum süreçlerini, kullandığı sözcük ve ifadelerin seçiminde etkili olan stratejik nedenleri metnin içinde örtük olarak bırakır. Ancak metnin bütününe dikkatle bakıldığında ve ancak o metnin retorik özellikleri incelendiğinde ortaya çıkan, dolayısıyla hiçbir metin dışı özelliği bulunmayan, tamamen metnin içinde var olan ama yazarın o metinle ilgili tüm niyetlilik durumunu da barındıran bir şey olarak bu örtük varlık kendiliğinden var olur. Yazar metni oluştururken bir yandan onu da oluşturur ve onun tam anlamıyla ortaya çıkması metnin bir bütün olarak ortaya çıkmasıyla mümkün olur. Booth, yazarın metinde bıraktığı bu örtük varlığa “örtük yazar” der. Onun retorik kuramında metnin oluşturucusu olarak yöneldiği kişi de odur.

Ferit Edgü’nün *Yazmak Eylemi* isimli eseri, Booth’un retorik kuramını açıklamak için kullanılabilecek iyi bir örnektir. Edgü bu eserinde, 14 Şubat 1980 günü sol görüşlü bir örgütün Beyoğlu’nda gerçekleştirdiği kepenk kapatma eylemini merkeze alır. Bu çerçevede 101 farklı anlatı biçimiyle bu eylemle ilişkili 101 kısa öykü ortaya çıkarır. Bu 101 kısa öykünün hepsinin yazarı aynıdır: Ferit Edgü. Fakat öykülerin hepsini kapsayabilecek başka bir ortak nokta tespit etmek mümkün değildir. Çoğu öyküde anlatıcının odaklandığı kişi

değişir ama bazı öykülerde odaklanılan kişi aynı olduğu hâlde başka bir şey, örneğin anlatıcının üslubu, dili ya da konumu değişir. Bazı öykülerde anlatıcılar iç monolog tekniğini kullanırken bazısında bilinç akışı tekniğini, bazısında anlatma ya da gösterme tekniklerini ve bazısında birkaç tekniği aynı anda kullanır. Öykülerdeki ideolojik/felsefi eğilim de değişmektedir. Bazı öykülerdeki anlatı kişileri kepenk kapatma eylemini destekler nitelikteyken bazısının bu eylemi hiç desteklemediği açıkça fark edilir. Öte yandan dükkânlar kapalı kalınca ihtiyaçlarını nasıl gidereceğini dert edinen, eylemi düzenleyen örgüt üyelerinin görünüşlerine takılıp kalan, bu kişiler üzerinden dönem gençliğinin analizini yapmaya girişen vb farklı düşüncelere sahip anlatı kişileri de farklı öykülerde anlatılır. Kısacası her öykü bir diğerinden farklıdır ve bu farklılık bir düzen içerisinde açıklanamayacak denli çeşitlidir. Öyle ki *Yazmak Eylemi*'ni anlatıbilimsel bir değerlendirmeye tabi tutmak için her öyküyü tek tek ele almak gerekecektir. Böyle bir değerlendirmenin tek bütüncül sonucu da her öykünün kendine has, kendine özel, eserdeki diğer öykülerden tamamen bağımsız yapılaraya sahip olduğu ve hiçbir anlatı tekniğinin iki farklı öyküde birebir aynı amaca hizmet etmediği yönünde olacaktır. Anlatıbilimin sunabileceği en teknik inceleme süreçleri devreye sokulsa bile onların *Yazmak Eylemi* üzerinden varacağı sonuç ister istemez Booth'un örtük yazar fikrine ve retorik kuramına eğilimli olacaktır. Çünkü Booth, anlatıbilimin böyle bir incelemede kendiliğinden yönelmek durumunda kalacağı tutumun, her metnin kendi bütünlüğünü sağlayan retorik bir etkinin varlığıyla anlatı tekniklerini belirlediği yönündeki anlayışın tüm metinlere aynı biçimde yöneltmesini talep eder: "Bırakalım her eser yapmak 'istediğini' yapsın; yazarı da eserin içsel güçlerini keşfetsin ve tekniklerini bu güçleri gerçekleştirecek şekilde ayarlasın" (Booth, 2012, s. 390).

Yazmak Eylemi üzerine yapılacak anlatıbilimsel incelemeler her anlatsal uygulamanın, kullanılan her tekniğin kullanıldığı metne hizmet etmek üzere çok özel koşullarda bir araya getirildiğini ortaya koyacaktır. Bu açıkça, 101 öyküyü böyle bir konsept dâhilinde bir araya getiren yazarın örtük niyetiyle tam bir koşutluk içindedir. Çünkü varılacak sonuç, ister istemez, Ferit Edgü'nün neden sabit bir konu belirleyip (14 Şubat 1980 günü Beyoğlu'nda gerçekleşen kepenk kapatma eylemi) onu 101 farklı biçim üzerinde ve birbirleriyle konuları haricinde hiçbir ortak yön bulunmayan öykülere dağıtarak bir metin (*Yazmak Eylemi*) ortaya çıkardığının cevabını vermeye eğilimli olacaktır. Başta bu cevabı aramasa bile bir biçimde onu bulacaktır. Keşfedilebilecek en somut gerçek, *Yazmak Eylemi*'nin 101 farklı örtük yazar barındırdığı olacaktır.

Booth'un retorik kuramı, yazarın metni yaratırken ortaya çıkardığı örtük niyetliliğin başarıya ulaşip ulaşmadığı yargısı üzerine kuruludur. Bu niyetin spesifik detaylarının hiç önemi yoktur. Örneğin yazar, bir seri katilin yaşadığı psikolojik sorunlara odaklanarak onun aslında acınacak biri olduğu yargısına ulaşılmasını istiyorsa bunun etik ya da ahlaki

değerlendirmeleri büyük ölçüde metin dışı yargılamalar olarak kalacaktır. Booth, o metin sayesinde yazarın bu niyetini gerçekleştirip gerçekleştirmediğine, acımasızca insanları katleden birinin aslında acınacak hâlde olduğu yargısının o metin sayesinde ortaya çıkıp çıkmadığına bakar. Eğer etik ve ahlaki değerlendirmeler yapılacaksa metnin sunduğu ölçüde yapılmalıdır. Yani yazar, okurun sahip olduğu tüm metin dışı etik ve ahlaki yargıları metnin içinde dönüştürmeyi, önceden sahip oldukları yerine metin içinde ona sunulan açık ya da örtük etik ve ahlaki ölçütleri benimseyerek yorum yapmasını sağlamayı başarmalıdır. Bunu yaparken mutlaka bir anlatı tekniği kullanacaktır, anlatıbilimin değerlendirmelerine konu olacak seçimler gerçekleştirecektir ama kullandığı tekniğin başarısı, yukarıda belirtilen niyetini gerçekleştirip gerçekleştirmediği üzerinden değerlendirilir. O hâlde yazar, o metni oluşturmasını sağlayan moral durumun, amaçlılığın ve niyetliliğin gizli kalmasını değil bir biçimde açığa çıkmasını istemektedir. Bunu açığa çıkartacak, metin boyunca niyetliliğini örtük olarak aktarıp durduğu, kurduğu metnin bir diyalog olduğu varsayıldığında bu diyalogun diğer ucunda duran bir alıcıyı da yaratmış olur. Bu alıcı okurdur ama fiziksel bir varlığa sahip olan kişi olarak okur değil, yazarın seri katile acındırmayı başardığı (ya da başaramadığı) hâliyle tıpkı örtük yazar gibi metnin içinde hazır bulunan “örtük okur”dur. Nasıl ki yazar yalnızca o metnin kurulumuna has bir niyetlilik durumuna girerek metni oluşturuyorsa okur da o metnin gerektirdiği bilinç durumuna girerek, gerektiğinde kendi inançlarını, felsefi düşüncelerini, ideolojisini, etik ve ahlaki değer yargılarını örtük yazarın sahip olduklarıyla değiştirmeyi göze alarak okuma sürecine girer. Bu hâliyle örtük okur için, örtük yazarın talep ettiği, karşısına alıp bir şeyler anlattığı, diyalog içinde olduğu ve onu kendi istediği bilinç düzeyine getirmeye çalıştığı varsayımsal bir kişi olduğunu söylemek mümkündür. Belli bir radyo kanalını dinlemek için o radyonun bulunduğu frekans aralığını bulması gereken birinin durumu üzerinden bu kavram örneklendirilebilir. Bu kişi tam gereken aralığı bulabilirse dinlemek istediği kanala ulaşabilecektir. Tam aralığı değil de ona yakın aralıkları bulsa bile en fazla cızırtılı, tam anlaşılamayan bir yayın elde edebilir. Okur, bir metinden en üst düzeyde edebî, sanatsal haz ya da herhangi düzeyde bir anlam elde etmek istiyorsa örtük yazarın ima ettiği örtük okurla tam bir özdeşlik kurmak durumdadır. Tam değil de yakın bir özdeşlik kurması, örneğin seri katil yalnızca insanları öldürmüş olsaydı metinde verilen acımayı ona karşı hissedebileceğini ama bir de köpek öldürdüğü için bunu tam olarak hissedemediğini, çünkü hayvanlara karşı sahip olduğu duyarlılığı bu metin için bile olsa askıya alamaması, radyo yayınındaki cızırtıya benzer bir etki yapacaktır. Booth’a göre bu, okuma sürecindeki bir aksama olarak yorumlanabilir: “(...) en başarılı okumalar, yaratılmış olan yazar ve okur benliklerinin tam bir mutabakata vardığı okumalardır” (2012, s. 148).

2. BOOTH'UN RETORİK KURAMINDA ANLATICI

Retorik etkinin ortaya çıkabilmesi için metnin teknik detaylarının tasarlanması gerekir. Çünkü okurun metne başarıyla girebilmesi için örtük okurla mümkün olduğunca birebir uyuşması gerektiği gibi metnin estetik başarısı için de örtük yazarla örtük okurun tam bir uyuşma içinde olması gerekir. Bu uyuşmanın sağlanması (ya da sağlanamaması) da metnin teknik tasarım sürecinin bir sonucudur. Metnin kuruluş düzeyindeki retorik niyetlilik, daha önce de belirtildiği gibi, tek başına hiçbir şey ifade etmez. Önemli olan bu niyetliliğin metinde hayata geçirilip geçirilemediğidir. Dolayısıyla retorik bir bakıma “Ne?” sorusunun cevabını verirken onun başarısıyla ilgili değerlendirme yapılabilecek kısım “Nasıl?” sorusuna verdiği cevaptır.

Yazar bu soruya cevap verirken çoğu zaman her şeyden önce anlatıcıyı tasarlar. Çünkü anlatıcı, metin içerisinde sesi en açıkça ve en sıklıkla duyulan kişidir. Anlatının temel malzemesi olan dili kullanan daima odur. Bir gözlemci olarak olayların, kişilerin, nesnelere ve süreçlerin hangi kısımlarının anlatıya dâhil edileceğini, hangilerinin görmezden gelineceğini belirliyormuş gibi görünen de odur. Kısacası anlatıcı, anlatının tüm teknik detaylarıyla genelde doğrudan ve bazen de dolaylı olarak ilişkilidir.

Onun bu önemli konumu anlatının teknik detaylarının sorumluluğunu kendi üzerinde toplamasını sağlar. Öyle ki anlatının aksayan ya da başarısız özellikleriyle ilgili hesap sorulabilecek bir kişi hüviyetine bürünür. Doğal olarak başarı da ona atfedilir. Sıkıcı bulunan bir eserde hemen her zaman bu sıkıcılık doğrudan anlatıcıya yönlendirilebilir. Bir solukta okunan aksiyon anlatılarında okuru heyecanlandıran, anlatı kişilerinin davranışları kadar anlatıcının davranışlarıdır. Metnin örtük niyetliliğinin barındırdığı ideolojik ya da inançsal tutumlar anlatıcı tarafından dile getirilir. O bunu açıkça ya da imalara dayanarak yapabilir ve açıkça yaptığı, kendi yorumunu metne dâhil ettiği durumlarda doğrudan doğruya okurla bir diyaloga girdiği izlenimine kapılır. Okur bu yorumla ilgili ne düşünüyorsa yazara ya da örtük yazara değil doğrudan anlatıcıya hitap ederek yargısını belirtir. “(...) gerçekte bütün anlatıcılara kişi muamelesi yaparız. Hikâyelerini inanılır ya da inanılmaz buluruz, görüşlerinin bilgece ya da budalaca olduğunu düşünürüz, yargılarını adil ya da adaletsiz sayarız” (Booth, 2012, s. 287).

Anlatıcı, yazarın metne dair örtük niyetliliğinin belirlediği gezi güzergâhında otobüsü kullanan, gerektiğinde sağ şeride geçip yavaşlayan ya da sol şeride geçip hızlanan kişidir. Otobandan ya da tek şeritli yollardan, gerektiğinde ortada belirgin bir neden olmadığı, daha düzgün başka yollar olduğu hâlde kır yollarından seyreden güzergâh boyunca aracı doğru düzgün sürme vazifesini yerine getirir. Çeşitli duraklarda durarak bazı yolcular alıp bazılarını bırakır. Mola yerlerinde yolcuları bir kafeteryada dinlenmekteyken bu ya da başka güzergâhlar üzerindeki eski anılarını yâd eder, neden şimdi bu güzergâhta çalışan bir şoför

olduğuna ya da kendine örnek aldığı başka şoförlere dair bir şeyler anlatabilir. Daha geniş ve düzgün olan yol varken neden bu sapa kır yolunu tercih ettiğini merak edenler yalnızca ona danışabilir ya da şikâyette bulunabilirler. O da genelde “güzergâh böyle çizilmiş” diyerek kestirip atmak yerine elinden geldiği kadarıyla açıklamalarda bulunur, yalnızca bu kır yolunu kullanarak ulaşabileceği bir durakta alması gereken yolcular olduğunu ya da alternatif yollardan birinin uzun süredir kullanım dışı olduğunu söyleyebilir (üstelik bu konuda herhangi bir sebepten yalan söylüyor da olabilir) hatta eğer bu tavrını sonuna kadar başarıyla sürdürebileceğini düşünüyorsa imalı bir şekilde gülümseyip “Görürsünüz!” demekle yetinebilir. Böyle bir soruya cevap vermeye yetkisi olmadığını ya da soruyu soran kişinin bu bilgiye ihtiyacı olmadığını da söyleyebilir.

Tüm bunları yaparken takınacağı tavır, kullandığı dil ya da jest ve mimikleri anlatının teknik detaylarıdır. Booth bu teknik detayların tek tek incelenmesindenense doğrudan doğruya anlatıcının eylemlerine, otobüs şoförünün hâl, davranış ve söylemlerine odaklanmayı tercih eder. Böylece okurun karşısında bir anlatı kişisinden farksız biçimiyle var olan anlatıcını şimdiye kadar pek yapılmamış bir biçimde ele alır. Metnin kuruluş niyetliliğinin kendi başına önemsiz olduğu söylenmişti. Yukarıdaki örnekten devam edilecek olursa seyredilecek güzergâh tek başına önemsizdir. Önemli olan bu yolun bir şekilde alınması ve hem sağ salim hem de yolculuktan keyif alarak varış noktasına ulaşılmasıdır. İşte işin bu kısmında rol oynayan en önemli etken güzergâh boyunca yolcuyla beraber seyahat eden, bunun da ötesinde ona rehberlik eden otobüs şoförü, metin boyunca okurun yanından bir an olsun ayrılmayan, okuru çeşitli anlam olasılıkları arasında peşine takıp götüren anlatıcıdır.

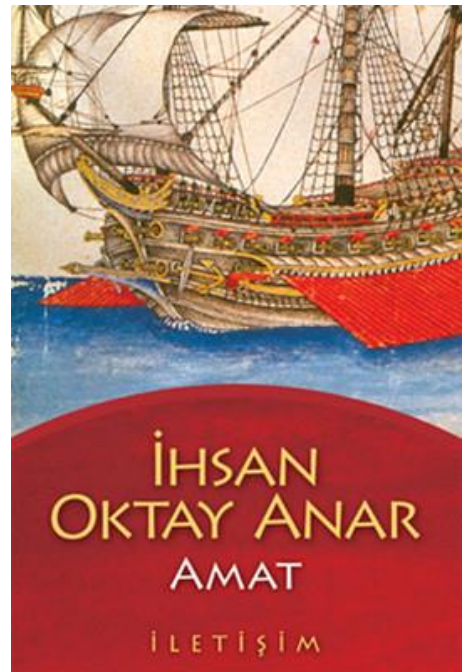
Anlatıcının bir diğer dikkat çekici özelliği de varlığı sayesinde hem yazarın hem de örtük yazarın varlıklarının gizlenmesidir. Çünkü en baştan en sona kadar ona odaklanılır. Ancak okuma tamamlanınca metnin tam olarak hangi güzergâhı takip ettiği ve dahası neden bu güzergâhı takip ettiği dikkat çekmeye başlar. Böylece doğrudan güzergâha odaklanmak mümkün olduğunda metnin retoriğine dair inceleme başlamış olur. Böyle bir inceleme metnin örtük yönelimlerini açağa çıkartmaya yönelik olacağından bu yönelimlerin dayattığı hâliyle anlatıcının varlığını ve dolayısıyla bir tersine çevirmeyle anlatıcının karakteristik özellikleri üzerinden örtük yazarın karakteristik özelliklerini çözümlenmeye olanak tanıyacaktır.

3. RETORİK ETKİNİN AMAT'IN ANLATICISI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

*Amat'*ın anlatıcısı, Booth'un varsayıdığı karakter-olarak-anlatıcı modelinin başarılı bir örneğidir. Genel olarak bakıldığında onun birinci tekil şahıslı bir dil kullanmadığı, kendi adının hiçbir yerde geçmediği ve anlattığı sahnelerdeki bakışının fiziki bir bakış olmadığı görülebilir. Onun metindeki olaylarla ilişkisi açık değilse de metinle kurduğu ilişki çok açık

hatta çok baskındır. Eski sözcüklerle dolu ağır bir dil kullanır, üslubu akıcıdır, denizcilik terimlerine hâkimdir ve betimlemelerde çok başarılıdır. Öte yandan tanrısal anlatıcı rolündedir ve metindeki olaylarla arasındaki mesafe görülebilir. Fakat üslubu anlatıya o denli işlemiştir ki okur diyaloglarda bile onun sesini duyar. “Kim konuşuyor?” sorusunun her yerdeki cevabı, aynı üslubu anlatının her yerinde aynı biçimde kullanan bu anlatıcıdır. Durgun sahnelerde onun üslubunun dinamizmi öyküyü akıcı hale getirirken hareketli sahnelerde okur onun havada uçuşan sözcüklerini ve cümlelerini görür. Örneğin aksiyonun başlayacağı bölümün girişindeki görece durgunluk içerisinde verilen şu paragraf onun tanrısal anlatıcıya en fazla yaklaştığı ama buna rağmen kendi sesinin hâlâ epey baskın çıktığı bölümlerden biridir:

“Her zaman olduğu gibi gemiciler tabiatüstü ve insanın içini ürperten konularda kafalarını yorarlarken, alacakaranlıkta Amat, Matapan Burnu’na doğru yaklaşıyordu. Diyalol Paşa kamarasına kapanmış, gece yarısından beri sinekemanıyla oyun havaları çalmaktaydı. On dört telli kemanın tellerinden yükselen oynak nağmeler o sessizlikte güvertenin hemen her yerinde iştiliyordu. Pruva gözcüsü yeni yeni ağarmaya başlayan göğün altında denize doğru uzanan karanlık burna bakarken bir yandan da müziğe uyup eliyle usûl vurmaktaydı. Görevini bu şekilde ihmal ettiğinden, tepenin üzerinde güçbela seçilen, ufka gölgesini düşürmüş o Venedikliyi fark etmedi” (Anar, 2018, s. 106).



Aynı bölümün devamında bir deniz savaşı anlatılırken tüm hareketliliğin üzerinde anlatıcının sesi kendini gösterir. Süleyman Paşa’nın “ne yapmakta olduğu” hakkında ayrıntılı bir anlatı olmaktan çok hafızasındaki bir anıyı nakleden anlatıcının neredeyse tamamen öznel bir tasviridir:

“Amat’a rampa edilmesine ziyadesiyle öfkelenip dinden imandan çıkan Süleyman Reis, kendisine piştovunu doğrultan bir rezilin bileğini kavrayıp suratına tokadı patlatırken, baltayla hücum eden bir hergelenin bögürüne dirseğini indirdi. Bir aylakçı çocuğa kılınc savuran bir başkasına kafa atıp adamı yere yuvarladıktan sonra, seyir güvertesine atlamaya çalışan bir Venediklinin apış arasına dizini gömdü. Gözünü o kadar kan bürümüştü ki, ağzından köpükler saçta saçta tekme indirip yumruk salladıktan sonra yeniçerilere çok az iş kalmıştı. O keşmekeşte çifte kulaklı yatağanlarını çeken yeniçeriler Venediklilerle göğüs göğse, boğaz boğaza, gırtlak gırtlığa dövüştüler. Damarlardan güverteye sıçrayan, damlayan, fişkırان

kan, frengi deliklerinden denize akmaktaydı. Seyir güvertesindeki son Venediklinin de ensesine bir yatağan indirildiğinde, kılınc sallayıp kan akıtmaktan kimsede derman kalmamıştı” (Anar, 2018, s. 110).

Dakikalarca süren hareketliliğin bir dakikadan az sürede okunabilecek bir anlatıyla sunulmuş ve buna rağmen okurda bu yönde bir tatminkârlık sağlanmış olması bir yana bu, tüm bu olayların anlatıcının algıladığı biçimiyle aktarılmasıdır. Düşmanlarının saldırılarına delice öfkelenip kahramanca gemisini savunmaya girişen Süleyman Reis ne denli ön plandaysa onun “dinden imandan çıkan” ruh hâlini, “rezil” ve “hergele”leri nasıl alt ettiğini, “ağzından köpükler saça saça” “tekme indirip yumruk salladığını” söyleyen anlatıcı da o denli ön plandadır.

Onun anlatıdaki olaylarla arasındaki mesafe hakkında pek az şey tespit edilebileceği söylenmişti. Yukarıdaki örnekler de bu muğlak mesafeyi önemsiz kılan anlatıcı-metin yakınlığının, anlatıcının metindeki baskın varlığının örnekleriydi. Fakat *Amat*’ın anlatıcısı, Süleyman Reis’ten yana olan tutumunda kendi öznelliğini hissettirdiği gibi metnin pek çok başka yerinde daha etkisini duyumsatır. Onun stratejisini fark etmeyip kurduğu oyuna gelen, tüm anlatının son bölümde açıklanan kaynaklardan derlendiğine gerçekten inanan bir okur bile anlatıcının aşağıdaki açık varlığını göz ardı edemez:

“Ah! Sessizliği işitip karanlığı görmek keşke mümkün olsaydı, işte o zaman müminlerin tespihlerinden gelen şıkırtılar, yediklerini köşe başında çıkartan bir sarhoşun göğsünden gelen hırıltılar, kuytularda büyü yapanların dudaklarından dökülen fısıltılar duyulabilir ve on binlerce altınlık servetlerinden saçılan ışıpta parıldayan gözler, şuh kahkahaların çınladığı batakhanelerin kapılarında asılı kırmızı fenerler, تنها köşelerde kirli ellerin çektiği o pırıltılı hançerler seçilebilirdi” (Anar, 2018, s. 9-10).

“Kim konuşuyor?” sorusunun metin boyunca en ilginç hale gelebileceği kısım belki de budur. Gerçekten de, burada konuşan kimdir? İşitilip görülebilecek tüm o şeyleri metindeki belki en nesnel üslûpla veren ama öte yandan sessizliği işitip karanlığı görmenin mümkün olabilmesine “keşke” diyen ve en önemlisi, cümleye “ah” çekerek başlayan kişi kimdir? Booth’un, kılık değiştirebilen ama asla gözden kaybolmayı seçemeyen bir anlatı unsuru olarak tasvir ettiği şeyle mi yüz yüze gelinmektedir (Booth, 2012, s. 31)? Eğer öyleyse bu, gözden kaybolma gibi bir takıntısı olmadığı açıkça görülebilen bir unsurdur. Her şey bir yana, “ah” çeken anlatıcının varlığını duyumsatan odur. Diğer her şeyin öznelliği tartışılabilir de bu tartışılmaz. Okurun tam bu anda duyduğu ses anlatıcının sesidir. “Ah” çekmek onun bir eylemidir, o hâlde anlatıcı en açık olarak bu anda bir kişi olarak okurun karşısındadır.

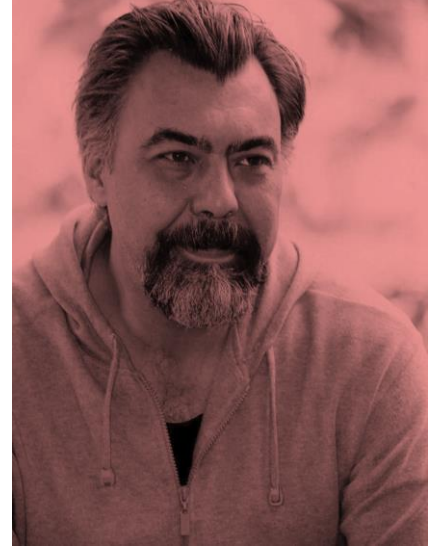
Bu şekilde doğrudan karşı karşıya gelme, anlatıcının metin boyunca nerede aranması gerektiğine dair de bir fikir verebilir. Çünkü *Amat*’ın anlatıcısı, kendini gizleme güdüsüyle

hareket eden bir anlatıcı değildir. Buradaki iç çekişini daha sonraki hamleleriyle basit bir prolog oyunu kılıfına sokmaya çalışmaz. Kendini burada böylesi açık etmesinin bir tesadüf olmadığını gösterir bir şekilde ve tıpkı burada yaptığı gibi kolayca gözden kaçacak ufak tefek bariz eylemlerde de bulunur. Örneğin, ilki sayfa 27’de olmak üzere tüm metin boyunca, sanki geminin bir mürettebatıymış gibi “Kaptan Efendimiz” tabirini kullanır. Benzer biçimde aşağıdaki yorumu yapan da öykünün kişilerinden biri değil, bizzat anlatıcının kendisidir: “Deniz kurtlarını mükemmel yapan şey kusursuz ve dengeli gemiler değildi. Onları bir üstat ya da bir efsane yapan şey, yelkenlerinin çalımı bozuk, safrası dengesiz, kötü bir mühendisliğin ve beceriksizce bir işçiliğin eseri olan gemilerdi” (Anar, 2018, s. 32).

Bu yorumu yapan anlatıcının bir tarihçi gibi davrandığını söylemek mümkün olabilir. İlk bakışta sanki kurduğu anlatıyı genel geçer yorumlarıyla süsleyen bir belgesel anlatıcısı gibidir. Fakat bir edebiyat metninin içinde ve üstelik karakter-anlatıcı ya da birinci tekil zamirli bir anlatıcı söz konusu değilken yapılan bu müdahale doğrudan okura yönelmiş bir anlatıcı hamlesi olarak okunabilir. Çünkü bu alıntı doğrudan doğruya ya da ana hatlarıyla bir karakterin ağzından da söylenebilir ya da başka bir dramatizasyonla verilebilirdi. Bu şekilde metinde yer almasının stratejik nedenleri tartışılabilirse de onun gerçekleştirdiği en önemli şeyin anlatıcılığı metinde bir karakter gibi göstermesi olduğu söylenebilir. Eğer stratejinin amacı da buysa, anlatıcının kendini dramatize etmesindeki bu amaç sorgulanmalıdır. Böyle bir anlatı stratejisinin teknik detayları anlatıbilimsel bir çalışmanın konusu olabilir ama sonuçta ortaya çıkan durumların belki de en dikkat çekicisi, anlatıcının metnin içinde dramatize edildiği açık ve örtük pek çok durumun varlığıdır. Edebî bir anlatı söz konusu olmasaydı anlatıcı ve yazar teorik olarak birbirlerine eşitlenip tüm değerlendirmeler bunun üzerinden yapılabilirdi. Kurgusal anlatılardaysa dramatize edilen anlatıcıya dair belki en belirgin örnek meddah anlatılarında görülür. Nitekim meddah anlatıları, eyleyen olarak anlatıcının en fazla öne çıktığı anlatılardandır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde *Amat*’ın anlatıcısının meddahvari bir anlatıcı olduğu tespit edilebilir. Yaptığı tüm eylemler ve dolayısıyla anlatının tamamı bu bakışla incelenecek olursa Booth’un anlatı kuramına göre hareket eden anlatıcılara dair yerinde bir örnek olarak öne çıkacaktır.

Genel olarak meddahlık kültürü, Boothçu yaklaşımın anlaşılabilmesi adına çok yararlı olabilecek veriler sağlar. Çünkü her ikisinde de örtük yazar, anlatının diğer tüm bileşenlerine göre çok daha fazla ön plandadır. Anlatı stratejilerinin ikna ediciliği sağlamak üzerine kurulduğu varsayımı her ikisinde de ağır basar. Booth “ficelle”ler uyduran, yan sahneler tertipleyen, uyarıcı, kurtarıcı, yardımcı gibi eylem alanlarını dolduran örtük yazarın eninde sonunda bu amaca yönelmiş olduğunu ileri sürerken meddah da ikna ediciliği ya da dinleyicisini kendine bağlamayı sağlamak için bastonunu ve mendilini çok farklı biçimlerde

kullanabilir. Bununla beraber meddahlıkta sık görülen ama modern edebî anlatılarda anlatıcının varlığını gizlemek amacıyla fazla öne çıkarılmayan bir durum daha vardır ki meddahlık ve Boothçu retorik kuramının *Amat* metni üzerinde bir arada incelenmelerini sağlayabilecek bir diğer önemli faktör de odur. Kısaca bu durumu, anlatıcıyla anlatı arasındaki uzayzaman mesafesi olarak tanımlamak mümkündür. Meddah anlatılarında bu mesafe gizlenmez. Meddah, şimdiki zamanın, anlatılma zamanının bir kişisidir ve öykünün daha önceki bir zamanda geçtiğini belirtmek için bunu açıkça vurgulaması gerekmez. Fakat modern edebiyatta anlatıcı sıklıkla



İhsan Oktay Anar

geçmiş zaman öğeleri kullansa da fiziksel olarak metinle aynı uzayzaman konumundadır ve bir illüzyon olarak bunun dilsel evrende de öyle algılanması için uğraşır. *Amat*'ın anlatıcısı, çoğu zaman anlatıya olumlu katkılar yapan bu stratejiden feragat etmek uğruna iki yerde anlatının uzayzaman konumuyla kendi uzayzaman konumu arasındaki mesafeyi açık eder. Bunlardan ilkiyle sayfa 41'de karşılaşılır: "Eski zaman gemilerinde, hele hele üç direkli bir kalyonda, reisler ve zâbitler hariç, mürettebatın rahat ve ferah bir ortamda yaşadığı pek söylenemezdi". Buna benzer bir ifadeyle sayfa 76'da da karşılaşılır: "O devirdeki her kalyonda olduğu gibi *Amat*'ta da gemiciler, büyük ve küçük abdest ihtiyaçlarını, geminin en ucundaki gagaya benzer kısımda, yani başüstünde, herkesin gözü önünde giderirlerdi". Sahneye bakan dinleyicinin yalnızca meddahı ve onun malzemelerini görebilmesi gibi *Amat*'ı okuyan birinin de yalnızca anlatıcının sesini duyması bu vesileyle iyice pekiştirilir böylece. "O devirdeki" diye bir tabir kullanan anlatıcı "o devirdeki" olaylara bu kadar hâkimse, yani gemi teknolojilerinin değişmesi için gereken uzun zamanı anlatıyla arasına koymaktan çekinmiyorsa ve buna rağmen bir tarihçi de değilse ilk çözülmesi gereken sorun onun kim olduğudur. Üstelik bu, çeşitli kaynaklara gönderme yapıp duran ama buna rağmen derlemeden çok kurgulamaya benzer bir anlatı ortaya koyan biridir. Tüm bunlara rağmen, sunduğu kaynaklara okurun erişimi söz konusu olabilseydi, anlatının, anlatıcı haricindeki diğer unsurları başka bağlamlarla varlığını sürdürebilirdi belki. Fakat *Kitab'ülİber*'e ya da *Kamûsü'lDesais*'e ve diğer kaynak metinlere anlatıcıdan başka ulaşabilen kimse yok gibidir. Onun metinle arasındaki uzayzaman mesafesinin alışıldık açıklamalarının tümü olanaksızlaşır böylece. Hepsi anlatıcının inisiyatifindeki verilerdir. Diyavol Paşa'nın, Süleyman Efendi'nin ya da gemi mürettebatının gerçek kişiler olup olmadıkları sorusu, onların anlatıcının elindeki çeşitli malzemelerden biri oldukları gerçeğine göre geri planda kalmaktadır artık. Booth'un örtük okuru tüm referans göstermelere, terimsel ifadelerin

bolluğuna, belagatli betimlemelere, mağrur ve gizemli Diyavol Paşa'ya ve diğer her şeye baktığı zaman artık yalnızca Booth'un bahsettiği gibi arka koltukta sessizce oturarak tıpkı örtük yazarın yaptığı gibi anlatıcıyı seyreder:

"(...) sessiz yazarla birlikte yolculuk ederiz, arka koltukta oturup ön koltuktaki anlatıcının, otomobili komik, rezilce, gülünç ya da ahlaksızca kullanmasını izleriz. Yazar bize göz kırabilir ve bizi dürtebilir, ama bizimle konuşmaz. Okur anlatıcıyla duygudaşlık kurabilir ya da ona acıyabilir, ama kesinlikle anlatıcıyı güvenilir bir rehber olarak kabul etmez" (Booth, 2012, s. 314).

*Amat'*ın anlatıcısının anlatıyı nasıl ördüğüne bakılacak olursa onun okur üzerindeki aktif etkisi de ortaya çıkacaktır. Örneğin onun gemicilik terimlerine çok hâkim görünmesinden bahsedilmişti. Aşağıdaki alıntı bu duruma bir örnek olarak verilebilir:

"Kıyıda ise üç direkli, iki güverteli ve 58 toplu bir kalyon, o karanlıkta usturmaçalarını puta edip iskeleye palamar vermişti. Yelkenlerin sarılı olduğu serenler hisa edilmiş ve tez zamanda yola çıkacağını ilân için mizana direğine mavi bayrak çekilmişti (...) Kalyonun dikmesinin palangalarına asılan ve tıraka tutan gemicilere vardiyacı, 'Yısa, sizi gidi sütü bozuk sünepeler! Yısa beraber! Varda ruhsuzlar! Varda! Bre aman! Laşka! Laşka!' diye feryat ediyor ve hurçların, sandıkların ve fiçilerin ambarlara usulünce istifine nezaret ediyordu" (Anar, 2018, s. 18).

Bu alıntıda ortalama okurun anlamını bilemeyeceği pek çok sözcük vardır. Usturmaçaların puta edilmesinin ne anlama geldiği ya da "Laşka" diye bağırmanın birinin aslında ne demek istediği çoğu kişi tarafından bilinmez. Bunlar denizcilik terimleridir. Vardiyacı'nın söyledikleri, vardiyacı da bir denizci olduğu için belki yadırganmayabilir, anlatıcının bu söylemdeki sözcükleri ve cümleleri doğrudan alıntılacağı varsayılabilebilir. Fakat hisa edilmiş yelkenler, mizana direği, dikmenin palangalarına asılmak, tıraka tutmak ve hurçlar gibi sözcükleri kullanan kişi anlatıcıdır. Sadece burada değil, metnin tamamında bu ve buna benzer pek çok terim kullanılır. O hâlde bu durum, Booth'un örtük yazara yüklediği anlaşılır olma, konusunun okur tarafından ulaşılabilir olmasını sağlama misyonlarına (Booth, 2012, s. 115) ters mi düşmektedir? Halbuki Booth, örtük yazarın böyle bir misyon edinmesinin kaçınılmaz olduğunu söylemektedir. Anlaşılma istenmemek edebiyatın, edebî anlatının ve aslında dilin doğasına aykırıdır. Böyle bir örnek üzerinden Booth'un haklılığı nasıl savunulabilir? Muhtemelen böyle bir savunma için en doğru alternatif, örnek okurun böyle bir dil kullanan anlatıcıyı ancak stratejik amaçlarla kullandığını öne sürmek olacaktır. Bu terimlerin aslında ne anlama geldiklerini açıklamaya zahmetine hiç girmeyen anlatıcı ya onların zaten bilindiklerini varsaymaktadır ya bilinmemelerinin anlatısına bir zarar getirmeyeceğini düşünmektedir, hatta belki bilinmemelerinin anlatısına bir yarar sağlayacağını ön görmektedir. Üç seçenek de

değerlendirilebilir ama üçüncüsü muhtemelen en doğru olanıdır. Çünkü daha ilk bakışta bile anlatıcının okura vermeye çalıştığı mesaj sezilebilir: “Bu hikâyenin denizcilikle ilgili olduğunu görebilir ve benim hikâyeye ne kadar hâkim olduğumu anlamak için denizciliğe ne kadar hâkim olduğuma bakabilirsin. Sen denizcilikle ilgili bir şey bilmiyor olsan da sorun değil, çünkü ben tüm bu terimler arasında yaptığım gibi hikâyenin tamamı boyunca sana rehberlik edeceğim. Bana güven, bu terimlerin anlamını bilmene gerek olmadığı için sana bu yönde bir açıklama sunmuyorum ama hikâyesini anlattığım denizcilerin bu terimleri kullandığını, dolayısıyla hepsinin gerçek kişiler olduklarını anlamak için onlarla senin aranda böylesi bir aracılık kurmayı uygun buluyorum”. Belki böyle bir açıklamanın sonuna “bu kişilerin gerçekten yaşadığına ve başlarından böyle olaylar geçtiğine seni ikna etmek için daha ne yapabilirim ki?” diye bir ek de yapılabilir. Ya da bu ek, onun tüm anlatı stratejileri keşfedilip çözümlendikten sonra da konabilir. Her hâlükârda bu terimleri bilmemek *Amat*’ın hikâyesini yeterince anlayabilmeyi engellememekte, öte yandan anlatıcının mesajı bu olsa da olmasa da okuru anlatıcının rehberliğine büyük ölçüde mahkûm etmektedir.

Bir karakter olarak anlatıcı unsuru incelendiğinde onun söylemleri ve eylemleriyle beraber ne söylem ne eylem olmayan bazı hamleleri de dikkate alınmalıdır. Daha önce anlatının tüm unsurlarının örtük yazar odaklı bir bakışla birer malzeme olarak değerlendirilebileceğinden söz edilmişti. Terimler kullanmak, metne doğrudan yorumlar katmak ya da meddahvari teknikler denemek onun bir anlatı kişisi olarak varlığını açık eden göz önündeki öğelerdir. Gözden kaçmaya müsait daha önemli ve daha çok emek isteyen stratejiler de vardır. Booth’un tespit ettiği benzer stratejik misyona sahip karakterler bunların belki de en önemlisidir. *Amat*’ta bu tanıma uyan bir karakter kümesinin varlığından söz etmek mümkündür. Bu küme Göbelez Baba, Kul Rıza Baba ve Kazdağlı isimli mürettebatın içinde bulunduğu birinci vardiya grubudur. Ne Göbelez Baba’nın ne Rıza Baba’nın ne de Kazdağlı’nın anlatının ana eksenindeki olaylarla doğrudan ilgileri vardır, fakat sıklıkla okurun karşısına çıkarlar. Onlarla ilk olarak sayfa 19 ile 23 arasında karşılaşılır; gemi yüklenirken “baş kasarada” aylıklık etmekte olan Göbelez Baba ve Kazdağlı kendi aralarında *Amat*’la ilgili konuşmaktadırlar. Nihayetinde seyir zabiti Abuzer Reis tarafından yakalanıp yaka paça güverteye çıkartılırlar. Fakat bu sırada onların sohbetleri sayesinde salı denize açılmanın uğursuzluk sayıldığı ve sabah ezanına kadar yükleme tamamlanmazsa *Amat*’ın da bu uğursuz günde yola koyulacağı öğrenilir. Denize pazartesi açılmanın neden uğurlu olduğu, salı açılmanın uğursuz sayılmasının nedenleri, denizcilerin türlü korkuları, geminin ikinci kaptanının yani Koca Reis’in “daha dün gece” bir cinayete kurban gitmiş olduğu, onun yerine kimin getirileceğine dair Göbelez Baba’nın tahmini ve bu kişinin adını duyunca Kazdağlı’nın hissettiği korku metinde ilk kez burada konu edilir. Bu kişilere sayfa 80’e kadar bir daha rastlanmaz. Buradan sonra da sayfa 88’e kadar, o günkü vardiyasını

tamamlayıp istirahata çekilen tayfa grubunun üyeleri olarak aralarındaki konuşmalara şahit olunur. Kazdağlı'nın Süleyman Reis'in kim olduğunu sormasıyla başlayan bu muhabbet sayesinde Süleyman'ın geçmişiyle ilgili ilk bilgiler ortaya çıkar. Amat'ın yola çıkış amacına da ilk kez burada değinilir. Daha sonra sayfa 163'e kadar bu tayfayla ya da tayfadan herhangi biriyle neredeyse hiç karşılaşılmaz ve 163'ten 173'e kadar yine onların sohbetleri aktarılır. Görünüşte bu bölüm, Abuzer Reis'in düşmandan kaçmak için geminin fenerini söndürmüş olmasına karşın tayfanın duyduğu rahatsızlığı anlatır. Öyle başlar ve sonunda da oraya bağlanır. Fakat tayfa kendi arasında konuşurken laf Nuh Usta'nın baktığı remil falına, falın her seferinde aynı sonucu vermesine ve bu sonuca göre gemideki herkesin zamanında bir cinayet işlemiş olduğuna gelir. Bu, *Amat*'ın ana öyküsünün ilk kez dile getirilişi ve hâliyle final sahnesinin hazırlanışdır. Navarin, meşe ağaçları ve 247 meşe ağacıyla 247 mürettebatın bir araya gelmesinin tesadüf olamayacağı gibi önemli noktalara burada değinilir. Sayfa 195'te bu vardiyadaki tayfalar bir kez daha anlatıya girer ve romanın geriliminin en tepe noktasını oluşturan, Amat'ın ganimet edinmek için bir düşman gemisine saldırması olayının zeminini hazırlarlar. Onların baş kasaradan çıkıp ganimet isteklerini iletme üzere Diyavol Paşa'nın yanına gitmeleriyle beraber bölüm sonlanmaz ama tuhaf bir biçimde Göbelez, Kazdağlı, Rıza Baba gibi o ana kadar bu bölümlerin başkışileri olan karakterler birden ikinci plana düşerler. Sayfa 205'te ve son kez olarak sayfa 216'da anlatıya dâhil olan bu vardiyanın kişileri önce veba üzerine konuşurlar, Osmanlı'nın iki gemisini batıran siyah sancaklı bir gemiyi aramak için yola çıktıkları halde Osmanlı'nın iki gemisini batırmalarının ve şu anda siyah sancak taşımalarının ne kadar tuhaf olduğundan bahsederler, Diyavol Paşa'ya lanet ederler ve nihayetinde kendi lanetlerinin, bu gemiye toplanma nedenlerinin farkına varırlar. Vebaya yakalanan Kazdağlı'nın kanlı öksürüğüyle aynı illete tutulan Göbelez Baba'nın bahsi geçer ve hikâyenin bitiminden az önce bu tayfanın anlatısı sona erer.

Birinci vardiya tayfasının Amat'taki görevleri ne olursa olsun onların *Amat*'a yaptıkları katkı çok değerlidir. Aksiyonun içinde birer figürandırlar ama onların yer aldığı bölümler metinden çıkarılacak olsa anlatıda önemli bir aksama meydana gelir. Örneğin bu bölümler haricinde metnin hiçbir yerinde Amat'ın neden sefere çıktığına dair bir bilgi bulunmaz. Fakat birinci vardiyayı içeren anlatıların en belirgin özelliği ön hazırlık ve ön bilgilendirmedir. Her ikisi de anlatıcının kendi başına doğrudan yapabileceği ve pek çok edebi eserde yaptığı eylemlerdir. Örtük yazarın bu görevi karakterlere verdiği durumlardaysa çoğunlukla aynı karaktere ya da karakter grubuna çok bariz başka bir görev ya da konum verilerek bu durum gizlenir. *Amat*'ın örtük yazarı onlardan açıkça ve bolca faydalanmıştır. Bu karakter grubu anlatının asıl eksenine çok nadiren girip çıkar, başkarakterler olan Diyavol ve Süleyman'la doğrudan bir irtibatları yoktur. Diyavol ve

Süleyman'ın onların karakteristik varlıklarından haberdar olduklarını gösterecek bir veri de yoktur ortada ama *Amat*'ın okuru onların adını neredeyse en az Diyavol kadar duyar. Bu karakter grubunun varlığıyla Booth'un söz ettiği retorik etki arasında bir bağ olduğu açıktır. Fakat bu çalışma için dikkat çekici olan, bu retorik unsurun hayata geçirilmesinde anlatıcıya yüklenen misyondur. Daha önce söylendiği gibi, birinci vardiya tayfasının anlatıya sunduğu katkının olabildiğince sabit tutulması koşuluyla bu katkı farklı biçimlerde sunulabilirdi. Örneğin, anlatıcı bu tayfa sayesinde metne işlenen bilgileri doğrudan kendisi verebilirdi. Neden böyle yapılmadığı, vardiyadaki tayfanın neden her seferinde kullanıldığı sorulursa bu sefer bir bakıma anlatıcının yaptığı bir şeyden değil yapmadığı bir şeyden söz edilmiş olacaktır. Muhtemelen böylece sıradan anlatı kişileri devreye sokularak anlatıcının, anlattıklarını referansladığı tanık sayısı çok özel bir biçimde arttırılmış olur. Salı günü denize açılmanın uğursuz sayılmasıyla *Amat* gemisinin yaşadığı talihsizlikler arasında bir bağ kurmak isteyen okur böylece anlatıcıya değil bir anlatı kişisine yönlendirilmiş olur. Remil fallarının okur için herhangi bir şey ifade etmemesi olasılığı, onu hayli dikkat çekici bulan tayfa işaret edilerek kolayca savuşturulur. 247 ağaçla 247 tayfa arasında uğursuz ve fantastik bir bağlantı kurmak isteyen okur, anlatının başından beri hiçbir fantastiklik iddiasında bulunmuyormuş gibi görünen, anlattıklarını sürekli başka metinlere dayandıran anlatıcıya rağmen bu bağlantıyı kurmak zorunda kalacaktır. Anlatıcı böylece, anlatının fantastiğe meyleden hemen tüm özelliklerini, bu özellikleri anlatı kişilerinin algılanış biçimiyle açık ediyormuş gibi görünerek aslında kendi ikna ediciliğine, güvenilirliğine zeval gelmemesini garanti altına alır.

Burada örneklendirilmeye çalışıldığının ötesinde *Amat*'ın anlatıcısının anlatıdaki ağır ve baskın karakteri fazlasıyla ön plandadır. Hemen her eser için bir biçimde bunu söylemek mümkün olsa da *Amat* özelinde anlatıcının monoloğu olgusundan bahsedebilmek çok daha olanaklıdır. Onun varlığı, anlatının en vazgeçilemez unsurudur. *Amat*, Boothçu yaklaşımın en kolay uygulanabileceği eserlerden biridir. Romanın postmodernist özelliklere sahip olması bu durumun nedenini açıklamak adına önemli olabilirse de anlatıcının bu baskın varlığının ve bu varlığını çok çeşitli ikna yöntemleriyle metne uygulamasının en temel nedeni onun bir fantastik anlatı olmasıdır. Yukarıda söz edildiği gibi anlatıcı, bir tarih anlatısından beklenen olgusal ve referanslı anlatıyı, zamanda geri gidebilme kabiliyeti olan birinin lanetli bir mürettebat oluşturup onların mezarlarında biten meşe ağaçlarıyla lanetli bir gemi inşa etmesini ve bu lanetli mürettebatı lanetli bir yolculuğa çıkarmak için bu gemide bir araya toplamasını anlatmak için kullanır ve bu uğurda kullandığı dil, meyilli görüldüğü tarafgirlik, yan anlatılar, akıcı betimlemeler, girdiği güvenilirlik kılıfı ve tüm diğer stratejik hamleler fantastik olanın fantastik kalmasını sağlamak içindir.

SONUÇ

Anlatıcıyı bir anlatı kişisiymiş gibi ele almak onu eylemleri, kararları, düşünceleri gibi eyleyen olma durumlarına odaklanarak incelemeyi gerektirir. Bu doğrultuda anlatıcı unsurunun her anlatıdaki en dikkat çeken eylemi olarak onun bir şeyler anlatması, anlatma eylemini gerçekleştirmesi özelliği öne çıkarılmalıdır. Anlatı içerisinde bir tür hareket halinde olan karakterlerin bu durumları bile anlatıcının bu özelliğinin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir.

Anlatıcının bir eyleyen olarak ele alınmasının bir anlatı stratejisi incelemesine dönüşmesi kaçınılmaz olacaktır böylece. Çünkü tüm anlatı boyunca anlatıcı, niyetliliği en açık olan kişidir. Hiç ummadıkları şeylere uğrayıp duran ya da hiçbir planını hayata geçiremeyen anlatı kişilerinden oluşan bir anlatı söz konusu olduğunda bile bu anlatı gerçekleştiği anda bir plan, bir strateji, bir niyet gerçekleşmiş demektir. Anlatıcının eylemleri bu sayede stratejik süreçlere dönüştürülebilirken onun düşünceleri, ideolojisi, sesi hatta varsa umutsuzluğu, vahşiliği, melankolisi de aynı dönüşüme uğrayabilir durumda olacaktır. Çünkü anlatıcı bir düşünce ya da ideolojiyi anlatıda hissettiriyorsa bu düşünce ya da ideoloji anlatının bileşenlerinden biri hâline gelir. Onun sesinde ya da düşüncelerinde hissedilen melankoli anlatının içinde bir biçimde yer alan stratejik bir melankolidir. Dolayısıyla onun eyleyen olarak anlatıya katkısı eninde sonunda stratejiktir.

Amat romanı incelenirken anlatının doğrudan kendisinin değil anlatıcının merkeze alınarak stratejik tespitler yapılması bu yüzdendir. Bu çalışmada ortaya konan çıkarımlar, metinler üzerine yapılacak stratejik incelemelerde anlatıcının eyleyenliğinin, Booth'un retorik kuramının çok etkin ve dikkate değer sonuçlar vereceğini göstermiştir. Ayrıca *Amat*'ın bu doğrultuda incelenmesi, romanın estetik başarısını sağlayan unsurlardan biri olarak Boothçu retorik etkinin payını, üzerinde düşünülmesi gereken bir sorunsal olarak öne çıkarmıştır.

KAYNAKÇA

- Arslan, Nihayet (2016). "Üç İstanbul'un 'Örtük Yazarı' ve Abdülhamit İmgesi". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 25. s. 7-22.
- Anar, İhsan Oktay (2018). *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bahtin, Mihail (2017). *Karnavalın Romanı*. çev. Cem Soydemir. 3. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Booth, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. çev. Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Edgü, Ferit (2005). *Yazmak Eylemi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Logosantrik Bir Dil Projesi Olarak *Servet-i Fünun'un Mai ve Siyah'taki Tezahürleri:* *Mai ve Siyah'ta Dil Arayışı ve Modernitenin Cinsiyeti*

ARŞ. GÖR. BİLGE ULUSMAN*

Öz

Tanzimat sonrası modernleşme sürecini, yalnızca Doğu-Batı çatışması varsayımına odaklanarak okuyan ve son dönem Osmanlı entelektüelinin ontolojik krizini bir ödipal kompleks olarak yorumlayan edebiyat tarihleri, *Servet-i Fünun* edebiyatının dilsel arayışlarını ıskalar. Oysa konvansiyonları ihlal etmenin yıkıcı ve yapıcı gücünü moderniteden alan yazarların dilde dönüşüm talebi, moderniteyi deneyimleyen bireyin dönüşüm sürecinden bağımsız düşünülemez. *Servet-i Fünun'un* "Musahabe-i Edebiye" sütunlarındaki dilsel arayış, Arap belagatinin yok saydığı, dilin canlı bir varlık olduğu gerçeğinin ilanı olarak okunabilir. Modernite deneyimiyle birlikte gelişen faillik algısı, bir birey olarak yazarı da kendi deneyimleri, kendi terkipleri, kendi dili ile konuşmaya itecektir. *Servet-i Fünun'da* modern imge kullanımı, yani dilin mevcut konvansiyonlarını ihlal ederek, yaşanan hissin ve fikrin dildeki kadesiz karşılığını yaratmak önem kazanır. Ne var ki moderniteyle deneyim edilen bu dönüşüm ve dilsel arayış, yalnızca modernleşen erkek yazar/özneler odağında anlatılagelmiştir. Bu çalışma, mevcut edebiyat tarihlerine bir alternatif okuma sunmak amacıyla, *Servet-i Fünun* dergisinin "Musahabe-i Edebiye" köşesinde yayınlanmış, logosantrizm kavramıyla birlikte okunabilecek yazılara ve *Mai ve Siyah'ta* bu logosantrik krizin izdüşümlerine bakarak, bu metinlerdeki modern öznenin dilsel krizine ve cinsiyetine odaklanacaktır.

Anahtar sözcükler: *Mai ve Siyah*, *Servet-i Fünun*, Logosantrizm, Modernite, Modernitenin Cinsiyeti.

THE REFLECTION OF SERVET-İ FÜNUN AS A LOGOCENTRIC PROJECT TO MAİ VE SİYAH: THE LANGUAGE STRIVING AND THE GENDER OF MODERNITY IN MAİ VE SİYAH

Abstract

Literary histories, which focus on the binary opposition of East and West, and regard the ontological crises of Ottoman intellectuals as an oedipal complex, fail to notice the linguistic striving of *Servet-i Fünun* writers. In fact, the demand for transformation of the

* Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, b.ususman@gmail.com, orcid.org/0000-0002-7008-0638
Gönderim tarihi: 20.02.2019 Kabul tarihi: 30.06.2019

writers, who take the power of transgression of modernity, would not regard as independent from the transformation period of modern individual. It is possible to read the linguistic striving in the “Musahabe-i Edebiye” columns as a manifestation of the idea that language is a living thing in opposition to the bases of Arabian rhetoric. The agency which is developed with the modernity, motivates the author to use her/his own experience, compositions and language. *Servet-i Fünun* writers prefer to use modern imagery, which is a transgression of conventional usings in language, because the idea of find out the ruleless expression of the experienced emotion or opinion has become crucial. However, this transformation and linguistic striving have been told us focusing on only the male writers or male subjects. This study aims to show the linguistic striving and gender of the modern agency throughout the logocentric crises in *Mai ve Siyah* and “Musahabe-i Edebiye” columns in the journal of *Servet-i Fünun*, with the intent of an alternative reading to the conventional literary histories.

Keywords: *Mai ve Siyah*, *Servet-i Fünun*, Logocentrism, Modernity, The Gender of Modernity.

GİRİŞ

Modernite deneyimiyle birlikte dönüşen yaşam pratiklerine ve Peter Gay’in terminolojisiyle yeni bir “iklim”e işaret eden, Fransızca orijiniyle “*fin de siècle*” (2008) ya da aynı dönemde Osmanlı coğrafyasındaki entelektüellerce çevirisiyle “asır sonu” kavramı, 19. yüzyıl sonunun hem bir kapanış hem de bir başlangıç olarak okunagelmiş, dönemin edebiyat çevreleri tarafından bir yandan bir dejenerasyon olarak alınıp eleştirilene maruz kalmış öte yandansa modernitenin yarattığı hayranlık ve endişe ikileminde yeni bir başlangıcın kapısı olarak aralanmıştır. Geleneksel Tarihselci perspektifin hiyerarşi içeren determinist bakışını kıran Yeni Tarihselci akıma dahil edebileceğimiz Stephan Greenblatt’ın her metni tarihsel bir veri gibi, herhangi bir hiyerarşi gütmeyen tarihe işlediği yaklaşımının altında yatan “kültürel hareketlilik” (*cultural mobility*) kavramı, modernitenin sonuçlarından biri olarak ortaya çıkar ve bu iletişimsellik, Osmanlı coğrafyasının da modernite deneyimini aynı dönemde yaşamasını sağlar. Öte yandan *camera obscura*’nın yerini alan fotoğraf, orijinallik mefhumunu yıkarak imgelerin çoğaltılabildiği, yeniden üretilebildiği (*reproduction*) ve hatta mübadele edilebilir bir değer hâline gelerek kapitalizme dahil olduğu bir süreç başlatır (Crary, 2004: 20-21). Bu süreç de şüphesiz, realist sanatın imgesinin biricikliğini elinden alacaktır. 1891’de Ahmet İhsan’ın kuruculuğunda musavver bir dergi olarak yayına başlayan *Servet-i Fünun* da, modernitenin, sanayi, teknoloji, tıp gibi kültürel hayata da doğrudan yansıyan gelişmelerini takip ederek, tüm bunların sanatı nasıl etkilediğine tanıklık eder. Sanatın ihtiyaç duyduğu “yeni” dilin arayışını, öznenin, Crary’nin terminolojisiyle, “gözlemciden” (*observer*) “izleyiciye” (*spectator*), bir flanöre dönüşümünü görebileceğimiz tarihsel bir veriye dönüşür (17-18).



Ne var ki dilsel arayışı edebî bir sorun haline getiren, modernitenin getirdiği eş zamanlı hayranlık ve endişe paradoksunu yaşayan *Servet-i Fünun* yazarları, Orhan Koçak'ın da dile getirdiği haksız bir köksüzlük eleştirisine maruz kalırlar. Koçak, edebiyat

tarihlerinin ortak yanılığı olarak karşımıza çıkan “köksüzlük”, “toplumuna yabancılık”, “aşırı bireycilik” ya da Ahmet Mithat'ın başlatacağı tartışmayla “Dekadanlık” eleştirisinin, yalnızca Mehmet Kaplan, İnci Enginün, İsmail Parlatır çizgisindeki edebiyat tarihçilerinde değil, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ve hatta Berna Moran'ın okumalarında da sürdüğünü teslim eder (Koçak, 1996: 99-101). Doğu-Batı çatışması eksenine odaklanan mevcut edebiyat tarihleri, *Servet-i Fünun* dönemi edebiyatının yaşadığı dilsel krizi ıskalamakta ısrarcıdır. Oysa konvansiyonları ihlal etmenin yıkıcı ve yapıcı gücünü moderniteden alan yazarların, Arap belagatinin sınırlarını aşarak Batı retoriğiyle şekillenen fikri, hissi ve hayal gücünü aktaracak yeni bir dile ihtiyaç duymaları, modern öznenin kaçınılmaz reflekslerinden biri olarak gelişir. Edebiyat tarihlerinin ıskaladığı bu zorunlu dönüşüm süreci, moderniteyi deneyimleyen bireyin dönüşüm sürecinden bağımsız düşünülemez. *Servet-i Fünun*'un “Musahabe-i Edebiye” sütunlarındaki dilsel arayış, aslında Arap belagatinin dilin canlı bir varlık olduğunu ıskaladığı gerçeğinin ilanı olarak okunabilir. Modernite deneyimiyle birlikte gelişen faillik algısı, bir birey olarak yazarı da kendi deneyimleri, kendi terkipleri, kendi dili ile konuşmaya iter. *Servet-i Fünun*'da, modern imge kullanımı, yani dilin mevcut konvansiyonlarını ihlal ederek, yaşanan hissini ve fikrin dildeki kaidesiz karşılığını yaratmak önem kazanır. Modernleşme serüveninin temel prensipleri olan liberal yapı, pozitivist ahlak ve bireyin psikolojisinin değer kazanması, dildeki özgürleşme hamlesini de beraberinde getirmiştir. Bu özgürleşme talebinin Osmanlı coğrafyasında yarattığı çatışma, toplumsal sorumluluğun ve angajmanın belirlediği edebi pratikleri sürdüren Tanzimat kuşağı ile Fransız edebiyatı etkisine rağmen özgün bir modernlik deneyiminin belirleyici olduğu asır sonu (*fin de siècle*) edebiyatını yaratacak olan *Servet-i Fünun* çevresi arasında yükselir (Uysal, 2014: 23-25). Metinde bütünden önce parçanın, sayfanın, cümlelerin hatta kelimenin bağımsızlığını ilan ederek önem kazanması, Paul Bourget'nin “*décadence*” tanımındaki ihlalin yansımasıdır; yani toplum denen geniş sosyal organizmanın, bireysel hücreleri üzerindeki kontrolünü kaybetmesinin metin içi tezahürüdür. Bu da bizi, edebi metinler söz konusu olduğunda, Flaubert'in kule imgesine ve “Hakikat yoktur, yalnızca görme biçimleri vardır.” (Uysal, 2014: 227) önermesine götürür.

Öte yandan, tarih yazımları da, faillik ilanı ve logosantrik kriz içindeki bu yazar-öznenin cinsiyeti konusunda hemfikirdir. Marshall Berman'ın J. W. von Gothe, Karl Marx ve Charles Baudelaire üzerinden ilerleyen modernite tarihi okuması ya da Erich Auerbach'ın *Mimesis*'te Virginia Wolf'un metinlerine atfettiği "eksiklik" ile Batı edebiyatında gerçekliğin temsilini erkek yazarların tekeline bırakması, Ian Watt'ın yalnızca beyaz burjuva erkeklerinin yaşadığını tahayyül ettiği İngiltere'nin (hatta yalnızca başkent Londra'nın) merkezleştiği *The Rise of the Novel* metni ya da Jale Parla'nın iddiasıyla Osmanlı entelektüellerinin "yeni" olana eğilimlerinin aslında bir "etkilenme endişesi"¹ nedeniyle "eski" olanın ağır hükmünden, mutlaklığından kurtulmak için girilen bir rüştünü ispat etme hamlesi olduğu yönündeki okuması, yalnızca "erkek" yazarlar üzerinden ilerler. Yukarıdaki edebiyat tarihlerinde, yazan öznenin modernite sonrası gelişen ontolojik ve logosantrik krizi, temelde bir "erkeklik krizi" okumasıyla sınırlandırılır. Bu nedenle bu çalışma, mevcut edebiyat tarihlerine bir alternatif okuma sunmak amacıyla, *Servet-i Fünun* dergisinin "Musahabe-i Edebiye" köşesinde yayınlanmış, logosantrizm kavramıyla birlikte okunabilecek yazılara ve *Mai ve Siyah*'ta bu logosantrik krizin izdüşümlerine bakarak, bu metinlerdeki modern öznenin dilsel krizine ve cinsiyetine odaklanacaktır.

1. "MUSAHABE-İ EDEBİYE"LERDE "YENİ" BİR DİL ARAYIŞI YA DA "İHTİYAC-I LİSANİ"

Cenap Şahabettin'in *Servet-i Fünun*'da yayınladığı "Yeni Tabirat" ve "Yeni Elfaz" başlıklı yazıları, dilsel arayışın dile geldiği ilk planlı metinler olarak çok anlamlıdır. Logosantrizmin ve yazarlık krizinin yansımalarını görebileceğimiz bu metinlerde Cenap Şahabettin, bir yandan Ahmet Mithat Efendi'nin eleştirileriyle başlayan Dekadanlar tartışmasına dair savunmasını, bir yandan da dilsel ihtiyacın gerekçelendirmesini sunar. Bir sonraki bölümde Ahmet Cemil üzerinden de tartışılacak olan yazarlık krizi, burada da oldukça belirgindir:

Bir adam tasavvur ediniz ki [...] [L]isanının bütün lügat-ı şayiası zihninde olduğu halde yazıyor, yazıyor... Heyhat, bütün bu mesai-i kalemiye neticesinde bir kere kağıdına, kağıdının üzerindeki siyah eşkal-i lafziyeye bakınca görüyor ki yazdığı şey düşündüğü yahut hissettiği şeyin bir cenin-i sakıtı gibi olmuş: O bir şukufe-i his ve ruha bir vücud-ı edebi vermek istiyordu, şimdi piş-i nazarında titreyen hatt-ı sahif

¹ Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın *The Madwoman in the Attic*'te (1979) 19. yüzyılda kadın yazarların feminist poetikasını ele alırken getirdikleri eleştiri, "erkek egemen kanonun, kalemi bir penis gibi kullandıkları" yönündedir. Graham Allen da *Intertextuality* (2000) adlı çalışmasında Harold Bloom'un kavramsallaştırdığı "etkilenme endişesi"nin feminist eleştirisini yaparak, "kalemi ele geçirmenin" erkeklere mal edilmesinin, kalem-fallus alegorisi üzerinden kadınları dışladığı düşüncesini yineler ("Pen is a metaphorical penis."). Gilbert ve Gubar'a göre, kadın yazarların korkusu, etkilenme endişesi değil, ötekileşme ve kadınlıktan dışlanma ("unfeminizing") endişesidir.

ise bir düruğ-ı müzehherden başka bir şey değil. O, yazdığı şeyde ruhunun bir *aynasını* bulacaktı, şimdi ise ancak bir paçavrasını bulabiliyor. Bu karaladığı şey o kadar açık bir kizb-i belîğ olmuş ki yazanı bile ikna edemiyor. Hayır, bu pek tehî, pek tenha; burada muharririn ruhundan hiçbir nefha, hiçbir şey yok. Ne olursa olsun bu girdabı bir fikir ve his ile imlâ etmeli. (Akt. Gökçek, 2009: 50)

Cenap Şahabettin'in burada vurguladığı ve ileride açıklanacak olan bu krizin sebebi, dilsel yetersizliktir. Mevcut lügata hakim, mevcut tabirata kullanan bir yazarın, ancak "sakat bir cenin" doğurabildiğini söyleyen Cenap Şahabettin, logosantrik bir arayışla, "yazdığı şeyde ruhunun bir aynasını bulmak" istediğini söyler. Fikrin, hissin ve ruhun; zihinden geçen her şeyin, dil ile tanımlanabileceğini, yansıtılabileceğini düşünen bu bakış, tüm *Servet-i Fünun* yazarlarını da etkileyecektir.



Cenap Şahabettin

Cenap Şahabettin'e göre, dilin yetersizliğinin hissedildiği ve yazının bir krize dönüşüp yeni bir lisana ihtiyaç duyulduğu o anda, mevcut konvansiyonları ihlal ederek, dilin tüm olanaklarının kullanılması gerekir:

Bu esnada [yazarın ruhunun bir aynasını bulma krizi yaşadığı esnada] o kaleminden *nadide* kelimeler, *naşinide* terkipler, *yeni* cümleler, asabi bir numune-i lisan ... *edebi bir şey* çıkıyor. Orada *yazanın his ve fikrine muvafık* bir şekl-i matbu almak için eritilmiş, yoğurulmuş tabirler, bir *hayal* ve *manayı* anlatmak için *şimdiye kadar yan yana gelmemiş* iki eski kelimededen yapılmış bir vasf-ı terkibi, muharririn heyecanını ruh-ı kariine gösterebilecek *yeni, eski*, ne mevcutsa *hepsi var* (50, vurgular bana ait).

Bu pasaj, hem modern öznenin bireyselliğini, failliğini ilan etmeye çalıştığı yazma edimi anındaki krize işaret etmesi, hem de bu bireyselliği, "muharririn heyecanını", "yazanın his ve fikrini" aktarma ihtiyacını vurgulaması açısından anlamlıdır. Dilse, bu edimin yalnızca bir araçtır ve "eski", "yeni" ne varsa, dilin tüm olanaklarını kullanarak yazan yazarın bulacağı "yeni", "nadide", kendi duygu ve fikrine has her şeyin "edebi" olacağı da şüphesizdir. Dekadanlar tartışması kapsamında gündeme gelen ve bugün mevcut edebiyat tarihlerimizde de yer alan "aşırı bireycilik" ile edebi değerini kaybetme eleştirisi, Cenap Şahabettin için yazarın özneliğini, sözün nadideliğini ıskalayan, yersiz bir eleştiridir. "Yeşil rüya", "mai hülya" tabirlerine getirilen, hayal ve rüyanın renginin ve şeklinin olmayacağı eleştirisiyle sınırlanan dille, şiir değil, "ancak *Kavaid-i Osmaniye*'deki bir istitrada pürüzsüz bir misal" yazılabilir (51). Böylelikle, "edebi" olanın tanımı da geleneksel konvansiyonlarla

birlikte ters yüz edilir. Yazar, fikrini, hissini ve hayal gücünü, dilin tüm olanaklarını kullanarak anlatmakta, yeni kelimat ve tabirata başvurmakta özgür olmalıdır.

Dil, fikri ve hissi anlatabilmenin en emin yolu olarak görülür. İleride logosantrizm kavramıyla birlikte değinileceği üzere, *Servet-i Fünun* yazarları, dilin ve dilin yapıtaşları olan kelimenin, yaşanan gerçekliği anlatabilecek yeterliliğe sahip olduğunu düşünürler. Her fikir ve hissin, muhakkak, dilsel bir karşılığı olacağına inanırlar. Yalnızca mevcut dilin ya da geleneğin sınırları, bu ifadenin önünde bir engel teşkil edebilir. Bu nedenle dilde yenilik, terkip kullanımında özgürlük, ifadede özgünlük talebindedirler. Modernitenin bu yeni ikliminde, yazarlar da yeni fikirler üretmeye, yeni pratikler deneyimlemeye başladıkça, bunların ifadesi için dilin imkanlarını genişletme ihtiyacı duyarlar. Konvansiyonların ihlali, yeni fikir ve hislerin üretilmesini; yeni fikir ve hisler de, yeni kelimat ve terkiyatı gerekli kılar. Amaç belagat değil, mevcut fikir ve hissin dildeki karşılığını bulabilmektir: “Hiçbir zaman yeni bir vasf-ı terkibi göstermek için yeni bir satır yazmadık. Ancak yeni bir fikri anlatırken yeni bir vasf-ı terkibi yaptığımız vaki oldu.” (Gökçek, 2009: 52). Yeni “vasf-ı terkibi”ler, “binanın malzemesi”dirler ve dil, fikri, hissi anlatmanın, karşılığını bulmanın bir aracına dönüşür. Kalem, failliği ele geçiren yazar, artık kendini gerçekleştirilmeli, kendi terkiplerini kurmakta ve kullanmakta özgür bırakılmalıdır. Seleflerini taklitte değil, kendi his, fikir ve ruhunun özgün ürününü ortaya koymakla mesul olmalıdır. Bu bakış Tefvik Fikret’in *Servet-i Fünun*’da yayınladığı “Musahabe-i Edebiye”lere de şöyle yansır: “Kendisine takaddüm edenler pek çok; onları niçin taklid etmemeli? Hayır, muharrir diyor ki: Taklid etmek, hiçbir şey olmasa, mukallidlik, sahtekarlık olur. Muharrir taklidi hiç sevmez.” (Haz. Parlatır, 1987: 3). Böylelikle divan şiiri konvansiyonlarından, kalıplaşmış terkiplerin kullanımından ve nazire geleneğinden kopuşa uzanan süreç de başlar. Tefvik Fikret’in ilk “Musahabe-i Edebiye” yazılarında nazire geleneğine değinmesi, “iktibas” ve “intihal” uyarıları yapması (13), yazacağı konvansiyon dışı, tartışma yaratacak şiirlere de zemin hazırlar. “Hasta Çocuk” üzerine gelen eleştirilere de yine *Servet-i Fünun*’da açılan bu kanal aracılığıyla, “Musahabe-i Edebiye” köşesinden cevap verecek, “heykel-i meşakkat” gibi “yeni tabirat” ve “yeni elfaz” yaratarak dilin olanaklarını kullanma girişimlerini buradan savunacaktır.

Tefvik Fikret’e göre, eski şiir, “sözü kafiyeye tetbi ve ta’lik etmeye”(Haz. Parlatır, 1987: 18) çalışırken, yeni şiir ve yeni şiirin lisanı, his ve ruhu dolaysız olarak anlatmanın arayışındadır:

Lisan-ı şi’r, lisan-ı tahassüs, lisan-ı ruhtur. İfademizi ruhumuzun temayülât-ı bedayi-perestane ve teheyücat-ı hakayık-cüyanesine tatbik eder; kalemimizi kalbimize rapteylesek lisan-ı şiir ile ifade-i meram etmiş oluruz: Söylediğimiz şeyler şiir olmasa bile şairane olur. (21)

Sözü süslemenin ya da anlamı kafiyeyle fedaya etmenin karşısına konan bu “dolaysız” anlatım, Tevfik Fikret’te sıkça vurgulanır: “Edebiyat-ı Cedide, ...güzelliklerin yüreklerinde hasıl eylediği tahassüsata olduğu gibi tebliğ ve ifade ede[r]” (21). His ve ruhuna tâbi olan yazar, kaidelere uyarak değil, hissini, fikrini, ruhunu, olduğu gibi yansıtmaya çalışarak, dili bir araç haline getirip logosantrik bir bakış açısıyla yazar. Tevfik Fikret de, kelime bilgisi ve sözdizimi gözetilerek yazılan şiirin değil, his ve ruhun ifadesi olan, hissedilene karşılık gelen bir şiirin, şiir kabul edileceğini ilan eder:

O kadesizdir, fakat yanlış değildir; şair onu sarf ve nahv yerine hiss ve ruhuna tabi olarak söylemiştir. (Haz. Parlatur, 1987: 23)

Mevzun yazmak için mutlaka aruz okumağa ihtiyaç yoktur, şiir söylemek için mevzun yazmağa ihtiyaç olmadığı gibi. (49)

Daha sonra göreceğimiz üzere, *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil ve Raci karakterleri üzerinden kurduğu dikotomide de karşımıza çıkacağı gibi, Tevfik Fikret de şair olmanın önkoşulunu “hilkaten ahenk-şinas bir tab’a malik olmak, erbab-ı zevk olmak” (49) olarak belirler. Yazarın özneliğini ön plana çıkaran bu bakış, kaidelerin ötesinde, fikrini ve hissini aktarma becerisine sahip olan yazarı yüceltir. Bu noktada Tevfik Fikret, Abdülhak Hamit’in “Sahra” şiirini örnekleyerek, “aşırı bireysel” hezeyanlarını aktarmakla eleştirilen Hamit’in logosantrik krizini özetleyen şu cümlesine işaret eder: Hamit, “Hep gördüğümüz gibi yazmakta ne terakki olabilir? Biraz da düşündüğümüz gibi yazmalıyız. İnsan hemen görmeğe değil, göstermeğe de müsta’iddir.” (49) diyecektir. Hemen ardından “Makber” mukaddimesini de hatırlatarak, Abdülhak Hamit’in, insanın “hayali”, “fikri” ve “hissi” tanımlamaktaki arayışını, bunları kelimelere dökmekteki “aczi”ni, “kalemi ayağının altına alıp ezme” duygusunu alıntılar. Yazıyla kurulan bu ontolojik ilişki, var olmanın, var olanı anlatabilmenin krizi, *Servet-i Fünun* yazarının dille kurduğu “yeni” ilişkinin sonucudur. Bu bir yandan Lacancı dilsel faillik kuramıyla, bir yandan da modernite deneyimiyle değişen yeni öznellik biçimiyle ilişkilendirilebilir.

Bu noktada Lacan’ın dil kuramına kısaca atıfta bulunmak, anlamlı bir okuma sunabilir. Modernite deneyimiyle birlikte, metinler de, özerkliğin, özneliğin ilan edildiği faillik alanlarına dönüşmüştür. Yazının faillikle ilişkisi önce Hegel’in “ben” ve “öteki” diyalektiğindeki “tanınma ihtiyacı” kavramıyla, daha sonra Jacques Lacan’ın “dilsel faillik” ve Michel Foucault’nun “söylem” ve “dilsel tahakküm” kavramlarında da karşımıza çıkar. Hegel’e göre özbilinç, arzu düşüncesini dışa vurmak ve tanınma talep etmek ister ve bunun aracı da dildir:

İçselliği dışsallaştıran sözdür, dildir. Yazınsal tözün de dışavurum aracı dildir; çünkü dil, düşüncelere hak ettikleri gerçek varoluşu sağlayan dizgedir. İnsanın dilsel dışavurumu, biçimlenmemiş bir içselin biçimlenmiş bir dışsala dönüştürümüdür, “öz-dışavurumudur”. (Aktaran Kula, 2012: 14)

Lacan'ın dilsel alandaki faillik tanımıysa, öznenin toplumsal bağlamdaki konumuyla birlikte düşünülür. Yani toplumsal cinsiyetimiz, dilsel failliğimizin de sınırlarını çizer. Fallusa sahip olmak bir "konum" sağlarken, sahip olamamaksa, dil içinde kimi "konumsuzlukları" beraberinde getirecektir:

Fallus'un varlığı üzerine düşünmeksizin tek başına ontoloji üzerine düşünmek, varlığa dair bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Fallus "olmak" ve Fallus'a "sahip olmak" dil içinde birbirinden ayrı cinsel konumları ya da konumsuzlukları (mümkün olmayan konumları) belirtir. Fallus "olmak", Öteki'nin arzusunun "imleyeni" olmak ve bu imleyen gibi görünmektir. (Benhabib vd., 2014)



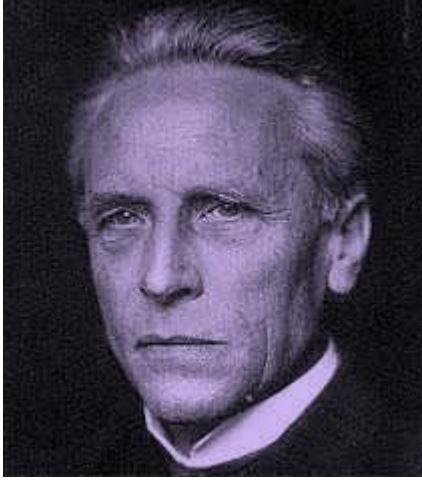
Jacques Lacan

Tam da bu nedenle yazar/fail için, mevcut dilin konvansiyonlarını yıkmak, kendi iktidarını ilan etmek, ontolojik bir savaştır. Bu nedenle, yazı ve dil üzerinden gelişen bu krizin, hem *Servet-i Fünun* hem de *Mai ve Siyah* örneklerinde yalnızca erkek öznelere atfediliyor olması, bir feminist okumayı hak eder. Bunu yapabilmek içinse, öncelikle *Servet-i Fünun* dergisinde ve bu dönemin edebi arayışını yansıtan *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil karakterinde, dille girilen ilişkiye bakmak gerekiyor.

2. MAİ VE SİYAH'TA LOGOSANTRİK ARAYIŞ

Logosantrizm, 1929 yılında Alman filozof Ludwig Klages tarafından kavramsallaştırılır ve Batı felsefesinin, gerçekliğin ifade edilmesinde kelimeye ve dile yüklediği temel işleve işaret eder (Harrison, 2018). Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında linguistik çalışmalarında da bu kavramın kullanılmaya başlanmasıyla, söz (*speech*), gerçekliğin dilsel aktarımın temel biçimine dönüştürülürken, yazı (*writing*) ikincil bir aktarım formu konumuna çekilecektir. Çünkü logosantrik dilbilimcilere göre söz, gerçekliğin ilk simgesiyken (*sign*), yazı gerçekliğin simgesinin simgesi (*sign of a sign*) halini alır (Culler, 1997). Ferdinand de Saussure'ün linguistik çalışmalarındaysa, linguistik nesne, söz ve yazının bir kombinasyonu olmaktan uzaklaşarak, gösteren (*signifier*) ve gösterilen (*signified*) arasındaki ilişkiyle tanımlanan dil, yalnızca sözlü forma indirgenir ve sözlü geleneğin yazıyla bağı koparılır; böylece Saussure "fonosantrik" bir bakış açısına kayar (Saussure, 2014). Ancak bu çalışmada kullanacağımız manasıyla logosantrizm, Ludwig Klages'in kavramsallaştırdığı ve gerçekliğin dil ve kelime ile eksiksiz biçimde ifade edilebileceği yönündeki kabuldür. Saussure ya da hatta logosantrizm eleştirisi ve yapısökümle Jacques Derrida'nın daha sonra logosantrizme getireceği yorumlar, bu çalışmanın kapsamı dışında kalacak ayrı bir tartışmayı gerektirir. Bu bağlamda, bu çalışmada birincil kaynak olarak kullanılan *Servet-i Fünun*'da yayınlanan

yazılardaki “ihtiyaç-ı lisanî” ve *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil’in gerek yaptığı çeviriler, gerek lügat kitaplarına sarılarak aradığı kelimeyi bulma çabası, gerekse idealize ettiği şiirini ve bu şiirin dilini tasvir ederken yaşadığı dilsel kriz, logosantrizm kavramıyla okunmaya açıktır.



Ludwig Klages

Ahmet Cemil’in konvansiyonların dışına çıkan, *yeni bir dil* arayışı, yukarıdan aşağıya değil, aşağıdan yukarıya yağan bir yağmur tasviriyle, “baran-ı elmas”la başlar. Fikir, mevcut düşünce kalıplarını ihlal ettiğinde, dil de mevcut terkipleri ihlal etme, kendi fikrini yansıtan kelimeleri bulma zorunluluğu doğurur. Ahmet Cemil, bu metinde, *Servet-i Fünun* yazarlarının deneyim ettiği logosantrik krizi yansıtan bir şaire dönüşerek Osmanlı Türkçesini dar bulacak, lügat kitaplarından kelime

arayışlarına girecek, anlaşılmamak suçlamasıyla karşılaşacak, yazı edimi tek başına bir krize dönüşerek Ahmet Cemil’in fikir, his ve ruhunu aktaracak kelimelerin arayışı, yeni terkiplerin, yeni bir dilin arayışına dönüşecektir:

[B]ütün Parnasyenleri, Sembolistleri, Dekadanları, Süleymaniye’de küçücük mesai hücrelerine taşıdı. ... Bunlardan sonra sanat erbabının kelimeye, üsluba, şekle, sanata verdikleri ehemmiyeti gördükçe, o her biri birer elmas gibi işlenmiş iki mısraı için günlerce çalışılmış Bedialarla ülfet ettikçe yapmak istediği şeyin ne müşkül olduğunu anlıyordu. Eser pek ağır ilerliyordu. Haftalarca mütalaadan, tetkikten, tefekkürden sonra ancak yirmi kadar mısra vücuda getirebiliyordu (Uşaklıgil, 2004: 175).

Ahmet Cemil’in şiiri de dilde bir tecdid arayışındadır:

Bir aralık lehçeyi dar buldu. Yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğuna musır idi. “Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülmez. Dikkat nazarından kaçır.” derdi. Lügat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti. Bunlar ne için Kamus köşelerinde unutulmuş? Ne güzel şeyler keşfetti. Kimisinin bir fikriyle tetabukuna, bazısının mevcutlara rüçhanına, bir kısmının da yeniliğine kapılarak bunlara temellük etmek istedi (176).

Ahmet Cemil’in öncelikli amacı da, *Servet-i Fünun* yazarları gibi, anlaşılmak değil, fikrin, hissin ve ruhun tam karşılığını bulabilmektir. *Servet-i Fünun* çevresinde de gördüğümüz anlaşılmamak pahasına süren bu logosantrik arayışın dekadanlılıkla suçlanması gibi, Ahmet Cemil de eleştiri alacağını öngörür, fakat amacından uzaklaşmaz: “Beni lügat uydurmakla itham edeceklermiş. Anlamayanlar etsin.” (176).

Metinde, geleneksel/konvansiyonel şiirin temsili olan Raci’yle edebiyat üzerine bir konuşması sırasında Ahmet Cemil, dilin canlı yapısını ve Divan şiiriyle birlikte anlamın değerini kaybettiğini vurgulayarak *Servet-i Fünun* çevresinin eleştirilerini yinelemiş olur:

“Lisanı camit bir kütle haline getirmişler. ... Lisan -üstünü örten tezeyyün ve tasannu yükünün altında zayıf, sarı, artık görülmeyecek belki yok denilebilecek bir hale gelen ruh [...]” (22). Bu cansız kütlelerin yerine, kendi “şairinin muhtaç olduğu lisan”ı anlatırken de dilin devingen, canlı yapısını vurgulayarak, “Bir lisan ki tamamıyla bir insan olsun.” (23) diyecektir. Ahmet Cemil’in “eski” şiire ait terkipler için kullandığı sıfatlar da dikkat çekicidir: “hayide” (*kullanılmış*, 134), “köhne” (134), “camit” (*cansız*, 22), “kof” (22) gibi olumsuz sıfatları çoğaltmak mümkündür.

Modern olanla olmayan arasındaki perspektif farkı da, Raci ve Ahmet Cemil üzerinden bir dikotomi kurularak verilir. Raci’nin, güzel, muktedir olan ve yaşayan hiçbir şairi sevmemesi, yalnızca “ölmüş şairler”e ilgi duyması anlamlıdır. “Kaide-şinaslık”la övünen, konvansiyonların içinden konuşan Raci’nin aksine, Ahmet Cemil, “eserini öyle bir şey yapmak ister ki o vakte kadar görülmüş olan şeylerin hiçbirine benzemesin.” (128) Bu özerklik talebi, yazma ediminin doğasından gelen ontolojik kriz ve “yeni”lik fikriyle birlikte gelişir. Hüseyin Nazmî’ye yazacağı şiirin okuruyla karşılaştığı anda yaşanacak, tanınma/görülme anını da şöyle kurgulayarak anlatır Ahmet Cemil: “O yeniliklere çıldıracaklar... Hele vezin için kim bilir ne kadar aşağılamalara uğrayacağım.” (130). Fakat bu reddiyenin, aşağılanmanın, muhatapın idrak seviyesine bağlı olduğundan emindir. Herkesin değerini anlayamayacağı bir eser yaratacaktır. Tevfik Fikret’in “Veli Dayı”nın anlayamayacağı gibi. Tevfik Fikret, *Servet-i Fünun*’un “Musahabe-i Fenniye” köşesindeki “Tasnif-i Lisan” başlıklı yazısında okurları havas ve avam olarak ikiye ayırarak aynı ikiliği savunur:

Vilayatta, burada, bu kadar gazeteler okunuyor, kitaplar okunuyor.., Bunları okuyanlar hep havas mı? Eğer anlaşılmadığı iddia edilen şeyler birkaç şiirden, birkaç makale-i edebiyeden ibaretse, varsın avam onları anlamasın; hayat-ı maddiyenin bütün meşak ve müşkilatını ancak kalbinin ferahlığıyla, fikrinin darlığıyla, o lakayd, o mütevekkil, o sabur ve o hamul ümmiliğiyle iktiham edebilen Veli Dayıya “Makber”in ye’s-engiz feryatlarını duyurmaktan, ruh-şiken inceliklerini hissettirmekten, hıred-suz derinliklerini göstermekten ne faide olur? Ona da gösterilecek, ona da hissettirilecek, duyurulacak şeyler var, onun da öğreneceği ilimler, onun da okuyacağı şiirler, makaleler var. Bunlar tabii anlayacağı lisanla yazılır (Haz. Parlatır, 1987: 116).

Tevfik Fikret, *Servet-i Fünun* yazarları adına konuştuğu 1899 tarihli bu metinde, dilin, Tanzimat dönemi sadeleşme hareketindeki çabanın aksine, salt anlaşılmak amacı gütmeyeceğini açık şekilde ortaya koyar. Hedef okur kitlesi ya da muhatap tahayyülü yerine, fikrin, hissin ve ruhun tercümanı olabilecek dili bulmak önemlidir. “Zaten ümmiler için yazan muharrir yoktur. A’malar için resim yapan musavvir olmadığı gibi.” (117). Ahmet Cemil de bu havas-avam farkını imleyen bir ikilik yaratır; ancak yalnızca okurda değil,

yazarda da bir duyuş farkından bahseder. Raci'yle arasında kurduğu farkın temelinde de bu yatar. "Fakat o manayı hissetmek, hissettikten sonra tatbik etmek lazım." (Uşaklıgil, 2004: 131) derken, ya da "Bilmem herkes hisseder mi? Fakat ben ... pek iyi duyuyorum. İnsanda bu duyuş zevki olduktan sonra ..." (133) şeklinde ilerleyen monoloğunda kendi şiirinin yapısını anlatırken, her yazarın kelimelerle/dille aynı ilişkiyi kuramayacağından çok emindir.

Son olarak çeviri söz konusu olduğunda da, Ahmet Cemil'in her kelimenin her dilde bir karşılığı olması gerektiğini düşünmesi, mota mot bir çeviri anlayışını benimsemesi, logosantrik bakış açısının bir yansımasıdır:

Tercüme hakkında kendine göre efkârı vardı: Aslına tamamen mutabık kalarak cümleleri aynı terkip silsilesiyle, aynı rabitalarla tercüme etmek lazım geleceğinde musır idi. ... Okuduğu hemen kolayca tercüme edileverecekmiş gibi kalemi kağıdın üzerine koydu, başlamak istedi. ... Kelimelerin sırasına riayet ederek cümlenin her cüzünü birer birer tercümeğe başladı. Bazen kelimeler için sadık bir muadil arayarak, [...] bir âsi kelimenin arkasından uzun müddetlerle koşarak devam etti (77-78).

Öyleyse hem *Servet-i Fünun*'un "Musahabe-i Edebiye köşesinde hem de *Mai ve Siyah*'ta örneklendirmeye çalışılan, yazı ve dil üzerinden kurulacak bu faillik, varlık ilanı ve modernite deneyimi, kime aittir? Ontolojik ve logosantrik krizi deneyimleyen öznenin cinsiyeti nedir ve bunun bir anlamı var mıdır? Bu noktada önce modernitenin cinsiyetini, ardından da *Mai ve Siyah*'ın kadın ve erkek öznelere yazıyla girdiği ilişkiyi incelemek yerinde olacaktır.

3. PARİS'İN ASFALT SOKAKLARINDAKİ ÖZGÜR ERKEKLERİN FLANÖRLÜK DENEYİMLERİNİN OSMANLI MODERNLEŞMESİNDEKİ TEZAHÜRLERİ

Rita Felski'nin tanımıyla, "ödüpal bir başkaldırı olarak modernite" ya da "modernitenin cinsiyeti", erildir (Felski, 1995). Felski, Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da Marxist bir perspektiften bakarak kurduğu modernite anlatısını, determinist ve ilerlemeci bir paradigma olarak ele aldığını söylerken haklıdır. Marshall Berman'ın Marxist tarih algısından ödünç aldığı bu belirlenimci ve ilerlemeci bakış, modernitenin ilerlemeyi hedef alan kutsal bir nihayete, bir ereğe dönüşmesini de beraberinde getirir. Böylece tüm bir tarih anlatısı, evrensel; fakat öte yandan Avrupa merkezci bir anlatıya dönüşür. Felski, "tarihin metinselliğini", "kurgusallığını" vurgularken; Berman'ın modernite anlatısının pek çok parametreyi iskaladığını iddia eder ve *The Gender of Modernity*'de, Berman'ın Faust-Marx-Baudelaire temelinde inşa ettiği "eril modernite"yi eleştirerek kendi "modernite" okumasını sunar. Hem toplumsal cinsiyet pratiklerini tarihsel dönüşüm süreçleri içinde ele almaya çalışarak; hem de modern ve post-modern arasındaki katı ayrımı

kırarak, daha objektif ve çok katmanlı bir modernite anlatısı kurar. Böylece tarihin cinsiyetlendirilmesi ve cinsiyetin tarihselliği üzerine bir dizi akıl yürütme üretir.

Felski'nin temel sorusu, Berman'ın büyük bir hayranlıkla, "yeni", "modern", "seküler" ve "evrensel" addettiği modernitenin taşıyıcı kimliklerinin/simgelerinin kimler olduğu sorusudur. Berman'ın metninde de açıkça göreceğimiz üzere, modernitenin kurucu temsilcileri, Goethe'nin Faust'u, Marx ve modern şiirin kurucularından addedilen Charles Baudelaire'dir. Bu üç karakteri, modernite deneyimlerinde ortaklaştranın ne olduğu sorusunu sormak, Rita Felski'nin feminist perspektifinin kaçınılmaz bir hamlesidir. Yanıt şüphesiz, "erkeklik" olur. Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da failliğin erkeklığe bağlandığı bir



Rita Felski

bireyselleşme anlatısı kurulduğunu söyleyebiliriz. Felski, modernitenin Ödipal bir başkaldırı addedildiği geleneksel okumaya, Berman'ın da eklemlediğini iddia eder. Berman'ın Faust üzerinden yaptığı modernite okumasını da, bu tezi destekleyen bir argüman olarak ele alır. Öyle ki, Berman'ın bir "gelişme tragedyası" (2016: 66) olarak okuduğu Goethe'nin *Faust*'u, konformist olmayan, marjinal, entelektüel, kuşkucu bir karakter olarak "modern" in temsiline dönüşürken, kadın karakter Gretchen'in geleneğin temsili olması rastlantısal değildir. Berman'ın Baudelaire örneği de, "modern" in kentsel metaforuna dönüşen asfalt caddelerde, aile bağlarından da toplumsal bağlardan da sıyrılmış, özgürleşmiş bir flanör olarak yaşayan "erkek" bireyin anlatısını sunar. Baudelaire'in şiirlerindeki kentli ve varlıklı kadınsa, "Yoksulların Gözleri"ne karşı erkek özneye aynı iletişimi kurmaktan uzak, bencil, duyarsız ve modernitenin sunduğu çok sesli bulvar anlatısını benimseyememiş bir varlık olmaktan öteye gidemez. Modern erkek özne tarafından böylelikle ötekileştirilir ve modern öznelikten dışlanır. Gail Finney'nin de vurguladığı gibi, 19. yüzyılın sonlarında, Avrupa'nın *fin de siècle* döneminde üretilen kanonik metinlerin sunduğu kadın figürü, bir kız çocuğu, eş yahut anne olmaktan öte bir kimliğe ya da özgürleşme anlatısına izin vermez (Felski, 1995: 2-3). Moderniteyi deneyimleyen, flanörlük edimini ele geçiren erkek öznelerin dolaştığı Paris bulvarında, kadın flanözlere henüz yer yoktur. Kadın karakterler histerik atflarla, yazı ve modernite sahasından uzaklaştırılmışlardır. "Kadınlık" ve "histeri", kadın bedenine uygulanan baskının ikili görüntüsü (*double spectrum*) olarak çizilir. Bu noktada Gail Finney, Berman'ın modern Prometheus'si Faust'a bir alternatif üreterek, Alman oyun yazarı Franz Wedekind'in başkahramanı Lulu'yu bir modern Pandora/modern kadın özne anlatısı olarak okur. Fakat Felski'ye göre, Lulu'nun bu metinde paradoksal bir biçimde cinsel bir metaya dönüşmesi,

Finney'nin metninin Freud'u bir "leitmotive"e dönüştürmesine neden olur. Tıpkı, Berman'ın Marx'ı gibi bir "leitmotive" olarak kullanması gibi. Bu nedenle Felski, üçüncü bir alternatif geliştirerek, yukarıda bahsedilen iki perspektifi bir araya getiren Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* metninde tartışılan Odysseus mitine ve Patricia Mills'in feminist bir perspektiften bakarak, dışı bir Odysseus addettiği Medea okumalarına gider. Fakat Adorno ve Horkheimer'ı kadını ezilen bir öteki olarak okumaya devam etmeleri ve kadınların modernite tarihi açısından belirleyici rolünü ve katkılarını hesaba katmadıkları için; Mills'i ise, bir "kadın kahraman" (*heroine*) yaratmaya çalışırken, kadınları kategorize ederek, tek bir simgeye sığdırma çabasının modernitenin çok sesli ve özgün yapısıyla yarattığı paradoks üzerinden eleştirir.

Felski'nin sunmaya çalıştığı cinsiyetlendirilmiş modernite deneyimi ise, daha ziyade, kurumsal yapılanmanın getirdiği günlük pratiklere; yani kentleşmenin, endüstriyellemenin, kitle iletişim araçlarının gelişiminin, değişen zaman-uzam algısının ve çekirdek aile yapısının sunduğu yeni yaşam pratikleri içinde cinsiyetlendirilmiş iş bölümlerine odaklanmayı amaçlamaktadır (1995: 21). Felski, modernitenin eril olanla yan yana anılmasının, bugünden düne atfedilen ve çağdaş eleştirmenlerce düşülen bir handikap olmadığını teslim ederek, tarihsel pratiklerin içinde kadın ve erkek figürlerinin nasıl konumlandırıldığını görmeye çalışır. *The Gender of Modernity*'de Felski'nin edebi metinlere dönmesinin ve sosyo-ekonomik kurumların yapısına bakmasının sebebi burada aranabilir. Baudelaire'in modern ve özgür flanörlerinin yanında, aile yaşantısını ve toplumsal bağlarını kıran kadınların özgürleşmek yerine metalaştığı, modern mantıkla değil de haz duygusuyla anılan bir fahişelik kurumu içinde ele alındığını hatırlatması, bu bağlamda anlamlıdır. Eril kahramanlarımız Faust'a, Odyssea'ya alternatif bir kadın kahraman arayışının, Medea mitinde ve Lulu'da olduğu gibi, modern bireyin kuşkucu, ilerlemeci mantığına değil de hazza iliştirilmesi ve fahişe anlatılarına dönüşmesi; yahut 20. yüzyılın ikinci çeyreğine kadar kadın anlatılarının Hülya Adak'ın kavramsallaştırmasıyla birer "otojinografi" (Adak, 2006) olmaktan öteye geçememesi, ancak 1928'de Virginia Woolf'un *Orlando*'suyla kırılacak bir eril tahakkümün sonucudur şüphesiz.

Felski'ye göre Faust ve Lulu arasındaki trajik fark, birer toplumsal cinsiyet pratiği olarak erkeklik ve kadınlık arasındaki farkta, yani modernitenin sunduğu yeni yaşamsal pratikler içinde cinsiyetlendirilmiş faillik sınırlarındadır. Fakat Felski'nin de vurgulamaya çalıştığı gibi, ne kadınları dışarıda bırakabilecek bir modernite tarihi anlatısı ne de kadınların kurabilecekleri ayrı bir modernite anlatısı vardır. Ama aynı zamanda, kadınlar, bu tarihsel dönüşümleri bir cinsiyetlendirme pratiği üzerinden deneyim eder ve her bir kadın, yalnızca sınıfsal konumları, etnisiteleri ve cinsel kimlikleri üzerinden değil, birer tüketici, anne, işçi, sanatçı, sevgili, eylemci, okur olarak da deneyimlerini bireyselleştirirler. Burada Felski'nin

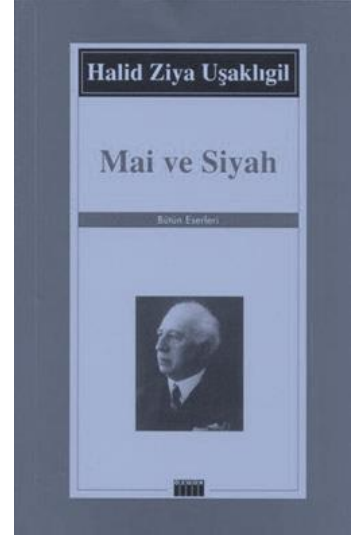
dikkat çektiği nokta, kadının üretimle değil de tüketimle ilişkilendirilmesidir. Böylece modernitenin sunduğu pazar ekonomisinin hitap edeceği kitle, “kadın” kategorisine dönüşür. Bu yolla “modernitenin dişileştirilmesi”, aynı zamanda “modernitenin şeytanileştirilmesi”dir (Felski, 1995: 62). 19. yüzyılın ortalarında, orta sınıf kadınların *asfalt sokaklarda*, *Paris bulvarında* değil de, evde tahayyül edildiği ve satın alma-makinelerine dönüştüğü bir resim çizer Felski. Kadın, kapitalist ekonomiyle erkek tüketiciler arasında tahrik edici bir rol üstlenir. Hem tüketici özneye hem de tüketime davet eden bir aracı nesneye dönüşür. 19. yüzyıl Fransa’sında varlıklı erkeklerin tüketim ürünlerine dönüşen fahişeler, örneğin Charles Baudelaire’in “Makadamın Batağı” şiirinde erkek öznenin bir fahişeye buluşmak üzere geneleve giderken Paris bulvarında düştüğü bataklık, Felski’ye göre, erotikleşen modernitenin sembolü olur (1995: 64).

Modernitenin getirdiği yeni üretim-tüketim pratiklerinin, kadınları, şeytanileşmek, kadın bedenini metalaştırarak bir tüketim nesnesine dönüşmek ya da “evdeki melek” olarak kalıp tüketici özne pozisyonunu sürdürmek üzerinden kategorize ettiği açıktır. Aksi halde kadın, ötekilik/delilik mefhumuyla hem bireylikten hem de kadınlıktan aforoz edilir. Sanıyorum bu ötekilik, Homi Bhabha’nın modernite tarihinde Batı’ya ait/dahil olmayan (*non-West*) öznenin “kendine bir tarih yaratma, kendi tarihinin arşivini doldurmaya çalışma” (Akt. Mitchell, 2000: 16) olarak yorumladığı çabanın bir tezahürü olarak feminist tarih yazımlarında da ortaya çıkar. Rita Felski’nin 19. yüzyılın yazınsal ve ekonomik pratiklerine değinerek yaptığı analizin özetini, şöyle bir cümlede vererek modernitenin eril cinsiyeti üzerine yapılan eleştirel okuma sonlandırılabilir: “Modern”i, zamanın ruhunu yansıtan, evrensel, kutsal ve şüphesiz eril bir “zeitgeist”ta simgeleştirmeye çalışmak yerine, çok boyutlu bir dizi tarihsel olguda aramak, farklı kimliklerin modernite pratiklerini ıskalamamak, modernite okumalarımızda daha tutarlı sonuçlar verecektir.

4. MAİ VE SİYAH’TA MODERNİTENİN CİNSİYETİ

Mai ve Siyah’ta da modernite deneyimi ve logosantrik kriz erkek özne Ahmet Cemil üzerinden verilirken, metinde karşımıza çıkan tüm kadınlar, matbuat ve yazı alanından dışlanmış durumdadır. Romanın *Servet-i Fünun*’da tefrika edildiği 1896-1897 yıllarında, bu dışlanmışlığın reel hayatı yansıttığını düşünmekse yanlış olur. Öyle ki, Elbis Gesaratsyan’ın 1862’de “Ermeni kızlarına davet!” sloganıyla çıkardığı ve cinsiyet eşitsizliğini eleştiren Ermenice kadın dergisi *Gitar*, kendini feminist olarak tanımlayan Sırpuhi Düsap’ın tümü feminist çizgideki üç romanı, 1886’da çıkan ve Münif Paşa’nın kızı Arife Hanım’ın sahibi olduğu Osmanlıca dergi *Şukufezar*, 1895’te yayın hayatına başlayan ve kadın hakları üzerine radikal olmasa da talepkar yazılar içeren *Kadınlara Mahsus Gazete* gibi pek çok yayının var olduğunu; Müslüman kadınların edebiyat sohbetleri yapmak üzere “Beyaz Konferanslar”

adını verdikleri salon toplantılarını düzenlerken, İstanbul'daki gayrimüslim kadınların da "Cuma toplantıları" adıyla buluştuklarını biliyoruz (Saygılıgil, 2017). Yine bu dönemde, Namık Kemal'in 1862 yılında *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde yayımlanan "Terbiye-i Nisvân Hakkında Bir Lâyiha" ve 1872 yılında *İbret* gazetesinde yayımlanan "Aile" yazıları, Şemseddin Sâmî'nin *Kadınlar* (1879) adlı 96 sayfalık uzun risalesi, Ragıp Veli Rıza Paşazade'nin *Terbiye-i Nisvan* (1891), Abdülatif İrfan'ın *Hissiyat-ı Nisvan* (1895) gibi metinlerle kadın varoluşuna dair kendi tahakkümlerini matbuat alanında kullanırlarken, kadınların da hem kurmaca hem de kurmaca dışı metinlerle matbuat hayatında varlıklarını ilan etmeye başladıkları da bir gerçektir. Ne var ki *Mai ve Siyah'ta*, *Servet-i Fünun* gibi *Mir'ati Şuûn* da erkeklerin tekelinde işleyen bir mecmua olarak tanıtılır. Metin dışı gerçeklikte var olan kadın yazarların edebi üretimi yok sayılır, metin içi gerçeklikte de hiçbir kadının yazı deneyimine yer verilmez. *Servet-i Fünun'da* olduğu gibi, *Mir'ati Şuûn'da* da matbaada varlık savaşı veren, çalışan, yazan, yalnızca erkeklerdir. Yazı, bir varlık alanı olarak ilan edilmiştir, bu alana dahil olan öznelerse, yalnızca erkekler olacaktır.



Metinde sürekli olarak modern yaşamın temsili olarak sunulan "matbaa - Bab-ı Ali Caddesi - Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesi evi" üçgenindeki deneyimde, olgunlaşma ve varlık mücadelesinde, kadınların yeri yoktur. Kadınların yazıyla ilişkisiyse, ya hiç yoktur ya da "çocuk yazısı gibi"dir. Örneğin Lamia'nın Ahmet Cemil'in şiir defterine bıraktığı nottaki el yazısı şöyle tasvir edilir:

Ta son sahifenin altında bir çocuk yazısı gibi henüz takarrür etmemiş [kendini bulmamış], henüz tam bir şekil almamış bir yazı... Yalnız şu kadar: "Tebrik ederim." Daha sonra beş sıfır. [...] Gözlerini o çocuk yazısından ayırmıyor, onların arasında Lamia'yı görmeye çalışıyordu. (Uşaklıgil, 2004: 271)

Kadınlar bu metinde sürekli eksik, ideal forma erişememiş, kendini bulamamış olarak imlenir. Kadınların "şiir"e benzetilmesi de bu bağlamda oldukça anlamlıdır. Şiir ile kadınlar arasında güçlü bir alegori olduğu varsayılır. Ahmet Cemil'e göre hem Lamia hem de İkbâl, henüz ideale erişmemiş şiiri gibidir, eksiktir ve bu eksiklik nedeniyle güzeldir:

Ahmet Cemil'in zihninde bu genç kız sıfatının hususi ve müstesna bir ehemmiyeti vardı. O, henüz çocukluktan çıkarak mevcudiyeti garaiple memlu bir cihanın esrarına karşı inkişafa müheyya duran, ... bazen çocukluktan kalmış bir itiyat bakiyesiyle gülüveren, ... şiirle, sevda ile dolu olan bu mahluklara, bütün güzergahına tesadüf eden o genç kızlara Ahmet Cemil perestîşe benzer, buseyi andırır bir garam nazarıyla bakardı. Kalbinde yer tutmuş böyle binlerce çehreler

vardı. Köprüden vapura binerken gördüğü, yahut Tepebaşı'nda, Taksim'de, Köprü'de, hemen her yerde bir dakika için sevdiği binlerce çehreler vardı ki bunlar kendisi için saadet hülyası olan o genç kızın mevhum şekli etrafında uçuran bir takım periler, kanatlı şiirler idi. (Uşaklıgil, 2004: 202)

Kadın bedeni, tıpkı Ahmet Cemil'in idealindeki şiir gibi müphem, belli belirsiz bir şekil, şiir gibi "noksanlarıyla güzel" bir varlık olarak temsil edilir. Laima'nın bedenini imgeleştirerek "şiir"e benzettiği bir başka sahnede Ahmet Cemil, yine istemsizce Lamia'nın bedenine bakmaktadır:

Şimdi Lamia'nın ihtarını unutmuştu. Şimdi bu mücessem [cisimleşmiş] şiire [Laima'ya] bakıyordu; şu çocuk, yarın bir genç kız olacak; inkişafa müheyya bir gonca ki büsbütün tezehhürüne yalnız bir bahar sabahı kifayet edecek (141).

Bu alıntıda da Lamia, çocukluğu, henüz olgunlaşmamışlığı, amorfluğu ile "cisimleşmiş bir şiir"e benzetilir. Ancak bu alegori, arzu içermez. Aksine, tüm kadınlara yönelen ve amorf bedenleri, müphemlikleri ortaya çıktığında beliren bir alegori olarak dikkat çeker. Ahmet Cemil, kardeşi İkbâl'in çaresizce karşısında oturduğu bir anda da, ona bakarak aynı "cisimleşmiş şiir"i görür.

Modernite deneyiminin bir parçası olan görme ve görülme edimleri üzerinden ilerleyen ontolojik kriz, Ahmet Cemil'in logosantrizm krizine eklenerek, yazacağı şiir, varlığını ispat etme biçimine dönüşür. Şiirini tamamlayıp varlığını ilan ettiğindeyse, alacağı ödül, yine bir kadın bedeni, Lamia, olacaktır. Şiirini/varlığını ilan ettiğinde, Lamia'yı da kazanacağını hisseder Ahmet Cemil:

Ah, o eser yazılıp da intişar ettiği zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım!
Öyle zannediyorum ki iştihar perisi gelip makhur, mağlup ayaklarımın altına atılacak; kendimi birden yükselmiş göreceğim o zaman: "Ben bugün şu toprak parçasının üzerinde birisiyim!" diyebileceğim (134-135).

Ahmet Cemil'in varlık krizini sona erdirecek olan görülme, bilinme durumu; varlığını ilan edeceği esere, bu şöhreti getirecek olan o eksiksiz şiire bağlanmıştır. Zamanla müphemliğini aşarak belirginleşen portresiyle Lamia'nın Ahmet Cemil'i kabul etmesi, hayatına girmesi de, Ahmet Cemil'in mantığında, şiirini okuyacağı toplantıdaki "görülme" anına bağlanır ve bu "ödül", Ahmet Cemil için bir motivasyon kaynağına dönüşür:

Laima'yı düşünürken eserini, eserine fikrini sevk ettikçe o siyah gözlerin:
"Bitirsenize. Ben de dinlemek isterdim!" manasıyla gülümsediğini görüyordu. Bu gece uykusunun arasında hep o eserle o hayal yaşadı, sabahleyin kendi kendisine:
"Evet artık bitirmeliyim!" dedi (229).

Bu noktada, şiir ve kadın bedeni üzerinden bir alegori kuran Ahmet Cemil'i göz önünde bulundurarak, *Mai ve Siyah*'ta dildeki belagat oyunlarının birer ziyet giydirme, süsleme eylemi olarak anılmasını, hatta dilin aşırı süslendiği durumlarda manasını/özünü

kaybetmesini, Namık Kemal'in dil ve kadın bedeni arasında kurduğu alegoriyle birlikte okumak da erkek-yazar-öznenin dille kurduğu cinsiyetlendirilmiş ilişkiyi göstermesi açısından yerinde olacaktır. "Redd-i miras" kavramıyla "yeni bir neslin temsilcisi" varsayılan Namık Kemal'in, radikal bir atılım yaptığı, eski paradigmalardan tümüyle kopan yeni bir söylem ürettiği fikri, ayrı bir tartışma konusu olmalıdır; fakat modern edebi eleştiriye doğru bir "müzakere" örneği olarak da okunabilecek Namık Kemal'in, dili, dışıl bir nesne olarak simgeleştirmeyi tercih ettiği açıktır. Haleflerinin metinlerine eklenerek, modernite deneyiminin sunduğu yeni öznelik formlarıyla ve modernitenin getirdiği/dayattığı paradigmalara yeniden şekillenen bu "yeni" dil, Namık Kemal'in Tanzimat Dönemi'nde² kaleme aldığı dil üzerine tüm yazılarında, kadın bedeni alegorisi üzerinden anlatılır. Namık Kemal'e göre dil de kadın gibi çıplak kalmamalı, giydirilmeli; fakat "güzel" giydirilmelidir. 1873'te *İbret*'te yayınladığı, edebiyatta bir estetik beğeni, bir entelektüel haz ilkesi kurmak için didaktik denebilecek bir dille yazdığı "Tiyatro" başlıklı metinde dil-kadın alegorisi şöyle göze çarpar:

Emsal-i edebiyededir ki hakikat namında bütün alemiyan içinde mahbub-ı kulub olmağa layık bir kız varmış. Saçları dağınık; göğsü bağı açık gezdiği için delidir demişler zencire vurmuşlar. Sonra akıl namında bir hakim, çehreyi eski halinde bırakmakla beraber, dikkat olunmayınca anlaşılmaz bir tarza getirir bir düzgün icad etmiş, adını mesel koymuş, hakikatin yüzünü onunla boyamış. Arkasına da adet denir makbul biçimde libaslar giydirmiş yine kızı meydana salıvermiş. O vakit hakikat herkes indinde makbul olmaya başlamış (Namık Kemal, 1873).

Örneklerini çoğaltmanın mümkün olduğu, Namık Kemal'den alıntılanan bu pasaj, Tanzimat edebiyatının ilk evresi olarak edebiyat tarihlerine geçen, dilde anlaşılabilirliğin ve sadeleşmenin gündemde olduğu, yani Arap belagatine dayalı Divan geleneğinin "tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu'a müstenid koca karı masallarına dönüştüğü"³ bir döneme aittir. Dolayısıyla Namık Kemal'in biricik "hakikat" anlayışı ile *Servet-i Fünun* çevresini şekillendirecek olan modernist "Hakikat yoktur, görme biçimleri vardır." paradigması arasında büyük bir kırılma yaşanmıştır. Yine "makbul" olan dilin, "makbul" derecedeki anlatsal araç kullanımının da, *Servet-i Fünun*'la birlikte lağvedilerek makbulün görecelendirildiği, "biricik" in parçalanarak bireyselleştirildiği açıktır. Fakat kadın-dil/şiir alegorisindeki ortaklık sürer. Namık Kemal'in dili simgeselleştirmek üzere niçin kadın bedenini tercih ettiği, farklı okumalarla açıklanabilir. Ancak kadının henüz olgunlaşmamış,

² "Tanzimat Dönemi Edebiyatı" kavramıyla ilgili detaylı bir tartışma için Ömer Faruk Akün'ün "Tanzimat Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?" başlıklı metnine gidilebilir. Edebiyat tarihlerinin yaptığı bu dönemselleştirme de, edebiyat tarihi yazımında sorgulanmaya açık kavramlardan biridir.

³ Eleştiri Namık Kemal'e aittir ve Osmanlı modernleşmesi kapsamında başlayan şiir ve inşâ üzerine yapılan tartışmalar dahilindedir. Aktaran Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim, 1983.

hala eksik, tamamlanması gereken bir varlık olarak görülmesi, erkek yazarın/failin tahakkümü altında olması ve yine logosantrik perspektif nedeniyle camit değil canlı/dönüştürülebilir/şekillendirilebilir bir varlık olarak görülmesi, bu tercihin bilinçaltındaki gerekçeleridir diyebiliriz. Tıpkı, Ahmet Cemil'in henüz olgunlaşmamış şiiri ve henüz çocuk olan Lamia arasında kurduğu benzerlikte olduğu gibi.

SONUÇ

Görüleceği üzere, bir dizi paradigma değişimini de beraberinde getiren modernite deneyimi, asır sonu edebiyatının dinamiklerini de yeniden düzenleyerek, kimileri için dejenerasyon, kimileri için fikrin ve hissin bireyselleşerek özgürleştiği, özgünleştiği, bir ihlal mekanizması olarak işler. Hareketin, hayranlığın ve endişenin bir arada yaşandığı, realizmin etkisinin azaldığı, homo-erotik arzunun görünürlük kazandığı, ahlaki değer algılarının sınırlarının zorlandığı, Burjuva ahlakına cephe alan, sanatsal üretimin daha görünür hale geldiği, norma uymayanın, tanımlanmamış arzunun deneyimlendiği bir "iklim"i başlatan modernite, asır sonunda büyük bir kırılma yaratır. Osmanlı coğrafyası da bu değişim sürecini, kendi realitesinin doğurduğu çatışmalar üzerinden yaşar. Edebi sahada *Servet-i Fünun*, dönemin konvansiyonlarını sarsacak atılımlar yaparak edebiyat çevrelerinde yükselen tartışmaların da odağı olur. *Metruk Ev'*de Zeynep Uysal'ın da vurguladığı gibi, "Ahmet Cemil'in hakikati müphemleştiren, anlamı yeni bir dille bulmaya çalışan hayat ve edebiyat anlayışı ve bu yüzden hayalperestlikle itham edilmesi (tıpkı *Servet-i Fünuncular* gibi) aslında avangart bir tavrın habercisidir." (2014: 221) Bu avangart tavır da, modernitenin sunduğu yeni paradigmaların kaçınılmaz sonucudur. Ne var ki bu ihlal ve bireyselleşme atılımında, Felski'nin terminolojisiyle "modernitenin cinsiyeti" erkek öznelerle hizmet etmeye devam eder. Bu nedenle modernite deneyimini tekil bir biçime indirgemek yerine, tarih yazımlarının ıskaladığı, ötekileşen, dışlanan öznelerin modernite deneyimlerinin de tarihine odaklanmak, modern özne tanımının aksayan yanlarını vurgulamak, modernite kavramının altında yatan dinamikleri daha iyi okumamızı, daha bütüncül bir modernite tanımı yapmamızı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Adak, Hülya (2006). "Biyografide Toplumsal Cinsiyet: Ahmet Mithat ya da Bir Osmanlı Erkek Yazarın Kanonlaşması", *Merhaba Ey Muharrir* içinde. (Haz. N. Esen ve E. Köroğlu). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Adorno, Theodor ve Horkheimer, Max (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabcı.

- Akün, Ömer Faruk (1977). "Tanzimat Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?" I-II. *Kubbealtı Akademi Mecmuası, Sayı 2 ve 3* (Nisan 1977 ve Temmuz 1977), ss. 15-37 ve 22-39.
- Berman, Marshall (2016). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim.
- Crary, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri. 19. Yüzyılda Görme ve Modernite*. İstanbul: Metis.
- Culler, Jonathan (1997). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Enginün, İnci (2009). *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyete*. İstanbul: Dergah.
- Felski, Rita (1995). *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gay, Peter (2008). *Modernism: The Lure of Heresy*. London: Norton Company.
- Gökçek, Fazıl (2009). *Bir Tartışmanın Hikayesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergah.
- Greenblatt, Stephan (2010). *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Harrison, Michael. "Logocentrism". online erişim için:
<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/logocentrism/> (10. 01. 2018)
- Kansu, Aykut (2001). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*. İstanbul: İletişim.
- Koçak, Orhan (1996). "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*. Sayı 70.
- Kula, Onur Bilge (2012). *Dil Felsefesi, Edebiyat Kuramı II*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Mitchell, Timothy (2000). *The Stage of Modernity*. London: University of Minnesota Press.
- Moran, Berna (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim.
- Parla, Jale (1993). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim.
- Parlatır, İsmail (1987). *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Saussure, Ferdinand De (2014). *Genel Dilbilim Yazıları*. İstanbul: İthaki.
- Saygılıgil, Feryal (Haz.) (2017). *Kadınlar Hep Vardı*, Ankara: Dipnot.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2003). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür.
- Uysal, Zeynep (2014). *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim.

Sevgi Soysal'ın *Yürüme* Adlı Romanını Bildungsroman ve Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak

GÜZEL ZEYNEP TUNÇOK*

Öz

Bildungsroman; kişinin çocukluk evresinden başlayarak yetişkin bir birey olma yolunda geçirdiği ruhsal ve bilişsel değişimi, büyümeyi, olgunlaşmayı, kazandığı farklı bakış açıları ve benlik anlayışını, birey-toplum diyalektiği bağlamında işleyen roman türüdür. İşlenen kişi üzerinden toplumun kültür ve idealleri ortaya konulur. Kişi, içinde bulunduğu toplumda eğitim, ilişkiler, kurallar ve düzen çerçevesinde kendisine bir nokta arar. Buradan hareketle Sevgi Soysal'ın *Yürüme* adlı romanı incelendiğinde Elâ ve Memet'in ilkökul yıllarından başlayarak geçirdiği süreçlerin detaylı bir biçimde ortaya konmuş olduğu görülmektedir.

Çalışmada Elâ ve Memet'in gelenek, sınıf ayrımı ve cinsiyet eşitsizliği üçgeninde şekillenen kişilikleri bildungsroman özelliklerine göre incelenmiştir. Bildungsroman türünün 20. yüzyıla kadar erkek karakteri konu etmesi beraberinde erkek bildungsromanı ve kadın bildungsromanı farklı mıdır, tartışmasını getirmiştir. Dönemin eserleri incelendiğinde böyle bir ayrımın olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle, çalışmada bildungsroman özellikleri açısından Memet, kadın bildungsromanı özellikleri açısından da Elâ incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Bildungsroman, kadın bildungsromanı, *Yürüme*, Sevgi Soysal, roman.

READING *YÜRÜMEK* (WALKING) BY SEVGİ SOYSAL AS A BILDUNGSROMAN
AND FEMALE BILDUNGSROMAN

Abstract

Bildungsroman is a type of novel that discusses an individual's mental and cognitive change during the process of becoming an adult beginning from the childhood stage, growth, maturation, different perspectives, and sense of self in the context of individual-society dialectic. The culture and ideals of the society are put forward through the individual

* İzzet Baysal Ün. Fen-Ed. Fak. TDE Bölümü, zeynep_suphandag@hotmail.com, orcid.org/0000-0003-4824-017X
Gönderim tarihi: 15.01.2019 Kabul tarihi: 27.02.2019

discussed. The individual looks for a place for himself/herself within the framework of education, relations, rules, and order. From this point of view, upon examining *Yürümek* (Walking) by Sevgi Soysal, it is seen that the processes Elâ and Memet went through starting from the elementary school years were put forward in detail.

In this study, the personalities of Elâ and Memet, which are shaped in the triangle of tradition, class discrimination and gender inequality were examined according to the bildungsroman characteristics. The fact that the bildungsroman type discussed the male character until the 20th century has brought along the discussion whether the male bildungsroman and female bildungsroman is different. Upon examining the works of the period, it is possible to say that such differentiation exists. Therefore, in this study, Memet was examined in terms of male bildungsroman characteristics and Elâ in terms of female bildungsroman characteristics.

Keywords: Bildungsroman, the female bildungsroman, *Yürümek*, Sevgi Soysal, novel.

GİRİŞ

“Büyüme-biçimlenme” romanı olarak tanımlanan (Parla vd. 1978: 243) bildungsroman türünde, karakterlerin geçirdiği büyüme sürecinden sonra yaşadığı öz benlik sorunu veyahut öz benlik anlayışı beraberinde bir çeşit bunalım ve hesaplaşmaya neden olur. Birey bu hesaplaşmalar sonucunda kendini ve toplumu yeniden değerlendirerek bir uzlaşmaya varır (Parla vd. 1978: 244). Bu uzlaşım 20. yüzyıla kadar toplum-birey barışı ve uyumu biçiminde bir yer edinimiyle sağlansa da 20. yüzyılda kadın/erkek bildungsromanı tartışmalarıyla birlikte biçim değiştirmiştir. Kadın bildungsromanı protagonistinde baskın gelen duygular, uyumsuzluğun ardından gelen intiharla hemen hemen her kadın bildungsromanında bir izlek hâline gelir (Mercan 2009: 11). Bu durum, bireyin toplumun olağan hâlini kabullenerek kendi uyumsuzluğunun farkındalığıyla intihar gibi bir yapıp-etmeye başvurusuyla sonuçlanır ve bunu düzen içindeki pürüzün giderilmesi düşüncesiyle, yine bir uzlaşım olarak açıklamak mümkündür. Her iki uzlaşım da toplumda idealize edilen yaşantının devamlılığına işaret eder.

Sevgi Soysal’ın *Yürümek* adlı romanı, Elâ ve Memet’in çocukluk yıllarından itibaren içinde buldukları toplum bağlamında eğitim, aile ve aşk ilişkilerini detaylı bir biçimde işler. Bütün bunların yanında geçirdikleri düşünsel ve ruhsal dönüşümlerle kendilerince belli bir olgunluğa ulaşmışlardır. Aynı toplum içerisinde erkek çocuğun aldığı eğitim ve kültürü, kız çocuğununkiyle birlikte ortaya koyan eser, ikisinin de ulaştığı olgunluk seviyesi ve edindikleri kimlik bakımından erkek bildungsromanı ve kadın bildungsromanı olarak okunabilmesi özelliğiyle önem teşkil eder. Romanı, erkek/kadın bildungsroman

özellikleriyle değerlendirmeden önce bildungsroman ve kadın bildungsromanı üzerine bilgi vermek yerinde olacaktır.

1. BILDUNGSROMAN VE KADIN BILDUNGSROMANI

Bildungsroman terimi ilk olarak 1810'larda Johann Karl Simon Morgenstern tarafından kullanılmıştır (Soyöz 2016: 1). Ana karakterin büyüme, olgunlaşma, bilinç kazanma ve kimlik edinme sürecini işleyen, bu karakter aracılığıyla belli bir kültür idealinin ve belli bir eğitim sisteminin yansıtıldığı romanlar bildungsromanlar olarak adlandırılmıştır (Türkdoğan 2007: 21). Bildungsroman ile ilgili tam ve kesin bir tanım üzerinde anlaşmaya varılamasa da çıkış noktası, tarihi ve gelişimi üzerine iki yaklaşım ön plana çıkmıştır. İlk yaklaşım bildungsroman türünün Alman



Johann Karl Simon Morgenstern

Aydınlanması çevresinde ortaya çıkıp oradan Avrupa'ya yayılmış olduğudur (Soyöz 2016: 1). Bu; güçlü bir durumda olmak isteyen Almanya'nın toplumla bütünleşmiş olumlu bireyler yetiştirmek için en etkili yol olarak edebiyatı seçmeleriyle açıklanmıştır (Bayram 2014: 153). Türün gelişimi üzerine olan ikinci yaklaşımda, Mikhail Bakhtin ve Franco Moretti'nin söylemleri örnek gösterilmektedir (Soyöz 2016: 2). Bakhtin'e göre bildungsroman Antik dönem destan ve romanlarından başlayarak Orta Çağ şövalye romanı, Rönesans anlayışı 17. ve 18. yüzyıl pikaresk roman türünden etkilenmiş 18. yüzyıl İngiliz romanı ve romantizminden geçerek Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inde gelişmişlik düzeyine erişmiştir (Aktaran; Golban 2017: 112). Birinci yaklaşımda bildungsroman, Almanya'nın gençleri yetiştirme politikası olarak görülürken ikinci yaklaşımda Avrupa'nın içinden geçtiği siyasî, toplumsal ve ekonomik değişikliklerin doğal bir sonucudur (Soyöz 2016: 1). Her iki yaklaşımın senteziyle, "Bildungsroman, 18. yüzyıl Avrupa'sında –özellikle Almanya'da- aydınlanma çağının akli ve insanı merkeze alan felsefi alt yapısının etkisiyle doğar." (Mercan 2009: 6) söylemi ortaya konmuştur.

Agathan adlı karakterin olgunlaşıp bilgeliğe ulaşmasını konu alan ve bildungsroman türünün başlangıcı kabul edilen *Agathon'un Hikâyesi* (*Die Geschichte des Agathon*) Aydınlanma Dönemi Rokoko yazarı Christoph Martin Wieland tarafından kaleme alınmıştır (Aytaç 2009: 129). *Agathon'un Hikâyesi*'ni Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i takip eder. *Wilhelm Meister* aynı zamanda bildungsroman türünün prototipi olarak görülmesiyle de önem taşır (Sevinç 2016: 96). Roman, Wilhelm isimli gencin çeşitli yanılgılar sonucunda olgunluğa erişmesini konu edinmiştir (Aytaç 2009: 129). 1800'lerin sonuna kadar Alman Klasisizminin izlerini taşıyan bildungsroman türü (Bayram 2014: 156) zamanla Romantizm ve Realizm akımlarının

etkisinde devam etmiştir. Kişinin ozanlığa erişinceye kadarki ruhsal gelişimini işleyen Novalis'in Romanı, *Heinrich von Ofterdingen*, Alman Romantizminin bildungsroman türüne katkısı olarak görülürken; Gottfried Keller'ın kaleme aldığı, babasız büyümek zorunda kalan Heinrich'in ruhsal ve sanatsal gelişimini işleyen *Yeşil Heinrich (Der Grüne Heinrich)* Realizm akımının tipik bildungsromanı olarak kabul edilmektedir (Aytaç 2009: 132-133). 20. yüzyıla gelindiğindeyse Thomas Mann'ın kaleme aldığı, Hans Castrop'un üniversite mezuniyetinden sonra başlayan olgunlaşma sürecinin işlendiği *Büyülü Dağ* adlı roman bu yüzyılın ilk bildungsroman örneği olarak kabul edilir (Aytaç 2009: 133). Bu döneme kadar kaleme alınan bütün bildungsromanlar aşk yaşantısını bir olgunlaşma deneyimi olarak ele almışlardır. Yine bu dönem Hermann Hesse tarafından kaleme alınan, eğitime ve olgunlaşma için dünyadan soyutlanmış kendi içine kapalı bir kurumun gerekliliğine inanmış bir yazarın konu edildiği, *Boncuk Oyunu* adlı eser aşk yaşantısının işlenmemesi sebebiyle geleneksel bildungsroman formundan bir sapma olarak görülür (Aytaç 2009: 135). 20. yüzyılın sonlarında Adolf Muschg tarafından kaleme alınan, Parzival isimli gencin "kutsal kap" arayışında bedensel ve ruhsal gelişiminin, saf ve neşeli yolculuğunun anlatıldığı tarihsel bildungsroman *Kızıl Şövalye* bildungsromanlar çemberini tamamlamış olur (Aytaç 2009: 137). Bu döneme kadar kaleme alınan bildungsromanlar içerisinde Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i, konu ile ilgili her iki yaklaşımda da ön plana çıkarılmıştır. Bu bağlamda Goethe'nin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bakhtin, bu öneme değinirken, Goethe'deki beliren insan imgesine dikkat çeker ve bu imgenin anlaşılabilmesi için Aydınlanma sırasında biçimini alan eğitim fikrinin, özellikle Herder ve Lessing'in "insan soyunun eğitimi" fikrinde rastlanılan özgül alt kategoriyle ilişkilendirilmesi gerektiğini vurgular (2016: 31). Konuyla ilgili Jeffrey Sammons, bir romanın bildungsroman olarak tanımlanabilmesi için Goethe ve Humboldt'un bildung kavramıyla örtüşmesi gerektiğini savunmaktadır (Aktaran; Soyöz 2016: 24). Bu savunuya göre, "Her gelişme ve olgunlaşma anlatısı bildungsroman olarak



adlandırılmaz. Kahramanın gelişme çabasının bildung olarak adlandırılabilmesi için kişinin kendi içindeki evrimine ve bir bireysellik teolojisine olan inanca dayanması gerekir." (2016: 24). Bu konuda dikkat edilmesi gereken bir nokta da Gürsel Aytaç'ın belirttiği gibi, gelişim romanı ve bildungsromanın ayrılığıdır, gelişim romanı (entwicklungsroman) bir çocuğun adam oluncaya kadarki gelişimini konu edinirken bildungsromandan ayrıldığı nokta; kişinin manevî ya da kültürel olgunlaşma sürecine ağırlık vermemesidir (2009: 137).

Moretti, ilerleyen zamanlarda Fransa, Rusya ve İngiltere’de ele alınan bildungsromanlara klasik bildungsromanlardan ayrılmaları nedeniyle “geç bildungsroman” adını verir (Aktaran; Mercan 2009: 9). Bu bildungsromanlarda karakter yalnızca çağın yarattığı bir şey değil, insandır; yani karakter, iyi ve kötü yönleriyle ele alınırken psikolojik modern çelişkiler ön plandadır. Varılan sonuç klasik bildungsromanın aksine mutlak uyum içinde bir son değildir (2009: 9).

20. yüzyılın sonlarına kadar örneği verilen tüm bildungsromanların erkek karakterleri konu aldığı görülmüştür. Bu durum feminist kuramcılar tarafından ortaya atılan kadın bildungsromanı fikrini beraberinde getirmiştir (Soyöz 2016: 2). Feminist yazarlar, 20. yüzyıl öncesinde klasik bildungsromanın konuyu ele aldığı biçimde bir gelişmenin kadınlar için mümkün olmadığını savunmuşlardır (Soyöz 2016: 30). Bu ayrım, “(...) erkek ana karakterler emellerini gerçekleştirmelerine yardımcı olacak bir bağlam bulmak için çabalarırken, kadın ana karakterler sıklıkla herhangi bir emellerini dile getirmek için bile mücadele etmek zorunda kalırlar.” (Soyöz 2016: 31) söylemiyle net bir biçimde ortaya konmuştur. Kadın bildungsromanı, merkeze alınan kadın karakterin ruhsal ve düşünsel gelişimini, içinde bulunduğu toplumun kadına olan bakış açısıyla ortaya koyar. Bu bağlamda hem kendi gelişimi ve değişimi hem de kendisine olan bakış açısıyla mücadele eden kadın karakter; erkek karakterlerle aynı mücadeleyi vermez ve aynı sonuçları almaz. Verdiği mücadeleler sonucunda kadın protagonist, toplumsal olan her şeyden kopmayı tercih ederek ulaştığı bireysel olgunlukla bir bütün hâlinde değerlendirilir (Mercan 2009: 11).

Kadın bildungsromanı, roman türü içerisinde kadına farklı bir özgürlük sunar. Kadın bildungsromanı sayesinde edebiyatta kadın; çocuk, melek hizmetçi, güzelliğiyle can yakan (Mercan 2009: 12) olmaktan ziyade yalnızca bir insan hâlinde karşımıza çıkar.

Franco Moretti, bildungsroman türünün genel yapısından hareketle, bildungsroman ile Hegel’in Tinin Görüngübilim’inde kurduğu sistem arasında bir bağ kurar (Aktaran; Gürle 2018: 154). Bildungsromanın yapısı (kadın bildungsromanı dâhil) Görüngübilimle benzer niteliktedir. Meltem Gürle bu nitelikleri dört madde ile açıklar. İç bütünlüğü ve bireysel kimliğe sahip bilincin, anlatının odağında olmasıyla biyografik, bireyin gelişmesinde birbiriyle çatışan güçlerin neticesi olarak alması bakımından diyalektik, kimlik oluşumunu kronolojik ve çizgisel bir düzlemde aktarması bakımından tarihsel, nihaî bir hedefe doğru ilerleyen bilincin kendi bilgisine sahip olması nedeniyle de teolojiktir (Gürle 2018: 154).

2. BİR BILDUNGSROMAN OLARAK YÜRÜMEK’TE MEMET

Sevgi Soysal’ın Elâ ve Memet üzerinden toplum ve cinsiyet eleştirisi yaptığı romanı *Yürüme*; Memet’in ilkokul yıllarından başlayarak yetişkin dönemine kadar eriştiği düzeyi detaylı bir biçimde işlemekte ve romanı bildungsroman olarak okuma imkânı sağlamaktadır.

Mühendis olan babasıyla il il gezen Memet'in ilkokulda bulunduğu yer Tirebolu'dur. Erkek çocukların iç dünyalarında idealize ettikleri babalarının yansımasını, okul bahçesinde Memet'in hâl ve hareketlerinde görürüz.



“Memet dudaklarını dişledi. Tirebolu köprüsünün müteahhitliğini yapan babası Mühendis Necip Bey'in plânı incelerken takındığı tavırları takındı. Yerdeki çizgilere uzaklaşıp yakınlaşarak arada kafasını kaşıyarak.” (Soysal 2015: 26). Okulun bahçesinde etrafında gördüğü mekân ve nesnelere sentezleyip bir genelev çizen Memet, arkadaşı Rıfat'a plânı gösterirken, yine büyüklerin dünyasından duyduğu kadarıyla, nasıl bir yer olduğunu, oraya kimlerin gittiğini, zaman zaman kendinin gittiğini de ilâve ederek anlatmaktadır. Çocuk gerçekliğiyle şekillendirdiği eylem, erkek olduğu için mutlak gidilmesi gereken bir yer olarak zihnine kazınmış olmakla beraber daha o yaşlarda gitmediği için bir utanç

duygusu biçimini almıştır. Bu biçimin sonucu olarak da yalana başvurmuş; geneleve gittiğini söylemiştir.

Eve döndüğünde tabancasıyla oynamak için dışarı çıkan Memet, okuldaki olayı öğrenen annesinden çığlık çığlığa bir azar işitir ve kuvvetli bir tokat yer. Tokadın acısıyla tabancasını kapmış olan Nuri'ye bir iç dökme gereksinimi duyar ve geneleve gitmediğini, yok yere dayak yediğini Nuri'ye anlatır. Nuri'den aldığı cevap ise yıllarca zihninden çıkmayacaktır; “Gitseydin lan!” (Soysal 2015: 34). Aynı günün akşamı eve gelen babasından hem geneleve gittim diye yalan söylediği, hem Nuri'yle oynadığı hem de tabancasını kaptırdığı için üç tokat yer. Bunun üzerine o gece Memet'in içinde bulunduğu ruh hâli tüm yaşantısını etkileyecektir. “O gece Memet penceresinden denize, denizin ortasındaki ölüme bakarak hem ağladı hem de düşündü. Düşündü ki Nuri çok çabuk büyüye, büyüyüp geneleve bir gitse, dedesi Gâvurkesen Paşa gibi bir dellense, Memet'in tabancasıyla genelevi bir öldürse, öldürse, öldürse!” (Soysal 2015: 35)

Lise çağlarına geldiğinde Frere Jean'a gönderilen Memet'in ilk gençlik yıllarında da gündeminde genelev konusu vardır. Sınıf arkadaşlarının hepsine geneleve gidip gitmediklerini sorar. Aldığı cevaplara göre kendisi dâhil herkes geneleve gitmiştir. İçinde bulunduğu toplumda bu durum öylesine gerekli görülmüş ve normalleştirilmiştir ki Memet'in aklına kendisi gibi yalan söyleyebilecek oldukları gelmez. Bu durum gittikçe içine yerleşen ezici bir duygu hâlini alır. Memet'in gittiği yatılı okulun sert kuralları vardır. Gün bitiminde bahçeye salınan köpekler, öğrencileri korkutarak yanlış davranışlarda

bulunmalarını önlemek için kullanılan bir eğitim politikasıdır. “Kimse bu okuldan kaçamaz. Köpekler parçalar. Kimse bu okulda bir şeyler öğrenmekten, cezalandırılmaktan, iyi eğitilmekten, anasının getirdiği öteberiye sevinmekten, hafta sonu çıkamamaya üzülmekten kaçamaz. Bu okulun diplomasının sağlayacaklarından kaçamaz.” (Soysal 2015: 45) Okulun eğitim politikası aslında toplumun insan yetiştirme politikasının bir kısmıdır. Kişi düzen dışı bir yapıp-etmede bulunduğu cezalandırılır.

Memet’in bilinçaltını kaplayan genelev onun için artık acilen çözülmesi gereken bir problem hâline gelir. Gitmeden önce aynada kendini izlediği bölümse dikkat çekicidir. Aynada kendini inceleyen Memet, babasının Stavro’nun dükkânından diktirdiği lacivert takım elbisesine uzun uzun bakar. Elbise kendisine büyüktür. Memet, babasının, küçüklüğünden beri hep biraz büyük elbiseler diktirdiğini düşünür. Duygu dünyasında hissettiği ezilmişlik duygusu gün yüzüne çıkar yine; “Memet hep küçük kalmıştır elbiselerinin içinde, hep bir şeyden küçük, bir lacivert takım elbiseden bile.” (Soysal 2015: 54) Geneleve gittiğindeyse kendince bir başarısızlığa uğrar. Genelevdeki kadının çocuk sever gibi Memet’i okşayarak bekleyen müşteriler olduğunu, sakın bir zamanda gelmesini söyler. Memet için cinsellik artık bireysel bir başarı anlamı taşımaktadır. O sıralarda Memet arkadaşı Demir’in evinde bir partiye davet edilir. Memet partide dans ettiği bir kızı koridorda öpmeye yeltenince kızıdan bir tokat yer. Kendi davranışının yanlışlığındansa kızınki ile ilgilenir çünkü Memet’e ve akranlarına göre böyle partiye gelen kızların sonu bellidir ve kız bu partiye geldiyse böyle bir son için gelmelidir. Nitekim bu olayda kendinde hiç hata görmeyen Memet, evli komşusu Serpil ile birlikte olduğunda da kendisinde hiç hata görmeyecektir. Bu durumu zihninde Nuri’ye karşı kazanılmış bir zafer saymış, içindeki ezilmişlik duygusu bir parça olsun silinmiştir. Memet okula döndüğünde Serpil ile yaşadıklarını gerçek dışı bir biçimde anlatarak üstünlük kazandığını düşünmektedir. Öyle ki Serpil, Memet için yalnızca Nuri’den geri aldığı tabancası niteliğindedir. Bu nedenle Serpil ile bir daha görüşmez. Arkadaşlarıyla konuşmaları üzerine bir kitapçıya *Playboy* dergisi almaya girer ancak satıcı kızdan çekindiği için Rilke’nin *Lou Andreas Salome’ye Mektuplar’*ını alarak çıkar. Rilke okuyan eğitilmiş bir erkek görünümünün satıcı kızın üzerinde üstünlük kurduğunu düşünür. Oysa kitapçı çıkışı hissettiği tek şey, arkadaşlarının onu bu hâlde görse ne diyeceği olur. Memet için anlamlı olan, herkes gibi olup kabul görmedir.

Memet, liseden sonra üniversiteyi yarım bırakır ve lisede edindiği Fransızca sayesinde Fransız Kültür Merkezi’nde çalışmaya başlar. Bir iş çıkışı Nuri ile karşılaşır. Nuri eğitim almamasına karşın zengin ve sözü geçen bir adam olmuştur. Memet o gün, Nuri’nin niçin kendinden bu kadar güçlü, koparan, döven olduğunu hiç düşünmediğini anlamıştır. İçinde dönüp durduğu bir çember içerisinde değiştireceği hiçbir şey kalmamıştır. Bu noktada Bakhtin ve Moretti’nin belirttiği gibi, dünyanın kahramanı değiştirme gücünün olmadığını

yalnızca test ettiğini; bildungsroman sonunda da yaşamla ilgili sınavını veren kahramanın hiçbir şekilde düzenin değişimine katkıda bulunmadığı görülür (Mercan 2009: 8). Burada Memet'te değişen hissettikleri değil; dünya karşısında oturtulmuş bir düzen olduğu ve ona uyulması gerektiğidir. Bakhtin, bu bağlamda dünya-kahraman ilişkisini tarihsel belirişin yansıması olarak açıklar (2016: 30) Buna göre Memet ve dünya birlikte şekillenmiştir. Memet ön planda Nuri ile test edilmiş ve Memet tarafından düzenin yansıması olan Nuri'nin üstünlüğü kabul edilmiştir.

Memet bu dönüşüm sonrasında Elâ ile tanışır. Kendince olması gerektiği gibi bir ilişki yaşar. Elâ'nın aradığı anlamları aramaz. Elâ ile çıktıkları ada seyahatinde yaşlı bir Rum'un elinden düşerek boğulan geçisine, etraftakilerle aynı tepkiyi/tepkisizliği göstermesi Elâ ile arasında olan belirgin farkın altını çizer. Memet düzenli bir şekilde sabah işine giden, düzenli bir ilişkisi olan, nedenler ve niçinler bağından sıyrılmış bir hâlde kendini yetiştiren toplumun bir üyesi olarak hayatına devam eder.

3. BİR KADIN BİLDUNGSROMANI OLARAK YÜRÜMEK'TE ELÂ

Bakhtin'e göre, romanda karakter yaratımı iki temel yönde gelişebilir. Bunlardan birincisi "klasik karakter yaratımı" iken ikincisi "romantik karakter yaratımı" olarak adlandırılır. Klasik karakterin kuruluşu sanatsal yazgı değerlerine dayanırken (Bakhtin 2005: 223) romantik karakter inisiyatifle yüküdür ve hayatının dizilişini belirleme sorumluluğuna sahiptir (Bakhtin 2005: 227). Bu bağlamda, Memet baştan sona klasik bir karakterken Elâ'da klasik karakter ile başlayıp romantik karaktere dönen bir kırılma görülecektir. Elâ kendisine ön görülen hayatı evlenene kadar yaşar ancak kocasını aldatıp boşanmasıyla yeni bir hayata başlama sorumluluğunu alır.



Sevgi Soysal

Orta sınıf bir aileye mensup olan Elâ'nın ilkökul yılları Ankara'da geçer. Elâ, sınıfların eşitsizliği ve cinsiyet ayrımcılığıyla ilkökulda tanışır. Okulda; kendi sınıfına mensup öğrencilerle, düşük gelirli ailelerin çocuklarının öğretmen tarafından bile nasıl ayrı yere konulduğunu gözlemler. Ön sırasında oturan arkadaşı Erol'un, Elâ'ya "canımın içi"; sıra arkadaşı Aysel'e ise "komşunun piçi" demesi üzerine Aysel ağlamaya başlar ve öğretmene durumu şikâyet eder. Erol cezaya kaldırılmayla geçirilirken, Elâ tüm yıl boyunca arkadaşları arasında "Sidikli Erol'un canının içi" olarak kalacaktır. "Elâ, canının içi olmanın

komşunun piçi olmaktan niçin bunca önemli, alay edilesi olduğunu anlayamadı bir türlü. İlerde, büyüyünce, “komşunun piçi”ni takmayan bir toplumda yaşadığını anladı.” (Soysal 2015: 24).

Elâ'nın “kadın” algısı bu olaydan sonra arkadaşı Şükran'ın ergenliğe girişi ve kızlı-erkekli oynanan oyunların biçim değiştirmesiyle daha da merak uyandıran çetrefilli bir konu hâlini alır. Elâ'nın gelişmeye başlamamış bedeninden dolayı, gelişmeye başlamış hemcinsleri tarafından dışlanması ve oynadıkları oyunlara, oyunların bitiş ve başlayışlarına onların karar vermesi Elâ'yı hırçınlaştırmıştır. Şükran'ın lafıyla dövülecek olan kapıcının oğlu Alişan'ı kurtarmak için kapıcıya durumu şikâyet eder ve arkadaşlarını kaybeder. Alişan ise Elâ'yı kazan dairesinde sıkıştırıp öper. Ancak Elâ, yaptığı iyiliğin böyle bir cüretle sonuçlanmasını kendi hatası olarak görür çünkü içinde bulunduğu toplumda kadınların erkeklere iyilik yapması farklı algılanabilmektedir. Bu nedenle Elâ bu durumu kimseyle paylaşmaz. Elâ'nın yaşantısına yön veren bir diğer olay da Şenel ile olan arkadaşlığıdır. Elâ'nın annesi Şenel'le oynamasına izin vermez. Şenel toplum ayarlarında tam da “kötü aile kızı” portresi çizmektedir. Elâ ise Şenel'le “kötü” oyunlar oynamayı sever. Elâ'nın gizlice Şenellere gittiği bir gün Şenel'in yönlendirmesiyle bir aşk filmi çekmektedirler. Elâ kadın; Şenel ise erkek rolünü üstlenir. Ansızın açılan kapı karşısında Elâ suçluluk duygusuyla oldukça korkar. Ancak Şenel'in içeri giren annesinin, onlara kızmak yerine okunmuş dergi ile ilgilenmesi onu oldukça şaşırır ve hissettiği duyguları anlamsızlaştırır. Elâ, bütün çocuklar gibi, tüm annelerin, tüm yasakların ve tüm kuralların aynı olduğunu sanırken Şenel'in annesi onun düz olan düşünce sistemini karmaşık hâle getirmiştir. “Aynaya, göğüslerinin nice büyüdüğünü anlamak için bakarken yakalanmak, [...] bütün çocukların aynı suçlardan korktuklarını, bütün çocukların aynı büyüklerden aynı şeyleri önemseyen büyüklerden korktuklarını...” (Soysal 2015: 37)

Bütün bu düşüncelere rağmen korkudan tadını çıkaramasa da oyuna devam eder. Ancak Şenel'in genç kızlık ve kadınlık ile ilgili sorularına cevapsız kalmak, kendi gelişmemiş bedeniyle karşısındaki arasında bir kıyas yapmak, tıpkı Şükran konusunda olduğu gibi Elâ'yı hırçınlaştırır. Cevapsız kalmasının hırçınlığını, Şenel'in Elâ'dan çaldığı ama önceleri ses etmediği toptan çıkarır. Topunu istemesi üzerine Şenel, benim topum, diye ısrar eder bunun üzerine Elâ Şenel'in annesine Şenel'i şikâyet eder. Ancak kadının yanlış yapan kızını koruduğunu görmek onu çileden çıkarır ve kapıdan çıkarken; “*Siz de kahvaltıda her gün tereyağ yemiyorsunuz ya!*” (Soysal 2015: 43) der. Bedeni ve annesi sınıf eşitsizliğine vurgu yaparak onu üstünlük kurma isteğine iter.

Elâ, ortaokul ve lise döneminde yazları Büyükada'da babasının yalısında geçirir. Orada Aleko isimli bir Rum çocukla arkadaşlık etmektedir. Ailenin kadınlarının bu arkadaşlığa onayı yoktur. Çünkü geleneksel toplum kültüründe yetişmiş aile kadınlarının

bilincinde bir kız ne kadar az erkekle arkadaşlık ederse o kadar iyi bir evlilik yapma şansı vardır. Elâ yalan söyleyerek Aleko'yla buluşur. Aleko düşük gelirli bir ailenin oğludur ve Elâ'dan çok farklı inançları vardır. Elâ, Aleko'yla inançlarını ve hayata bakışını tartıştığında Aleko, onu ne kadar çok sevdiğini ve başka bir şeyin gerekmediğini anlatır. Ancak Elâ'nın iç dünyası bu konuda karmaşık bir hâldedir, gerekmeli diye düşünür, çünkü aile kadınlarından kadın-erkek yaşantısı üzerine çokça tembihlenmiştir. Elâ, o gün eve döndüğünde babasının ölmüş olduğunu öğrenir. Ancak üzüntüden çok suçluluk duyar. Çünkü bilinçaltına yerleşenler, babasının ölümünü; Aleko'yla buluştuğu onunla öpüştüğü ve yalan söylediği için Allah'ın onu cezalandırmasıyla açıklar. Bu durum Moretti'nin bildungsroman ve görüngübilim arasında kurduğu ilişkinin teolojik yönünü vurgular niteliktedir. Elâ, yasak ya da kötü olarak kodlanmış durum veya olayları kendince akla uygun bir biçime sokup anlamlandırma çabasındadır.

Yapılması gerekenler, yapılmaması gerekenler, cezalar, korkular fazlasıyla anlatılmıştır. Ancak cinsellikle ilgili konuların nasıl olsa evlenince öğrenecek mantığıyla anlatılmadığı görülmektedir. Öyle ki Elâ, Aleko ile öpüşmesi üzerine hamile kaldığını sanmaktadır. Bu sanrıyı Aleko'ya açtığında kendisine her şeyi öğretmesini ister.

Elâ üniversite yıllarına geldiğinde kantinde kendince kişilik analizleri yapar. Bu analizlerde; kızların, erkeklerin ilgilerini çekmek için takındığı tavırdan; erkeklerin, okumuş kızların yalnızca eve atılacak kızlar olmalarını düşünmeleri, sigarayla ses kalınlaştıran gençlerin dikkat çekme çabaları görülür. Elâ, kendisinden hoşlanan Bülent'le ilgili de aynı analizleri yapar. Bülent, diğerleri gibi, kendisiyle yalnızca bir yatak ilişkisi kurmak istemektedir. Elâ bu konuyla ilgili Bülent'le derin bir tartışmaya girer. Bülent ise birbirlerinden farksız olduklarını savunarak, *"Kızlığımı ve Hegel'i şamana yarasır bir koca için yanında gezdirip duruyorsun."* (Soysal 2015:75) söyleminde bulunur. Elâ ise yine bir hırçınlıkla Bülent'i eve çağırır ama onunla birlikte olmaz. Bülent ise evi terk eder. Elâ uzun süreler bunun kimin yenilgisi olduğunu düşünür; kurallar bütünü içinden eksiksiz ve hatasız çıkararak kendisi galibiyet mi kazanmıştır, yoksa kendini mi kandırmıştır? Üniversite sonrasında Elâ, Hakkı'yla evlenir. Her şey olması gerektiği gibidir. *"Kendini bilen, yani toplumdaki yerlerini bilen bütün yeni evliler balaylarını orada geçirmeye (Hilton) can atıyorlardı."* (Soysal 2015: 83) Elâ kendince, sınırlarını aşmadan yaşantısına devam ettiğine inanır. Doğum yaptığı gün hastanede acılar içinde beklerken hemşirelerin, hastabakıcıların konuşmalarına şahit olur. Acının nasıl bu kadar gündelik bir olaya dönüşebileceğini hastanedekilerin yapıp-etmelerine bakarak düşünür. Erkek hastabakıcılar tarafından hastalar hakkında münasebetsiz şakalar yapıldığını işitir. Kendini tutar ancak doğumla birlikte içinde biriken tüm çılgılığı salar. Elâ bu çılgınlıkla birlikte başta bahsettiğimiz kırılmaya uğrar. Kocasını Bülent'le aldatır ve ondan boşanır. Çocuğuyla birlikte yeni bir eve taşınır ve yeni bir hayat

kurmaya çalışır. İş yerinde gazeteden Şenel'in ölüm haberini okur. Şenel, sevgilisi tarafından vurulmuştur. Bu ölüm Elâ için bir şeklin tamamlanışı gibidir. "Sonu kötü gelecek o kızın [...] Şenel daha çocukken kendisine yakıştırılan kötülüğü, çirkinliği bir ölümle ödedi işte." (Soysal 2015: 115) Elâ, haberi okuduktan sonra postanede Memet ile tanışır. Birliktelikleri Memet için cinsellik ağırlıklıyken; Elâ ilişkiye gerçek anlamlar yükleme çabasıdadır. Bu nedenledir ki durmadan Memet'i sorgular. Çocuğu huysuzlandığında Memet'in rahatsız olmasına rağmen sesini çıkaramaması, gelenekte yer alan "Çocuk babalı büyümeli" (Soysal 2015: 125) söyleminin tedirginliğini Elâ'ya yaşatır. Memet'i arkadaşlarıyla tanıştırdığında, boşanma döneminde kendisini yalnız bırakan arkadaşlarının samimiyetsizliği Elâ'nın yalnızca Memet'le olan ilişkisini değil, arkadaşlık kavramını ve toplumda kabul görme kurallarını sorgulamasına da sebep olur. Adada yaşlı Rum'un elinden düşüp boğulan keçi ve Memet'in diğer insanlar gibi tepkisiz davranması Elâ'yı etkiler, çünkü durum Elâ için anlamlıdır. Yaşlı adamın mücadelesinin, keçiyi tutmak için debelenirken kafasını çarpmasının, kanayan başıyla geçisine ağlamasının hepsi varoluşsal anlamlarla yüklüdür ve insancadır. Elâ'nın Memet'ten beklentisi de bu anlam yoğunluğunun biraz olsun farkında olmasıdır. Fakat o, beklediğini bulamaz. Roman, bir sergide Elâ'nın bütün anlamlarını, kurallarını, korkularını, suskunluklarını ve benliğini alarak yürümesiyle son bulur.

Elâ'nın yaşantısının, kendi iradesiyle özgürlüğünü seçmiş bölümünde dahi hâlis bir özgürlük, olgunlaşma ve benlik duygusu görülmez. Bu durum Catharine A. Mackinnon'un, "Kadınlar ve erkekler arasındaki farklılık yalnızca algılanan gerçeğe yapışmakla kalmaz, toplumsal dünyada var olduğu için zihinlere işlenmiş resme de eklenir." (MacKinnon 2015: 268) söyleminde olduğu gibidir. Çocukluktan beri işlenen resmin düşünsel yaşantıyla silinmesi mümkün değildir. Bu da Elâ'yı varış yönü belirsiz bir yürümeye çıkarır.

SONUÇ

Kısaca bir büyüme, olgunlaşma olarak tanımladığımız bildungsroman ortaya çıktığı dönemden itibaren bildungsroman, geç bildungsroman ve kadın bildungsromanı adı altında çeşitli aşamalar geçirmiştir. Bildungsromanlarda insanın biçimlenişinin, insanın kişisel meselesi olmaktan çıktığı kendi belirliğiyle birlikte var olan dünyayı yansıttığı görülür. Genel hatlarıyla protagonistin çocukluk çağlarından yetişkinlik dönemine kadar geçirdiği olgunlaşma sürecini işleyen tür, *Yürümek* romanı çerçevesinde hem bildungsroman hem de kadın bildungsromanı olarak incelenme imkânı sağlamıştır.

Burjuva sınıfına mensup Elâ ve Memet'in gelenek, cinsiyet ve anlamlandırma hususlarında izledikleri ruhsal dönüşüm her ikisini farklı etkilemiş, farklı bir biçime sokmuştur. Bu durumun cinsiyet-toplum ilişkisiyle doğrudan bir bağı vardır. Kız ve erkek çocuklarına gösterilen, gelenekselleşmeye varan davranış farklılıkları, aynı yaşlarda aynı

sosyal ortamda Elâ ve Memet'in farklı bir bilişsel yapıya sahip olmalarına neden olmuştur. İlkokul yıllarından itibaren büyümelerine tanıklık ettiğimiz Elâ ve Memet'in yetişkinlik yıllarında kesişen ve ayrılan yolları ortaya konmuştur. Bu süreç içerisinde Elâ'da da Memet'te de cinsel deneyimlere yer verilmiştir. Bu deneyimlerin ruhsal dönüşümlerinin bir parçası olduğu görülmüştür.

Romanın sonunda Memet'in –olumsuzluklar yaşasa da- geleneksel bildungsromanlarda olduğu gibi toplumla uyum içinde yaşamaya devam ederken; Elâ'nın ise nedenler ve niçinlerinin cevaplarını kendi içinde kabullenip suskun bir yürüyüşe çıktığı görülür.

Sevgi Soysal'ın kadınlık ve erkeklik sınırları üzerinden bir toplum eleştirisi yaptığı romanı *Yürümek*, bildungsroman ve kadın bildungsromanı özellikleri göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Zaman içerisinde kadın bildungsromanının ortaya çıkmasıyla birlikte ikiye ayrılan bu türün, aynı roman içerisinde, hem erkek açısından hem de kadın açısından bir değerler ve tecrübeler sistemini barındırması dikkate değerdir. Bu bağlamda Sevgi Soysal'ın yazarlığının çok yönlülüğünü yansıtan esere hem bir bildungsroman hem de bir kadın bildungsromanı demek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Aytaç, Gürsel (2009). *Edebiyat Yazıları 2000-2010*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail (2005). *Sanat ve Sorumluluk*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail (2016). *Söylem Türleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bayram, Sibel (2014). "Meşa Selimoviç'in 'Kale' Adlı Romanını Bildungsroman Olarak Okumak" *Hikmet*, Sayı:23, s.152-167.
- Golban, Petru (2017). "Bildungsromanın Tarihsel Gelişimine Bir Bakış: Antik Dönemden Romantik Döneme Bildungsroman Alt Türünün Ortaya Çıkışı" *Humanitas* 5(10). s.111-141.
- Gürle, Meltem (2018). *Ölümlerle Konuşmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mackinnon, Catharine A. (2015). *Feminist Bir Eleştiri Kuramına Doğru*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mercan, Evşen (2009). *Tezer Özlü'nün Çocukluğun Soğuk Geceleri ve Yaşamın Ucuna Yolculuk Romanlarını Öz-Anlatımlı Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Parla, Jale ve Akarlı, Engin (1978). "Roman ve Toplum Sorunları". *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, Sayı: 6, s. 239-245.
- Sevinç, Canan (2016). "Sanatçı Romanı (Kunstlerroman) Olarak Karartma Geceleri", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 11, s. 95-113.

- Soyöz, Nihan Simge (2016). *Cumhuriyet Öncesi Türk Edebiyatında Kadın Oluşum Romanı*.
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Soysal, Sevgi (2015). *Yürümek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türkdoğan, Melike (2007). "Rasim Özdenören'in 'Kuyu' Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler"
Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı: 35, s. 167-189.

Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşka Dair" Adlı Hikâyesini Empati (Duygudaşlık) Kuramı Bağlamında Çözümleme Denemesi

DR. ÖĞ. ÜYESİ TÜRKAN YEŞİLYURT*

Öz

Okur merkezli Empati (Duygudaşlık) kuramı, Theodor Lipps tarafından geliştirilmiştir. Lipps'e göre empati, bir insanın kendisini karşısındaki bir nesneye, örneğin bir sanat eserine yansıtması, kendisini onun içinde hissetmesi ve bu yolla o nesneyi özümseyerek anlaması sürecidir. Lipps, 1897 yılından sonraki çalışmalarında nesnelere yanı sıra insanların algılanması sırasında da "einfühlung"un ortaya çıkabileceğinden bahsetmiştir. Bu yazıda Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşka Dair" adlı hikâyesinin kahramanı Hafız Nevzat Efendi'nin bir kadına duyduğu aşk, daha doğrusu platonik aşk, tahlil edilmiştir. Bu tahlil için Empati kuramına yaslanılmıştır. Hafız Efendi aşkını, duygularını söze dökmeyen, kadınla fiziksel bir yakınlık kurmadan yaşar. Hafız sevdiği kadınla empati kurarak onu özümser. Daha doğrusu kendi yerine onu ikame etmiş gibidir. Hafız, kendisi tarafından sevildiğinden haberi bile olmayan hasta kadınla gönlünde bir ve birliktedir. Ne var ki, hislerini yalnızca okuduğu ezanlara ve gazellere yansıtır. Kadının köyden ayrılışı üzerine sevdiği kadının varlığında kendini eriten Hafız Efendi, intihar eder.

Anahtar sözcükler: Aşk, empati, Halit Ziya Uşaklıgil, hikâye, platonik aşk.

THE ANALYSIS ESSAY OF HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'S STORY "ABOUT LOVE" IN THE CONTEXT OF EMPATHY THEORY

Abstract

Reader-centered Empathy Theory was created by Theodor Lipps. According to Lipps, empathy is the process in which a person reflects himself / herself on an object, such as a work of art, that he / she feels himself / herself within it and in this way he / she understands it by absorbing. Lipps, in his studies after 1897, mentioned that "einfühlung" might emerge during the perception of people as well as objects. In this article, the love of Hafız Nevzat Efendi, the hero of Halit Ziya Uşaklıgil's story "About Love", more precisely his platonic love was analyzed. Empathy Theory was used for this analysis. Hafız Efendi lives his love

* Sinop Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü, turkanyes@gmail.com, orcid.org/0000-0003-3138-1339
Gönderim tarihi: 08.05.2019 Kabul tarihi: 01.06.2019

without expressing his emotions and without having a physical intimacy with the woman. Hafız internalizes the woman he loves by means of empathy. Rather, it seems as if he replaced her instead of himself. Hafız is together with the sick woman who doesn't even know that she is loved by him. However, he reflects his feelings only to the azans and ghazals he recites. Hafız Efendi who dissolved himself in the presence of the woman he loves commits suicide upon her departure from the village.

Keywords: Love, empathy, Halit Ziya Uşaklıgil, story, platonic love.

GİRİŞ

Alice Ferney, aşkı yazmanın zorluğunu şöyle dile getirir: “Ne olursa olsun konuşmak, aşkı sözcükler uzayına kaydetmek istiyoruz. Ne var ki, bu zor ve kısıtlayıcı bir iş” (2005, s. 145). Aşkı yazmak böyle zorken, sözcüklere dökülmüş aşk üzerine yorum yapmak daha zor olsa gerek. Yine de, bu yazıda Halit Ziya Uşaklıgil'in âşık bir hafızı anlattığı “Aşka Dair” adlı hikâyesi Empati kuramı çerçevesinde tahlil edilmeye çalışılmıştır. Hikâyenin kahramanının sevdiği kadınla duygudaşlık kurarak “saf aşk” yolunda nasıl kendini yok ettiği ortaya konmuştur.

1. EMPATİ KURAMI

Üstün Dökmen'in belirttiğine göre “empati” kavramının iki atası vardır: Almandaki “einfühlung” ve Eski Yunancadaki “empathia”. Bu kavramı ilk kullanan Alman psikologlardan Theodor Lipps'tir. Lipps'e göre bir insanın, kendisini karşısındaki bir nesneye, örneğin bir sanat eserine, yansıtması, kendini onun içinde hissetmesi ve bu yolla o nesneyi kendi içine alarak anlaması sürecine “einfühlung” denir. Lipps, 1897 yılından sonraki çalışmalarında nesnelere yanı sıra insanların algılanması sırasında da “einfühlung”un ortaya çıkabileceğinden bahsetmiştir. Lipps, bir insan için üç tür bilgiden bahseder: nesnelere ilişkin, kişinin kendisine ilişkin ve diğer insanlara ilişkin. Diğer insanlara ilişkin bilgiyi elde etmenin yolu “einfühlung”dan faydalanmaktır. Bir insan karşısındaki diğer insana kendisini yansıtarak onu anlamaya çabalar. Bu şekilde karşısındakinin iç dünyasına nüfuz etme şansını yakalar. 1909 yılında Titchener ise “einfühlung” terimini eski Yunanca'daki “empathia” kavramını esas alarak İngilizce'ye “empathy” olarak çevirmiştir. Empatiye



Theodor Lipps

ilişkin tanımlar, yıllar boyunca üç ana aşamadan geçmiştir. Başlangıçtan 1950'lerin sonlarına kadar empati, bilişsel nitelikli bir terim olarak ele alınmış, empati ölçümü adı altında daha çok kişilerin birbirlerinin kişilik özelliklerini nasıl algıladıkları tespit edilmiştir. 1960'lı yıllarda empatinin bilişsel boyutunun yanı sıra duygusal boyutu da vurgulanmıştır; bu yıllarda, bir kişinin karşısındaki kişi gibi hissetmesi, empati kabul edilmiştir. 1970'lerde ise empati, daha dar anlamda kullanılmaya başlanmış, bir kişinin belirli bir duygusunu anlamaya ve durumu ona iletmeye empati adı verilmiştir (2017, s. 367-368).

Okur merkezli Empati (Einfühlung) kuramı da Theodor Lipps tarafından geliştirilmiştir. Buna göre empati, insanın nesneyle kurduğu ilişki sonucu onunla özdeşleşmesidir. Bu kurama göre insan nesnelere ruh durumuna göre niteler. Ali İhsan Kolcu'nun belirttiği gibi örneğin, yıkık bir ulu çınar karşısında duyduğumuz yücelik, çınara değil, kendimize ait bir duygudur; ne ki biz bu duyguyu çınar ağacında yaşıyoruz (2016, s. 147). Yani kendimize ait özellikleri nesnelere yükleriz.

2. AŞK

Batı geleneğinde dört çeşit aşk vardır: Birincisi, seks veya şehvet olarak adlandırılan "libido"dur. İkincisi, yaratma dürtüsü olan "eros"tur. Üçüncüsü, dostluk, kardeş sevgisini ifade eden "philia"dır. Dördüncüsü ise Tanrı sevgisinin belirten "agapé" veya Latinlerin adlandırmasıyla "caritas"tır. Mustafa Said Kurşunoğlu'nun belirttiği gibi İbn Arabî'nin "hubb", "vedd" ve "ışk" kavramlarıyla antik Grek felsefesinin "eros", "philia" ve "agapé" kavramları arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Bu bağlamda "hubb" ile "eros", "vedd" ile "philia"; "ışk" ile "agapé" zorluk çekilmeksizin eşleştirilebilir (2014, s. 24).

"Aşka Dair" in başkişisi, Hafız Nevzat Efendi'nin kadına duyduğu aşk, cinsel duygular barındırmayan "platonik aşk"tır. Ferdie Addis, bu aşk ile ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapar:

Platon'un felsefesi MÖ 4. yüzyılda Atina'da yazılan *Diyaloglar* adlı eserinde anlatılmaktadır. En ünlü bölüm olan "Sempozyum" da (Şölen) Klasik Atina'nın önde gelenlerinin katıldığı sıra dışı bir akşam yemeğinin hikâyesi anlatılır. Yemek esnasında iyice sarhoş olan misafirler aşkın gerçek doğasıyla ilgili derin bir tartışmaya girer.

Misafirler arasında en göze çarpanı onca önemli özelliğine rağmen görüldüğü kadarıyla doğanın en güzel varlıklarından biri olmayan filozof Sokrates'tir. Platon'a göre Sokrates şehirde çıplak ayakla dolaşan ve temizliğe önem vermeyen kaba saba bir adamdı.

Oysa Alcibiades kişisel bakımıyla ilgili tuhaf huylarına rağmen baştan çıkarıcılığıyla ünlü biriydi. Buna rağmen Sokrates, Alcibiades'in duygularını geri

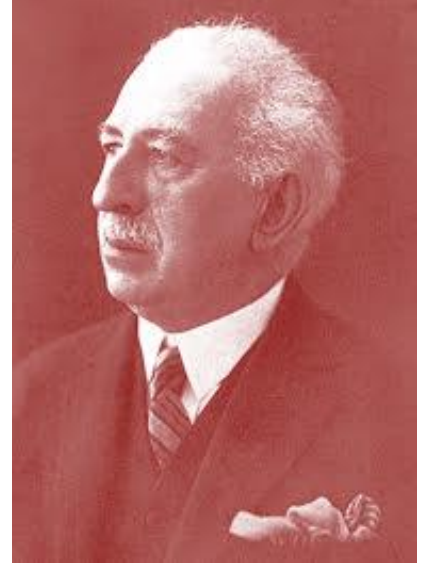
çevirmişti. Alcibiades, Sokrates'in kaba dış görünümünün arkasında yatan sıra dışı bilgeliği kavramış ve ona tam anlamıyla âşık olduğunu itiraf etmişti.

Ancak o gece Alcibiades'in şanslı gecesi değildir. Platon'un anlattığına göre Sokrates gerçek içsel ve ruhsal güzelliği temel alan saf bir aşk olması için sadece fiziksel şehvetin ötesinde olan daha büyük gerçek aşkı keşfetmişti. Bu Platonik aşk çok derin ve felsefi bir tutkuydu, ancak kelimenin günümüzdeki kullanımı fiziksel bir ilişkinin olmadığını anlatır. (2016, s. 150-151)

Hafız Nevzat Efendi, gönlünü açmadığı, hiçbir fiziksel yakınlık yaşamadığı kadına "gerçek aşk", başka bir deyişle "saf aşk" ile bağlanır. Kendi içine çekilip kimseye dile getirmediği aşkını, yalnızca okuduğu ezanlara ve gazellere yansıtır.

"Aşka Dair"

Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşka Dair" adlı hikâyesinin ana karakteri Hafız Nevzat Efendi, askere giden arkadaşının yerine onun köyüne gelmiştir. Hafız; güzel sesli, çekingen, utangaç, genç bir adamdır. Müzikteki doğuştan gelen yeteneği nedeniyle birçok imkâna sahip olabileceği hâlde, müezzinlik yolunda, yoksul hayatın mahrumiyetlerinden zevk alır. Yaz başlarında, bir gün köye hava değişikliği için hasta, genç bir dul getirilir. Caminin civarında güneş gören bir eve yerleştirilir. Genç kadın, bütün gününü bahçede, bir sedirde güneş altında uzanarak veya kitap okuyarak geçirir. Köyde fazla kimse ile görüşmeyen Hafız, âşık olunca tamamıyla insanlardan kaçan bir kişiye dönüşür. Tek başına kırlarda gezip gazeller okur. Ezanı ağlıyor, inliyormuş gibi okumaya başlar. Yazın sonunda genç kadın köyü terk eder. Bunun üzerine ortadan kaybolan Hafız, ölü bulunur. O, intihar etmiştir.



Halit Ziya Uşaklıgil

Wilhelm Schmid'in dediği gibi "Her aşk önce bir mutlu tesadüfe muhtaçtır" (2017, s. 18). Hafız Nevzat Efendi, askere giden arkadaşının yerine müezzin olarak camiye, genç kadın ise hava değişikliği nedeniyle caminin civarındaki bir eve yerleşince, köye gelen Hafız ile hasta kadının karşılaşması gerçekleşir: "Hafız Nevzat'ın şerefede kaldığını, iki dirseğiyle kenara dayanarak ve çenesini avuçlarının içine alarak, gözleri evin bahçesinde düşündüğünü, sonra birdenbire silkinip kaybolduğunu gördüm (Uşaklıgil, 2007, s. 19). Gerek "tebdil-i hava" için gelen hasta kadın gerekse askere giden arkadaşının yerine bir süreliğine camide müezzinlik yapmak için gelen Hafız geçici olarak köyde bulunmaktadır. Bu durum hayatın ve aşkın geçiciliğini ima etmektedir.

Hafız hasta kadını gördükten sonra âdeta ona saplanıp kalır. José Ortega Y Gasset'in belirttiği gibi o, "Saplanıp kalmış, katılaşmış, bir tek kişinin tutsağı olmuştur" (2017, s. 38). Bu saplanıp kalmanın sonucu olarak Hafız, yatsı ezanını okurken minareyi döneceğine yüzü hasta kadının penceresine karşı durur: "Kaç gece fark ettim, hep yatsı ezanını okurken minareyi devredeceğine yüzü muttasıl hasta hanımın penceresinde, sonra, ezan bitince, orada mihlanıp kalıyor, dirseklerini dayayarak düşünüyor (Uşaklıgil, 2007, s. 20). Hafız, âşık olmasıyla birlikte yalnızca kadına saplanıp kalmaz, aynı zamanda kelimenin tam anlamıyla "merdümگیرiz", insanlardan kaçan bir kişi olur.

Hafız Nevzat Efendi, acıyla dolayısıyla sevdiği kadının hastalığıyla da bütünleşir. Bell Hooks'un belirttiği gibi sevgi, mutluluktan daha çok acıdır: "Düzmece sevgi nosyonları bize sevgiyi hiçbir acı duymayacağımız, sabit bir mutluluk hâlinde var olacağımız bir yer olarak öğretir. Öncelikle bu inanışlardaki sahteliği açığa çıkarmak ve sevmeye başladığımızda dertlerin, acıların sona ermeyeceği gerçeğini görmek ve kabul etmek zorundayız" (2018, s. 154). Hafız, acıyı baştan kabul etmiştir: "Gazeline suzinak kararı vermişti; belki de bu acı şarkıyı okuyabilmek için 'Sûznâk-i âteş-i aşkım yetiş imdadıma' diye başladı" (Uşaklıgil, 2007, s. 21). Dilimize kolay geldiği için "sûzinâk" dediğimiz makamın asıl adı "sûznâk"tır. "Sûz; ateş, yakma; sûznâk ise yakan, yakıcı demek[tir]" (Parlatır, 2014, s. 1537).

Hafız'ı yakan kadına duyduğu aşktan başka bir şey değildir. Ömer Faruk Huyugüzel'in belirttiği gibi Hafız, aşkını okuduğu ezanlara yansıtır (2010, s. 100). Başka bir deyişle ezan duygularına tercüman olur: "Bu gece onun sesinde daha derinden ağlayan, inim inim inleyen bir eda vardı. İkide birde ezanın her lâhninde nağmeler uzana uzana, kıvrılıp büküle büküle yayılırken birdenbire ta sonunda ya boğularak tekrar başlayan bir feryat yahut bir hıçkırıkla tıkanıp düğümlenen bir hırıltı oluyordu" (Uşaklıgil, 2007, s. 20).

Wilhelm Schmid, sevenin benliğini geriye çekmesi gerektiğini söyler: "Sevmek, benliğini geride tutup onun yerine kendine şunu sormayı gerektirir. Ötekinin ihtiyacı nedir, ne düşünür, ne hisseder, eksiği nedir, ona ne verebilirim?" (2017, s. 69). Hafız, sevdiği hasta kadının aşkından gazel okur. Daha doğrusu gazel vasıtasıyla ağlar, sızlar, feryat eder. Onun yerine ölmek için Allah'a yalvarır: "Varayım yalvarayım boynuma takub kefenim" (Uşaklıgil, 2007, s. 21). Hafız, sevdiği kadınla özdeşleşip onun yerine ölmek ister.

Schmid, aşkın nefes alabilmesi için âşığın ruhunun esnek olması gerektiğini belirtir: "Aşkın ruhsal düzlemde nefes alabilmesi için, ruhun istiridye vafına sahip olması gerekir, ruhun dışsal koşullara ve kendi iç durumuna bağlı olarak doğru anda açılabilmesi veya kapanabilmesi, çok şeyi değiştirir" (2017: 34). Nevzat Efendi, hasta, dul bir kadına âşık olmayı ayıp saydığından mı; arkadaşından emanet aldığı hafızlık görevinden mi; mahcup bir kişi olduğundan mı bilinmez, kendini kadına açamaz. Aşk sadece kendi gönlünde yaşayan Hafız, genç kadın köyden ayrılınca nefessiz kalmış gibi olur.

Roland Barthes, aşk ile intihar arasında bir bağ olduğunu ifade eder: “Aşk alanında intihar isteği çok sık duyulur: en ufak şey bu isteği getirir” (2000, s. 198). Hafız da özdeşleştiği kadının girdabına kapılır. Hasta kadının köyden gidişi, Hafız’ı intihara sürükler. Hafız’ın kendine kıydığı mekân, kadının kaldığı evin bahçesidir: “Bahçenin demir kapısının iki kanadı birden açılmıştı ve kapının başlığına takılmış bir sarık, bunun ucunda öne sarkmış çıplak bir baş ve sabahın yarı aydınlığında vuzuh ile beliren ıslak bir cübbe vardı. Cübbeden yavaş yavaş akan yağmur katreleri çıplak ayakların altında çamurlarda kalmış eski kunduralarının üzerine mebzul gözyaşları gibi muttasıl damlıyordu” (Uşaklıgil, 2007, 22). Hafız, değiştirilmesi mümkün olmayan bir karar verir. Emil Michel Cioran’ın ifadesiyle söylersek “aşkın cenaze arabası”na (2016, s. 69) -inancına ters düştüğü hâlde- kendi isteğiyle biner.

Carrie Jenkins, aşk sözcüğünü genellikle olumlu olarak yorumlamanın yanıltıcı olabileceğine dikkat çeker: “Aşk sözcüğü güçlü bir sözcüktür ve her zaman olumlu bir şekilde yorumlanmıştır. Bu sözcüğü kullanmak gerçekte korkunç bir durum olan şeyi maskeleyebilir” (2017, s. 178). Gerçekten de aşk, içinde birçok tehlikeyi barındırabilir. Kadının varlığında kendini eriten Hafız’ın onun yokluğunda kendi varlığına son vermesi anlamlıdır.

SONUÇ

Halit Ziya Uşaklıgil, “Aşka Dair” hikâyesinin kahramanı Hafız Nevzat Efendi âşık olur. O, aşkını söze dökmeden, fiziksel bir yakınlık yaşamadan “saf aşk” olarak yaşar. Hafız sevdiği kadınla empati kurarak onu özümser. Daha doğrusu kendi yerine onu ikame eder. Hafız ve sevdiği kadın görünürde iki kişi, gerçekte ise Özdemir Asaf’ın 2=1 adlı şiirindeki gibi bir kişidir. Hafız, kendisi tarafından sevildiğinden haberi bile olmayan hasta kadın ile gönlünde bir ve birliktedir. Ne var ki, duygularını yalnızca okuduğu ezanlara ve gazellere yansıtır. Kadının köyden ayrılışı üzerine sevdiği kadının varlığında kendini eriten Hafız inancından saparak intihar eder.

KAYNAKÇA

Addis, Ferdie (2016). *Günlük Sohbetlerde Kullanılan Kavramların Kökenleri: Pandora’nın Kutusu*. Çev. Berna Yılmazcan. Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Barthes, Roland (2000). *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları.

Cioran, Emil, Michel (2016). *Burukluk*. Çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları.

Dökmen, Üstün (2017) *Sanatta ve Günlük Yaşamda İletişim Çatışmaları ve Empati*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Ferney, Alice. (2005) "Sevmekte Özgür Müyüz?", *Aşkın En Güzel Tarihi*. Dominique Simonnet vd. Çev. Saadet Özen. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 133-149.
- Gasset, José Ortega Y (2017). *Sevgi Üstüne*, Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hooks, Bell (2018). *Hep Aşka Dair: Yeni Vizyonlar*. Çev. Umur İda. İstanbul: Notabene Yayınları.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2010). *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Jenkins, Carrie (2017). *Aşk Nedir ve Ne Olabilir*. Çev. Başak Öztürk. Ankara: Alabanda Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan (2016). *Edebiyat Kuramları: Tanım-Tenkit-Tahlil*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kurşunoğlu, Mustafa Said (2014). *Aşk'ın Ne'liği ve Kavramsal Doğası*. Samsun: Etüt Yayınları.
- Parlatır, İsmail (2014). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınları.
- Schmid, Wilhelm (2017). *Aşk Neden Bu Kadar Zordur ve Yine de Nasıl Mümkün Olur?*. Çev. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2007). "Aşka Dair", *Aşka Dair*. Haz. Özlem Nemutlu. İstanbul: Özgür Yayınları, 15-22.

Vedat Türkali'nin Güven Adlı Romanı'nda Şahıs Kadrosu Perspektifinden II. Dünya Savaşı'nın Topluma Etkileri

YASEMİN KOÇ*

Öz

Romanlar ele aldıkları dönemin tanıklığını yapan edebî metinlerdir. Bu tanıklık, roman kişileri, olay örgüsü ya da tematik doku aracılığıyla olabileceği gibi eserin dil ve üslup özellikleri açısından da gerçekleşebilir. Gerçekçi yaklaşıma sahip yazarlar, yaşanan gerçekliğe mümkün olduğunca sadık kalınması gerektiği inancıyla, romanın çağının tanıklığını yapmasına daha fazla özen gösterirler.

Türk romanında bireysel gerçekçiliğin ve toplumsal gerçekçi çizginin önemli isimlerinden olan Vedat Türkali de romanlarının konu edilen tarihsel süreci yansıtmaya özen göstermiştir. Yazar, özellikle roman kişilerinden yola çıkarak, onların bireysel gerçekliğini derinlemesine incelerken, bir yandan da onları toplumsal panoramanın parçaları olarak sunar. Kişiler aracılığıyla çizilen bu panorama, belli tarihi süreçleri gerçekçi ya da farklı açılardan görebilmek açısından önemli bir katkı sağlar.

Vedat Türkali, *Güven* romanında II. Dünya Savaşı'nın yarattığı sıkıntılı günleri ve ekonomik darboğazı şahıs kadrosu vasıtasıyla gerçekçi bir şekilde çizer. Bu çalışmada yaşanan bu sancılı sürecin şahıs kadrosuna yansımaları, kişilerin değerlendirmeleri, tepkileri üzerinden anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Roman, şahıslar, savaş, toplum, gerçekçilik.

THE EFFECTS OF WORLD WAR II ON THE COMMUNITY FROM THE PERSPECTIVE OF NARRATIVE PERSON IN VEDAT TÜRKALİ'S NOVEL *GÜVEN*

Abstract

Novels are literary texts that testify to the period in which they handle. This testimony may occur through novel persons, plot or thematic texture, as well as in terms of the work's language and style features. Realistic writers believe that novels should testify to the their ages. Hence, they try to remain faithful to the reality as far as possible.

*Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Doktora programı, yasminkoc07@gmail.com, orcid.org/0000-0001-5882-7623

Gönderim tarihi: 22.02.2019

Kabul tarihi: 01.04.2019

Vedat Türkali, one of the important names of individual realism and social realistic line in Turkish novel, also pays attention to reflect the historical processes in his novels. By starting from the novel persons, on the one hand, author examines their individual reality profoundly and on the other hand, he also presents them as parts of the social panorama. This panorama drawn through these persons makes a significant contribution to be able to seeing certain historical processes from realistic or different point of views.

In *Güven*, Vedat Türkali realistically portrays the troubled days of World War II and the economical difficulties through the narrative persons. In this study, the reflection style of this problematic process on the narrative persons will be evaluated through their considerations and reactions.

Keywords: Novel, characters, war, community, realism.

GİRİŞ

1 1939-45 yılları II. Dünya Savaşı'nın tüm dünyayı etkisi altına aldığı yıllardır. "Milli şef dönemi" olarak da adlandırılan bu yıllarda İsmet İnönü, hem cumhurbaşkanı hem de CHP genel başkanlığı görevini yürütmektedir. İnönü, Celal Bayar'ı başbakanlıkta tutmanın yanı sıra genel başkan vekilliğine de atayarak kendisine yakın tutar.

1939-45 yılları Türkiye Cumhuriyeti'nin dış politikasını şekillendiren önemli bir döneme tanıklık eder. Türk hükümeti, 1939'da İngiltere ve Fransa ile karşılıklı yardım, 1941'de Almanlarla dostluk ve saldırmazlık antlaşması imzalar. İngiltere ve Amerika Türkiye'yi savaşa dâhil etmek istemektedir. Bu süreçte İsmet İnönü ince bir siyaset izleyerek savaşa girmez. Türkiye, Almanların Sovyet Rusya'ya saldırmasının ardından tarafsızlığını ilan eder. Savaşın sonuna kadar bu tutumunu sürdürmeye devam eder. Rus ordusu 1944'te Berlin'e ilerler. İşgal altındaki ülkeler de silahlı direnişe geçer. Ruslar birçok cephede Almanlara karşı saldırıya geçerek onları püskürtür. Hitler'in isteği Stalingrad'ı düşürmektir. Ancak bu isteğini gerçekleştirmez. Almanya'nın işgal edilmesi üzerine Adolf Hitler, 30 Nisan 1945 tarihinde intihar eder. Amerika Birleşik Devletleri, Japonya'nın teslim olmasını sağlamak amacıyla 1945 yılında Hiroşima'ya, kısa bir süre sonra da Nagasaki'ye atom bombası atar. Bu olay üzerine Japonya, kayıtsız şartsız teslim olmayı kabul eder.

Türkiye, katılmadığı halde bu savaştan oldukça etkilenir. Var olan dünya savaşı orduya ayrılan bütçenin arttırılmasına sebep olur. Oluşan bütçe açığını kapatmak için geçici çözümler aranır.

İkinci Dünya Savaşı'nda alınan zorunlu ekonomik tedbirler ülkede sermayenin belli ellerde toplanmasına neden olur. Ülkede görülmeye başlayan karaborsa ve vurgun hâli kent

burjuvazisinin zenginleşmesini sağlar. Kırsal alanlarda ise toprak sahipleri ürünlerini yüksek fiyatlarla satarak büyük kârlar elde ederler.

Milli Koruma Kanunu, Varlık Vergisi, Toprak Mahsulleri Vergisi, Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu Türk hükümetinin ekonomiyi düzenleme çabalarının nihai yansımalarıdır. Milli Koruma Kanunu 1940 yılında çıkarılır. Bu kanun savaşın getireceği olumsuz etkiyi önlemekle birlikte sanayi ve maden kurumlarının üretimlerinin hükümet tarafından düzenlenmesini amaçlar. 1942’de Varlık Vergisi uygulamasına geçilir. Varlık Vergisi ile savaş atmosferinden faydalanarak haksız kazanç elde edenleri ve büyük servet sahibi olanları vergiden mesul tutmak amaçlanır. Ancak azınlıklara Müslüman ve Türk mükelleflerden daha fazla vergi borcu çıkartılır. Varlık Vergisi uygulaması, burjuvazinin iktidara cephe almasına yol açar. Türk hükümetinin aldığı bir başka ekonomik tedbir ise Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu’dur. Bu kanun ile büyük toprak sahiplerinin toprakları bölünmesi yoluyla küçük çiftçiye destek olmak amaçlanır. Fakat alınan bu karar büyük toprak sahiplerinin iktidara tepki göstermesine neden olur.

“Kırsal alanda da genç kuşakların uzun süreli silâh altına alınması üretimi düşürmüştü. Oysa başta savunma gereksinimleri olmak üzere, gıda maddelerine olan ihtiyaç eksilmek bir yana daha artmış bulunmaktaydı.” (Çavdar,1983: 2063) İfadelerinde de belirtildiği üzere, 1942’de askeri seferberlik nedeniyle erkeklerin büyük bir kısmı silâh altına alınır. Bu sebeple tarım alanlarında buğday üretimi düşer. Türk hükümeti karne uygulamasına geçer. Bu uygulamaya geçme sebebi tarımsal işgücünü yeniden üretime sevk etmektir. Ekmeğin gramı düşer ve ekmek karneye bağlanır.

“Karne sisteminin getirilmesi temeldeki fiyat sorununu çözemedi. Şöyle ki küçük ve orta çiftçiler ancak kendi geçimlerine yetecek bir ekim yaparak piyasaya mal sürmüyorlar, buna karşılık piyasaya mal süren büyük toprak sahipleri ise düşük üretimin getirdiği olanaktan yararlanarak ürünlerini olabildiğince yüksek fiyatla değerlendirebiliyorlardı. Böylece kentlerde ticaret ve sanayi burjuvazisi yanı sıra kırsal alanda da büyük toprak sahiplerinin eline büyük fonlar geçti.” (Çavdar,1983 : 2063)

Netice itibariyle ülkenin aldığı savaş tedbirleri kaotik bir manzara oluşmasına yol açar. Bir yandan karaborsacılıkla zenginleşenler, bir yandan da yeni yeni oluşan kent burjuvazisi, büyük şehirlerdeki ekonomik ve sosyal yaşamda belirleyici rol oynamaya başlar. Taşrada ise, büyük toprak sahipleri daha da zenginleşirler. Bu durum, ülkenin sosyolojik yapısı üzerinde de derin etkilere yol açacaktır. Varsıl kesimler için elverişli sayılabilecek bu durum, enflasyonu arttırdığı için yoksul kesimler açısından hayatı daha da zorlaştırır.

İkinci Dünya savaşının yarattığı kaotik tablo, Türk edebiyatında pek çok esere yansır. “II. Dünya Savaşı’ndan bahseden hikâye ve romanların çoğunda Türk ekonomisinin perişan durumu; savaşla ortaya çıkan kıtlık, yoksulluk, sefalet ve bu durumdan insanların nasıl

etkilendikleri işlenmiştir.” (Çılgın Sınar,2003: 31) Türk toplumunun yaşadığı önemli tarihi süreçleri, geçirdiği değişimleri romanlarına yansıtan Toplumcu gerçekçi yazarlardan biri de Vedat Türkalı’dır. “Toplumcu edebiyatı benimsediklerini söyleyen yazarlar var. Bu yazarlar, Marksçı felsefeyi ve dünya görüşünü kabullendiklerini, belli bir sınıf açısından ve bu sınıf yararına eser yaratılarını söylüyorlar.” (Hilav,1995: 188) Toplumcu gerçekçi tespiti ile yazarın gerçekçiliğin temsilcisi olduğu öne çıkarılmaktadır. Natüralizmin tek yönlü gerçekçiliği olumsuzluğa yönelirken, romantik anlayış da sanatı duyguların anlatımı olarak görür. Toplumcu gerçekçilikte ise birey ve topluma bütünsel bir bakış söz konusudur.

“Toplumcu edebiyatçı” olduklarını söyleyenler, aslında “gerçekçi” olduklarını söylemek istiyorlar. Gerçekçilik, edebiyatın iç belirlenimlerinden biridir ve çeşitli tarih ve toplum evreleri içinden geçerek belli bir gelişim gösterirler. Natüralizmden, izlenimcilikten köklü olarak ayrıdır. İç ve dış gerçeği (bireyi ve toplumu) derin ilişkileri ve tümlüğü içinde kavrar ve bütünleştirir. Bu etkinlik, bu praksis gerçekleştiği zaman, özlenen savaştanlık, eylem ve yarar da zaten gerçekleşir.” (Hilav,1995: 189) (Vurgu yazara aittir) Kuvveden fiile geçme hali öne çıkmaktadır.

“Tipik olanı kavrayabilen yazar, kendi ideolojisi ne olursa olsun gerçekçi demektir, çünkü değişimin dinamiğini sağlayabilen tarihi güçleri sezmiş ve anlamıştır. Yaptığı şey hayatın yüzeyine takılıp kalmak yerine, belli bir dönemde o yüzeyin altında yatan tarihi anlamın özüne inmek ve bunu somut kişiler ve olaylarla sergilemektir. Gerçekçiliğin özünü yansıtmak budur Lukacs’a göre ve çağımız kapitalist toplumunda bunu başaranlar eleştirel gerçekçilerdir.” (Moran,2011: 56) Toplumcu gerçekçi eserlerde zihinsel tiplerin öne çıktığı görülmektedir.

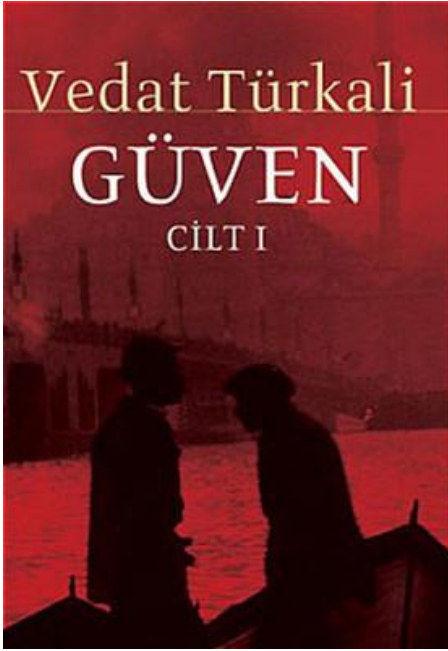
Toplumcu gerçekçi kuram yazara bir misyon yükler. Toplumdan yana toplum yararı yazara sorumluluk yüklerken yazarın ikilik yaşamasına neden olur. Romanda aydın sınıfını temsil eden kesim yaşanan olayları tarihsel ve sosyal bir temele oturtarak sorgular.

“İç içe geçmiş iki sorun, yazın’ın *yararı* ile yazarın *sorumluluğu* (görevi), Rus yazınının başlıca belirleyicileri olmuştur denebilir. Toplumcu Gerçekçiliğin, aslında yazınsal değil, aktörel olan bu iki sorunu, bir parti *öğretisi* biçiminde formüle ettiği söylenebilir. Bu öğretinin yazarlarca gönüllü biçimde kabullenilmesinin nedenlerinin başında, toplumun dönüştürülmesiyle ilgili inanç ve umudun geldiği açıktır.” (Oktay,2008: 49) (Vurgu yazara aittir)

Türkalı, romanlarında şahıslar aracılığıyla tarihsel zemini yansıtırken aynı zamanda şahısların eleştirel düşünerek ve çıkarımlar yaparak çözümsel bir bakış açısı da sergiledikleri görülebilmektedir: “Bu noktaya gelince eleştirel ve sosyalist gerçekçilik kavramlarıyla karşılaşacağız.[...] Hem varolanı eleştiren hem de olacak olanı dile getirmeye çalışan bu iki tür gerçekçiliğin büyük sanat yaratışlarına kaynaklık ettiği görülüyor.” (Hilav,1995:189)

Türkali'nin *Güven* adlı iki ciltlik romanı İkinci Dünya Savaşı'na tanıklık eder. Romanın şahıs kadrosu perspektifinden incelenmesi II. Dünya Savaşı'nın topluma etkilerini yansıtması noktasında aydınlatıcı bir yapı teşkil etmektedir.

VEDAT TÜRKALİ'NİN *GÜVEN* ADLI ROMANINDA, ŞAHIS KADROSU PERSPEKTİFİNDEN II. DÜNYA SAVAŞI'NIN TOPLUMA ETKİLERİ



Güven romanında şahıs kadrosu perspektifinden İkinci Dünya Savaşı'nın topluma etkilerini incelemek çalışmamızın esasını oluşturur. *Güven* "İkinci Dünya Savaşı"nı merkez alarak okunabilecek bir romandır. Vedat Türkali, İkinci Dünya Savaşı yıllarında yaşanan siyasal, toplumsal ve ekonomik kaosa toplumcu gerçekçi bir tutumla yaklaşır. Gerçekleşen vurgunları, Almanlarla, İngilizlerle, Amerikalılarla yapılan iş birliklerini, alınan rüşvetleri, varsıllaşma uğruna çevrilen oyunları, işkence ve kıyımları şahıs kadrosu ile yansıtarak tarihsel bir sürece ışık tutar. Vedat Türkali, bir söyleşisinde yaşadığı dönemin, bir tarihin yok olup gitmesini istemediğini dile getirir. "Toplumcu gerçekçi"

bir anlayışla romanlarını oluşturan Türkali, romanlarına dâhil ettiği kişileri de bu bilinçle seçerek roman kahramanlarını ölümsüzleştirir: "Bizler bir çağın, bir toprağın somut yanımız; bir çağın, bir toprağın somut bilgisini varlığımızda taşırız. Roman kişileri de bu bilgileri varlıklarında taşırlar. Ama bizler ölür gideriz, roman kişileri yaşar" (Afşar,1974: 7-10)

Romanda zaman, İkinci Dünya Savaşı yıllarıdır. Türkali, bu yılları yansıtırken, savaştan faydalanmak isteyen Türk iş adamları ve yöneticilerini, onların halkın yaşadığı yokluk ve yoksunluğu görmezden gelişini çarpıcı sahnelerle anlatır. Bu işadamları, yöneticiler ve pek çok bürokrat, zenginliklerini arttırmak amacıyla Almanlarla, İngilizlerle ve Amerikalılarla ticaret yapmak peşindedir. Böylece, ülkede savaş varsılları artarken halk daha da yoksullaşır. Yaşanan bu sancılı süreç roman kahramanlarıyla somutlaştırılır. Tarihsel gerçekçilikten beslenerek oluşturulan kitapta Hitler, Mussolini, Roosevelt, Churchill, Stalin gibi dünya liderlerinin izledikleri politikalar da verilir. Avrupa'da, özellikle İtalya ve Almanya'da ırkçı milliyetçilik temelinden ortaya çıkan faşizm ve nasyonal sosyalizm gibi akımlar üzerinde de durulur. *Güven* romanında dönemin tarihi yaratılan şahıslarla somutlaştırılır. Tarihsel bilincin önemi gerçekçilik yelpazesinde açığa çıkarılır. Tarihsel bilinci ortaya çıkarmak Toplumcu Gerçekçi kuramın önemli bir özelliğidir.

“Yazarın görevi toplumun belli bir dönemdeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihi güçleri, yani toplumun içyapısını ve dinamiğini kavramaktır. Başka bir deyişle o dönem için tipik olan tarihi durumu anlamak. Yazar eserinde kişiler, olaylar ve durumlarla bu tarihi güçlere somutluk kazandırır.” (Moran,2011: 55)

Vedat Türkali, Toplumcu Gerçekçi kuramı romanlarında yansıtmaktadır. Romanlarında Marksist bilincin temsilcileri idealize edilir. Anlatılarında bu nedenle “tip” öne çıkmaktadır: “Öyleyse eserdeki kişilerin, olayların ve durumların tipik olması gerekir ki sosyal gerçekliği yansıtabilsinler. Tipik, ya da temsil edici karakterler hem tarihi güçleri hem de kendine özgü nitelikleri ile yaşayan canlı bir birey olur.” (Moran,2011: 55)

Sanat bir yansıtma olarak görülmektedir. Toplumcu gerçekçilikte ise ayna topluma tutulur: “Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçekçilik toplumcu gerçekçiliktir, ama bu gerçekçilik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yapılır.” (Moran,2011: 53)

Toplumcu gerçekçilik, Marksist ideolojinin geliştiği Sovyet Rusya’dan yayılarak dünya edebiyatını etkilemiştir: “Rusya’da devletin resmi sanat görüşü sayılan toplumcu gerçekçilik 1930’larda ortaya çıkmış ve ana ilkeleri bilindiği gibi, 1934’te toplanan “Sovyet Yazarlar Birliği’nin Birinci Kongresi’nde saptanmıştı.” (Moran,2011: 53)

Romanın şahıs kadrosunu, ülkenin kara güçlerini temsil eden bürokrat ve tütün tüccarı Eşref Bey, Hüsnümelek Bey, Galip, Nazif, Mansur Raşit ve işadamı Mithat; burjuva sınıfının tipik kadınları Terzi Nezahat, Mükerrerem Hanım ve Zübeyde Hanım; Marksist dünya görüşüne sahip üniversite öğrencileri Turgut ve Halil, devrimci mücadele içerisinde yer alan ve işçi sınıfını temsil eden Rahmi Usta ve aydın kesimi temsil eden Sahir Hoca, oluşturur.

Eşref Bey, üç dönem çeşitli bölgelerden milletvekilliği yapmış varlıklı bir CHP bürokratıdır. Yaşamının çoğunu Ankara’da geçirmektedir. Bürokrat ve tütün tüccarı Eşref Bey, Varlık Vergisi’nden istifade ederek pek çok toprağı yok pahasına satın alan merdud bir tiptir. Ankara’da yaşayan Terzi Nezahat adlı bir metresi vardır. Karısı da dâhil pek çok kişi onun bu ilişkisini bilmektedir, fakat üç maymunu oynamaktadırlar.

“Cumhuriyet Halk Partisi’nin sorumlu yerlerinde görevli olmak, ortaklık ettiği dışalım-dışatım firmasının bürokraside, hükümet katlarındaki çıkar ilişkilerini açık vermeden sürdürmek bu savaş yıllarında bile gelişen Ankara’yı içi, dışı, çevresi, yöresi ile el altından parselleyip kapatanlar arasındaki yarışmadan kendine, yakınlarına bir şeyler koparmak, gerçekten kolay yürütülür uğraş değildi. Çeşitli katlarda dostları vardı. Bir sürü düşmanı da vardı kuşkusuz. Kolay mı o dengeyi yürütmek? Terzi Nezahat, yalnız bir kadın değil, iş çıkar ortağıydı.” (Türkali,2011: 93-94)

Eşref Bey, romanda Komünizm karşıtı tutumuyla karşımıza çıkar. Sözde Kemalist değerlere bağlı bir bürokrattır: “-Her yerde komünistlere saldırır faşistler Turgut Bey, dedi. Bize ne bundan? Rusların hesabını görüyorlar!” (Türkali,2011: 83) Eşref Bey, bencil bir kişidir. Dünya Savaşı kendi burjuva sınıfını etkilemediği için önemsizdir: “-Boş ver be hocam, dedi. Keyfimize bakalım. Dünya ateş ortasında, biz cennet vatanımızda kavgasız dövüşsüz... Hadi şerefe...” (Türkali, 2011: 103) Bir süre sonra felç geçirerek yatağa bağlı olarak yaşamaya başlar.

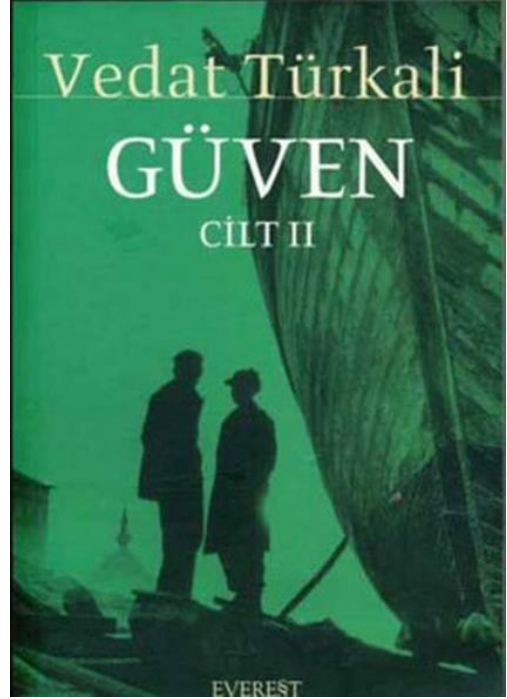
Eşref Bey’in karısı, Necla’nın annesi olan Mükerrerem Hanım, Alman yanlısı, Komünizm karşıtı biridir: “-Niye bize saldırınsınlar? Bolşevikliği temizliyor adamlar. Almanlar bizim dostumuz kızım. Bolşeviklik kalktı mı yeryüzünden, savaş mavaş da biter kaygılanmayın. ” (Türkali,2011: 12) İyi bir eğitim almamış bir ev kadını olan ve dünya meselelerine gerçek bir ilgi göstermeyen Mükerrerem Hanım’ın bu sözleri, kocası Eşref Bey’in düşünce yapısını yansıtır niteliktedir. O, bir bürokrat eşi olduğu için bazı ortamlarda belli konular hakkında yorum yapmak ihtiyacı duyar. Ancak, samimi bir zihinsel değerlendirmeden çok uzak bu sözler, Eşref Bey’in aile yapısı hakkında da dikkate değer ipuçları verir.

Romanın merkez kişisi Turgut’un Refik aracılığı ile tanıdığı Zübeyde Hanım, burjuva sınıfını temsil eden bir tiptir. Bir süre felsefe öğretmenliği yapmıştır. Sayıştay emeklisi Fikri Bey ile evlidir. Kocasını Fikri Bey’in Mason olduğu söylenmektedir. Zübeyde Hanım ve eşi, hükümet ile yakın ilişkiler içerisinde olan bir ailedir. Zübeyde Hanım, hükümetin aldığı kararları yerinde bulan ulusçu düşüncelerinde aşırıya kaçan biridir.

“Varlık Vergisi diyorsun! Askeri besleyecek para yoktu bütçede kuzum. Bir iki Ermeni’nin, Yahudi’nin canı yandı diye mi tasalanacağız? İnsanları katur kutur doğruyorlar dünyada. Yazık ki, kapattılar o işi yasa çıkarıp; daha alsalardı keşke! Kaygılanma, en varlıklı gene onlar Türkiye’de!” (Türkali,2009: 22)

Varlık Vergisi ile el konulan malların çoğunun dönemin burjuva sınıfının eline geçmiş olması, romanda da vurgulanan bir tarihi gerçektir. Zübeyde Hanım da bundan yola çıkarak, bu vergi nedeniyle yaşanan pek çok trajik hikâyeyi kolaylıkla görmezden gelir.

Eşref Bey’in kız kardeşinin kocası Hüsnümelek Bey, Alman yanlısı ve ırkçılığa varacak derecede milliyetçi, aynı zamanda da mason bir roman kişisidir. Özellikle masonik ilişkiler



ağı ona yüklü paralar kazandırır. "MAH" la (Milli Emniyet Hizmet Riyaseti)ilişkisi olan merdud bir tiptir:

"Devletimizin başındaki Moskof belası yıkılıyor. Komonistlik temizleniyor. Bize görev düşmez mi? Kırım, Kafkas Cumhuriyetleri, Azerbaycan kurtulmadan bu devlet nasıl rahat soluk alır? Başımızda Rus belası varken Türüke rahat olur mu? Almanlar bu pislği temizliyor. Biz olmadan yapamazlar. " (Türkali,2011: 104-105)

Romanda sadece MAH kısaltmasıyla adı geçen ve yazarın açılımını vermediği Milli Emniyet Hizmet Riyaseti, dönemde pek çok işkencenin, faili meçhul cinayetin arkasındaki kurum olarak yansıtılmaktadır. Bu kurumla olan ilişkileri, Hüsnümelek Bey hakkında olumsuz bir kanaate yol açar. Hüsnümelek Bey'in, ölürken Galip'e bırakacağı yüklü miktardaki para da hem bu ilişkiler ağı, hem de masonik bağlantıları nedeniyle kara paradır.

Hitler'in nasyonal sosyalizm ideolojisine sözde bağlı olan Galip de, romanın merdud tiplerinden biridir. On yaşındayken babasını yitirir. Babasının devlet adına gizli bir örgütte çalıştığını onun ölümünden sonra öğrenir. Galip, Almanya'da geçirdiği uzun yıllardan sonra Türkiye'ye döner. Öğrencilik yıllarındaki arkadaşlarının pek çoğu İstanbul Üniversitesi'nde çeşitli fakültelerde, yüksekokullarda öğretim görevlisidir. Ankara'da, İstanbul'da bürokratlarla, iş adamlarıyla güçlü ilişkiler kurar. Temel amacı çok zengin olmak olan Galip'in bu uğurda yapmayacağı şey yoktur: "Parti-iş-iktidar çevrelerindeki etkin konumu; askerlerden, Genelkurmay'ın üst katlarından önemli kişilerle ilişkileri, Necla'dan başka kalıtıcısı olmayan Eşref Bey'i, oynaması gerekli oyunun en önemli kartı yapıyordu. (Türkali,2011: 276)

Gizli Güvenlikte çalışması için yapılan teklifi kabul eder. Nazif'le birlikte çalışmaya başlar: "Devletin güvencesine kavuşmuştu! Ne olacaktı devletin güvencesinden? Kendi güvencesini kendi sağlayacak güçte olmaktı onun bugüne dek hep kurup düşlediği. Vaz mı geçmişti? Hiçbir şey değişmemişti aslında onun için her şey eskisi gibiydi gene. " (Türkali,2011: 531) Kısa süre içerisinde devlet katında önemli bir mevki elde etmiş olması bile, onu memnun etmeye yetmez.

"Milli Emniyet Hizmeti Riyaseti" içerisinde olan Galip ve Nazif pek çok yasadışı işe karışmaktan çekinmezler. Bir süre sonra Galip, Eşref Bey'in karısı Mükerrerem Hanım'ı da dâhil ederek Nazif Bey, Hüsnümelek Bey, Sermet Bey ile Almanlara satmak üzere krom ortaklığı kurarlar. Savaşın seyri Türkiye'nin dış politikasını etkiler:

"Almanya'ya krom gönderilmesinin, 21 Nisan 1944 akşamı saat 19'dan itibaren yasaklandığını açıklayan Bakanlar Kurulu bildirisini, bir gün önceki akşam, eve yorgun argın gelip de, radyodan dinlediğinde sinirleri tuz buz oldu birden. Sürpriz değildi ya, bu kadar tepeden iner gibi geleceğini düşünmemiş, günlerdir vagonlarda beklettikleri kromları göndermeden böyle bir karar çıkmasını olası görmemişti niye! Eli kolu bağlı kalıvermişti birden... Peki, ne olacak bu

kromlar? İngiltere'ye, Amerika'ya mı satacağız? Onlara yasak yok. Kara listelerindeyse bizden krom alır mı bakalım o herifler? (Türkali, 2011: 808-809)

Alınan bu karar Galip'i korkutur. Sözde Alman yanlısı olan Galip, bu durum karşısında büyük bir çelişki sergiler. Söz konusu ticari kazanç olunca gözü başka bir şeyi görmez. Elde kalan kromu Amerikalılara, İngilizlere pazarlama amacı taşır. Bu çelişkisini Eşref Bey'in kızı Necla, şu şekilde eleştirir: "Görüyorsunuz, zor durumda adamlar! Dostlarından destek beklerler pek yerinde olarak. Siz de kromlarınızı satmak için İngilizlerden, Amerikalılardan öneri bekliyorsunuz! Yakışır bir yanı var mı bunun?"(Türkali,2009: 134)

Galip'in zengin olma tutkusu tüm varlığına sinmiştir. Nazif ile ticari ilişkisinden hoşnut değildir:

"Galip'in istediği Fehmi Bey'lerin katında olmaktı, koruma görevlilerinin değil! Düşmanlardan kurtaranlar vardı ülkeyi; geliştirip yükseltenler bir de! İnciler arasındaydı onun yeri. Nazif Bey engelini aşmadıkça, başında bulunduğu ortaklık, ona bu kapıyı aralasa da, kolay kolay geçemeyecekti o kapıdan. Kafasını hep kurcalaya gelen bu sorun, artık iyice yerleşiyordu içine. Nazif Bey'le İngilizlere attıkları krom kazığı başlarını göğe mi erdirmişti? Kim kime kazık atmıştı; o da belli değildi daha! Getirdiğinden çoğunu götürecekti Nazif Bey. Bu, hep böyle olacaktı." (Türkali,2009: 427)

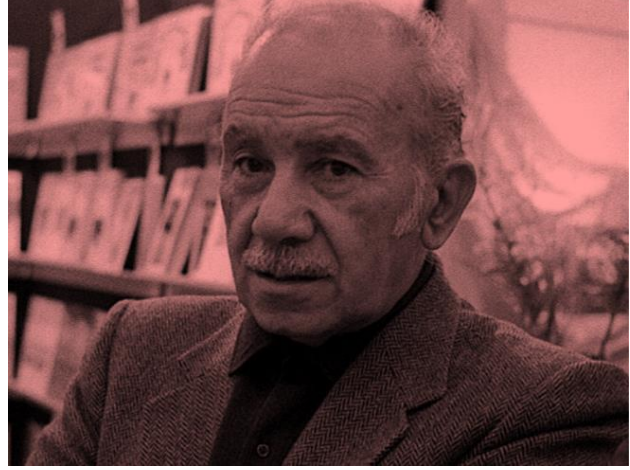
Daha yüksek mevkiler elde etmek için, kendisine zenginliğin kapısını aralamış bu ortaklığı bozmaktan çekinmeyecektir.

Maddi çıkar kaygısıyla da olsa, evlenmeyi düşündüğü Necla'nın "Milyonlarca insanı doğradılar. Kitapları yakıp bilim adamlarını kovdular. Kamplara yığdılar bir sürü düşünen başı. Yaktılar, yıktılar dünyayı, milyonlarca insana kıydılar." (Türkali,2009: 134) şeklindeki söylemleri ırkçı zihniyetine dokunduğu için Galip'i öfkelenendirir. Necla'nın bu söylemlerinden sonra, ondan öğ almak için, annesi Mükerrerem Hanım'la bir ilişkiye başlar.

Hüsnümelek Bey'in, ölmeden önce kendisine bıraktığı yüklü miktarda para ile Sermet Bey'in hisselerini de satın alarak ortaklığın yüzde altmışına sahip olur. Geri kalan parayla sarraftan altın alır. Alman bankası adına İsviçre'de çalışması teklif edilir. Galip bu teklifi kabul eder ve İsviçre'ye giderek Mükerrerem Hanım'ı terk eder. Böylelikle, Almanlara krom satmak için kurulan ortaklık, İngilizlere krom satılmasını sağlamış ve sonrasında Galip, bir kez daha taraf değiştirerek Alman bankasında çalışmaya başlamıştır.

Asıl adı Mahir Çatan olan Nazif, devletin gizli örgütü MAH'ta çalışır. Kendi çıkarları nedeniyle yer altı dünyasının pek çok kirli işine bulaşan merdud bir tiptir. Onun için temel kıymet paradır: "Devlete çalışıyorlardı; onurluydu, yurtseverlikti yaptıkları kuşkusuz. Devletin, ulusun çıkarlarını korurken kendilerini de düşünmeleri gerekiyordu. Sonunda, emekli aylığıyla sürünmek akıl işi değildi."(Türkali, 2011: 637)

Nazif, varmak istediği yere devlet desteğini alarak ulaşacağına inanır: “Ancak, yalnızca varsılık yetmez Nadirciğim! Devlet gücü de gerekli. Devletin demir yumruğu ile bizim altın yumruğumuz yan yana gelmedikçe güçlü olamayız!” (Türkali, 2009: 379-80) Devlet’in Almanlarla krom ticareti yasağını getirmesi onu bir anda İngilizlere



Vedat Türkali

yakınlaştırır. Bu yakınlaşma, onu “emekli aylığıyla sürünmekten” kurtaracaktır. Ancak, Nazif, sözünü ettiği demir yumruğu sadece varsıllaşmak için kullanmaz. O, pek çok Marksist öğrencinin, işçinin ve aydının tutuklanmasında ve işkence görmesinde pay sahibidir. Hatta, hukuk öğrencisi Halil’i öldürmüş ve bu cinayeti ustalıkla örtbas etmiştir. MAH’ın adamı Nazif, 27 Mayıs 1960’ta tutuklanır ve daha sonra serbest bırakılır. Görevden alınır; ancak daha sonra tekrar göreve döner. Ankara’da yaşadığı apartmanın yedinci katından atlayıp intihar ettiği söylenir; ancak ölümünün arkasında gizli güçlerin olduğu ima edilmektedir.

Galip’in arkadaşı Mansur Raşit, İstanbul Üniversitesi’nde felsefe profesörüdür. Alman yanlısı ırkçı bir tutuma sahiptir. Bu düşüncelerini şu şekilde dile getirir: “Her ulus, gerçek ulus bilincine varmışsa kendini üstün görür,” demişti. Almanlar nice acı deneylerden sonra akıllılık edip bir kurama dayandırıyorlardı.” (Türkali, 2011: 307) Mansur Raşit’in akademik kimliği, yakın arkadaşı olan Galip’in kirli eylemlerinin zihinsel arka planını beslemektedir.

İkinci dünya savaşı yılları hem dünya hem de ülkemiz açısından çeşitli ideolojik kamplaşmaların da görüldüğü yıllardır.

Sovyetler Birliği örgütü Komüntern’in İkinci Dünya Savaşı politikası romanda şahısların perspektifinden yansıtılır. İşçi sınıfını temsil eden Rahmi Usta ve aydın sınıfını temsil eden Sahir Hoca’nın zaman zaman TKP’nin tarihsel sürecine dair yaptıkları sohbetler dikkat çekicidir. Sovyetler Birliği örgütü olan Komüntern, 1935’te yaptığı Yedinci Kongre’de komünist partileri savaşa, faşizme karşı barış ve demokrasi yanlısı güçlerle işbirliği içerisine girmeleri için görevlendirir. Sınıf sınıfa karşı mücadelenin yerini sınıflar arası kavga alır. Faşizme karşı demokratik savaş kararı alınır. Komünist Partileri’nin desteği ile Fransa’da, İspanya’da Halk Cephesi hükümetleri kurulur. Komintern, dünya ülkelerini; savaş yanlısı ve savaşa karşı olarak ikiye ayırır. Türkiye’yi ise savaşta çıkarı olmayan ülke olarak kabul eder. Türkiye Komünist Partisi’ne düşen görev barış çizgisinde olan Kemalistleri demokrasi yoluna çekmek, faşist Almanya ile ilişkilerinin gelişmesine engel olmak ve Sovyet dostu, emekçi yanlısı bir politika izlemektir. Ancak TKP, Komintern’in bu kararını

gerçekleştiremeyince “separat” olarak da adlandırılan 1937’de verilen desantralizasyon kararıyla TKP’nin örgütsel olarak gizli çalışması yasaklanır. Cumhuriyet Halk Partisi’nde demokrasi ve anti-faşist barış için Kemalistlerle birlikte çalışmalarına karar verilir. Ancak örgüt bu kararı da gerçekleştiremez. TKP’de önemli bir konuma sahip olan Reşat Fuat, askerden kaçar. İstanbul’da gizlenir. TKP 1938’de Harp Okulu ve Donanma olaylarından sonra Reşat Fuat’la yeniden harekete geçer. Rahmi Usta, Halil, Turgut ve bir grup arkadaşlarının örgüt için çalışmak istediklerini Reşat Fuat’a söyler. Reşat Fuat, gençlerin çalışmalarını onaylar. TKP ile bir bağ kurup çalışmak amacıyla uzun süre bekleyen Halil dışındakiler Parti ile çalışmaya başlar.

Romanda, İkinci Dünya Savaşı yılları sadece işbirlikçi, karaborsacı ya da bireysel çıkar peşinde koşan olumsuz kişiler üzerinden yansıtılmaz. Söz konusu süreçte toplumun farklı katmanlarında farklı kaygılar taşıyan, farklı yaşam biçimlerine sahip kişiler de vardır. Çoğunluğu olumlu özelliklere sahip bu kişilerden ilki, Sahir Hoca tipidir. Bu durum olumlu kahramanlar öğretisini akıllara getirmektedir. Lukacs, olumlu kahramanlar öğretisine eleştirel yaklaşır. “Lukacs’ın, toplumcu gerçekçiliğin Sovyetler’de geliştirilmiş şekline ve uygulanışına katılmadığı bir nokta da “olumlu kahramanlar” öğretisi idi; yani okurun saygı duyacağı, imreneceği ve taklit etmek isteyeceği kahramanlar sunmak.” (Moran,2011: 60) Merdud tipin karşıtını oluşturur. Fakat olumlu kahramanların eyleme geçemeyen edilgin bir tarafı da vardır. Sahir Hoca, okuyan ve eleştirel bir tutum sergileme noktasında iyi olmasına karşın eyleme geçme gücünden yoksun bir tiptir. Bu bağlamda Rus edebiyatının yaygın tiplerini hatırlatır:

“O çağda Rus edebiyatında ağır basan bir tip vardı: zekâsı parlak, duyarlığı ince, ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan adam. Bu tipe gereksiz adam deniyordu, çünkü ilk defa Puşkin, kahramanı Eugene Onegin için bu deyimini kullanmıştı. Lermantov’un Zamanımızın Bir Kahramanı’ndaki (1840) Peçorin, Turgenyev’in Rudin’i bu tipin örnekleridir.” (Moran , 2011: 60) Sahir Hoca, zeki ve duyarlı, fakat eylemeye geçemeyen son tahlilde korkudan azade olmayan biridir.

Her şeye kuşkuyla bakan Sahir Hoca, romanda zihinsel bir tip olarak karşımıza çıkar. Sahir Hoca, küçük burjuva bir aydın olarak romanda yer alır. Dört yıl kadar Fransa’da Sorbon’da Felsefe eğitimi alır. Bu dönemde Fransız Komünist Partisi’ne girip çıkar. Kendisini şu şekilde tanımlar: “Ben sosyalistim. Lenin Komünizmi’ne bağlıyım.” (Türkali, 2011: 471) Yaşanan zorlu süreçte aydınların sorumluluklarını yerine getirmemelerini eleştirir: “-Halk acınacak koşullar içinde. Savaş var deyip uyutuyorlar milleti. Hele şu son bir yıldır soygun gırla. Halk perişan. Ama örgütsüz. Hırsızlarla ortakların eline kalmış ülke. Aydınlar dersin,

herkes kendi dümeninde. Zaten aydın denecek kaç kişi var ya..."(Türkali,2011: 482) Sahir Hoca, başta kendisi olmak üzere entelijansiyayı bireysel çıkarlarını önemseydiği için suçlamaktadır. Bu tespit *Zamanımızın Bir Kahramanı* olan Peçorin'in eleştirisini düşündürmektedir:

"Lermantov'un bozulmayı içinde en önce duyan, yabancılığının farkına varan bu garip kişisi şöyle der: "Kendimden nefret ediyorum, başkalarından da nefret edişim de bundan ileri gelmiyor mu zaten? Varlığının anlamını ve bütünlüğünü yitiren Peçorin'in sözlerinde bir suçlama olduğu kesin. Kuşku yok: Örtük tavrı bu; yine de tüm anlatı boyunca duyumsatıyor kendini." (Oktay, 2008: 50)

Toplumcu gerçekçi romanlarda kurtarıcıya duyulan gereksinim Ahmet Oktay'ın kurban, suçlu, kurtarıcı.(Oktay, 2008: 49) imgelerini düşündürmektedir.

Sahir Hoca, devrimcilerin Sovyet Rusya'nın komünist lideri Stalin'i sorgulamadan âdeta tapar derecede benimsemelerini doğru bulmaz. Her fırsatta bu durumun yanlış olduğunu dile getirir. Stalin'e eleştirel yaklaşanları hain olarak niteleyenlere kızar. Olayları tarihsel ve sosyal bir zemine oturarak sorgulamasına ve bu tutumunu doğru bulmasına rağmen, bu düşünceleri eyleme dökmez. Türkali, romanlarının çoğunda, benzer nitelikteki aydınlara yer vererek aydın kesim eleştirisini gerçekleştirir. Onun romanlarında, özellikle sol ideolojiye sahip aydınlar, devrimci mücadele sonrasında iş, evlilik, anne babalık gibi roller bürünmüş olmanın etkisi ve bireysel tutuklukla bu mücadeleden kalben olmasa da somut anlamda uzaklaşmış kişilerdir. Hatta onlar bu durumun bilincinde olan ve bunun yükünü taşıyan, bu nedenle de huzursuz kişilerdir.

Rahmi Usta, Moskova'da yetişmiş eski bir Parti'lidir. Tornacı olan Rahmi Usta, devrimci mücadelede yer alır. Siyasi görüşlerinden dolayı hapse girmiş, işkencelere maruz kalmıştır. Üniversite öğrencisi Halil ve bir grup arkadaşları ile görüşmeyi kabul ettiği sırada dünyanın ve ülkenin içinde bulunduğu savaş koşullarını şu şekilde değerlendirir: "Nazilere karşı dünya savaş veriyor, bizimkiler Nazilerle uyum içinde. Halk soyuluyor. Yalnız işçi sınıfı diye almamak gerekir. Dizginleri elinde tutanların koruduğu bir avuç vurguncu dışında ezilip soyulmayan halk yok bugün Türkiye'de." (Türkali, 2011: 463) Rahmi usta, bilinçli bir işçidir. Ülke ve dünya gerçeklerini kendi bakış açısıyla değerlendirir, ancak onun en ön plandaki özelliği dürüst, namuslu bir kişi oluşudur.

İstanbul Üniversitesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde okuyan Turgut, Manisalı yoksul bir aileden gelmektedir. Turgut, üç yıla yakın bir süre Parti'yi arar. Rahmi Usta vasıtasıyla Parti'ye kabul edilir. Bir süre sonra Parti tarafından görevlendirilir. Sürgünde bulunan Halim Akkanat'a bir pusula götürmek üzere Kırşehir'e gider. Daha sonra komünizm propagandası ve Parti ile işbirliği nedeniyle eş zamanlı tutuklamalar yapılır.

Turgut da gözaltına alınır. Birinci Şube Emniyet Şefi tarafından günlerce falakalara yatırılır. Ağır işkencelere maruz kalır. Ancak çözülmez.

Halil, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi üçüncü sınıf öğrencisidir. Halil, Turgut ve bir grup arkadaşı ile Parti'yi aramaktadır. Örgütlü bir şekilde devrimci mücadelede yer almak temel amacıdır. Ankara'da tutuklandığı dönemde tanıştığı Mazlum'a yıllar sonra rastlaması hayatının seyrini değiştirir. Mazlum, Parti'nin Merkez Komitesi'ne bağlıdır. Halil, örgüte bağlanmak istediğini Mazlum'a söyler; ancak Mazlum'un Parti'ye dair tutumu Halil'in kafasını karıştırır:“-Sovyetler birliği ölüm kalım savaşı veriyor. Tarihin ilk işçi-köylü devletini yıkacaklar diye korkuyoruz. Bülten çıkaracağız! Kaç kişi okuyacak? Biz söyleyip biz dinleyeceğiz gene. Bir de polis...Öyle mi?..”(Türkali,2011: 290) Halil, Mazlum'un bu söylemlerinden sonra Parti ile çalışmaz.Halil, Mazlum aracılığı ile Sovyet Büyükelçiliği'nde görevli olan Mihail ile gizli bir şekilde çalışmaya başlar.Halil, arandığı için bir süre Sovyet Elçiliği'nde gizlenir. Daha sonra sevgilisi Seher ile Sitare'nin bulduğu bir evde saklanır. Ancak bir süre sonra MAH tarafından yakalanır. Uğradığı ağır işkenceler sonunda ölür. Aynı ideolojik tutuma sahip olmalarına rağmen, Turgut ve Rahmi ustadan farklı bir yol seçen Halil, ülkede o yıllardaki ideolojik mücadelelerin varlığını ve sol kesimdeki önemli fikir ayrılıklarını ortaya seren bir roman kişisidir.

İşadamı Mithat'ın metresi şarkıcı Sitare, katıldıkları bir düğün töreninde acı bir çığlık misali haykırır. Düğünde Sitare'den şarkı söylemesi istenir; ancak reddeder. Bunun üzerine Mithat, söylemesi için ısrar eder. Sitare, söylememek için direnir. Mithat'a ve zevk ü safa içerisinde olan burjuva sınıfına halkın yokluk ve sefalet içerisinde olduğunu haykırır. Bu nedenle öldürülür. Aslında onun adil olmayan yaşam şartlarına bu başkaldırışı halkın sefaletini gözler önüne serer. Gözü karalığı canından olmasına neden olur.

“Çek elini ulan hırsız pezevenk! Söylemeyeceğim dedim! Mithat'ın,yumruğa benzer tokadı da aynı anda indi kızın yüzüne.Kötü vurmuştu.Eli dudaklarındaydı kızın.Kan mı vardı ağzında?Kaskatı kesilmişti Turgut.Atılacak oldu.Niye,nasıl atılacaktı?...da ne yapacaktı?...Sersemliği bırak ulan! Ne şarkısı ulan! Orospu çocukları! Bok yiyesiceler! Şarkınıza da sıçayım sizin, ağzınıza da! “aç millet, soyguncu orospu çocukları pezevenk hırsızlar” sözcükleriyle karman çorman bir çığlık içinde bas bas bağırıyordu ki, kordonu çekip sesi kapattı birisi” (Türkali,2009: 202)

Sınıf bilincine sahip olmasa da, halkın yaşadığı sıkıntının, yokluğun farkındadır. Trajik yaşam öyküsü, karşılık bulamamış aşkı, metres konumuna düşmüş olması gibi etkenler onun hem çöküşünü hızlandırır, hem de kaybedecek şeyi olmaması ile açık sözlülüğünü besler. Öfkeli bir anında görmekten geri kalmadığı gerçekleri çarpıcı biçimde ifade eder.

SONUÇ

Sanat anlayışını Toplumcu Gerçekçi bir temele oturtan Vedat Türkali, sanatın toplumsal bir işlevi olduğu inancındadır. Yazar, İkinci Dünya Savaşı yıllarında yaşanan siyasal, toplumsal ve ekonomik kaosa gerçekçi bir tutumla yaklaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nı ve Komünintern-TKP ilişkisini, alınan kararları roman kişileri aracılığıyla eleştirel bir tutumla sergilemiştir. Türkali, eleştirel yöntemden kopmaksızın toplumun gelişmesinde tarihle olan bağın önemini şahıs kadrosu ile yansıtma sorumluluğunu üstlenmiştir.

Şahıs kadrosu perspektifinden İkinci Dünya Savaşı'nda gerçekleşen vurgunların, alınan rüşvetlerin, varsillaşma uğruna çevrilen oyunların, Almanlarla, İngilizlerle, Amerikalılarla yapılan işbirliklerin, o dönemde yaşanan ideolojik mücadelenin ve belli kesimlere yönelik tutuklama, işkence gibi güvenlik gerekçeli uygulamaların topluma etkileri yansıtılarak tarihsel bir sürece ışık tutulmuştur. Türk ekonomisini düzenlemek için üretilen Milli Koruma Kanunu, Varlık Vergisi, Toprak Mahsulleri Vergisi, Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu gibi kanunların bu süreçte savaşın olumsuz sonuçlarını ve kaotik manzarasını önleyemediği yansıtılmıştır.

Yazar, özellikle roman kişilerinden yola çıkarak, onların bireysel gerçekliğini derinlemesine incelerken, bir yandan da onları toplumsal panoramanın parçaları olarak sunar. Kişiler aracılığıyla çizilen toplumsal panorama, belli tarihi süreçleri gerçekçi ya da farklı açılardan görebilmek açısından önemli bir katkı sağlar. Yazar, romanlarında tarihe yaklaşım biçiminin nasıl olması gerektiği ya da aydın-halk ilişkisinin tarihî seyri gibi meseleler üzerinde de durarak, tarihî olanla güncel olan ya da tarih-birey ilişkisi hakkında bilinçli bir tutum sergiler. Bu tutum, onun tarihe ve topluma yaklaşım biçimini öne çıkaran unsurlardandır.

Türkali "Güven"de yer verdiği şahıslara tarafsız bir tutum sergileme çabası içindedir. Ancak sanatçının ideolojik tavrı romanda varlığını hissettirir. Örgütlenerek mücadele etmenin ve bu mücadelenin bilinçli ve güçlü bir aydın kesimle gerçekleştirileceğine olan inancının izlerini görmekteyiz. Bu inancının etkisiyle devrimci mücadele içinde yer alanlara daha olumlu bir yaklaşım sergilediği de göz ardı edilemez.

Yazar, işbirlikçi, fırsatçı, çıkarıcı kesimlere yönelik eleştirisini olumsuz nitelikte kişiler üzerinden yansıtır. Bununla birlikte, onun hemen her romanında eleştirmekten geri durmadığı bir kesim de halktan kopuk, bireysel dünyasından çıkamayan, kararsızlığın huzursuzluğunu yaşayan aydınlardır. Sınıf bilincine sahip işçiler, üniversite öğrencileri yazarın kendi ideolojik yaklaşımını sergilemesine meydan verecek biçimde çeşitli fikir ayrılıkları içinde çizilir.

KAYNAKÇA

- Çavdar Tevfik (1983). “*Demokrat Parti*”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C: VIII, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çılgın Sınar, Alev (2003). *Türk Roman ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hilav, Selahattin (1995). Edebiyat Yazıları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Moran, Berna (2011). “*Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*”, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2008). “Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma”, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Timuçin, Afşar (1974). “Romanda Romancının Yeri”, *Yeni Ufuklar*, nr. 254.
- Türkali, Vedat (2009). *Güven II*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Türkali, Vedat (2011). *Güven I*, İstanbul: Everest Yayınları.

Burhan Sönmez'in *Labirent* Adlı Eserinin Bir Yapısöküm Okuması Çağdaş Bir Metnin Sınıf-İçi Uyarlaması

ARŞ. GÖR. ESRA BAŞAK AYDINALP*

Öz

Jacques Derrida 1967 yılında kaleme aldığı "Yazı ve Fark" ve "Yazıbilime Dair" adlı eserlerinde metne dair yeni bir okuma yaklaşımı geliştirmiştir. Bu yaklaşımda Derrida metnin içini oyup "iz" ve "ayırım" kavramları üzerine inşa ettiği yapısöküm yaklaşımı ile bir yandan yazarın imzasını silerken öte yandan okuru metni oluşturmaya davet eder. Araştırmacının buradaki amacı, eseri unutmama/anımsama, toplumsal bellek/bireysel bellek, hiç kimse/herkes, yaşam/ölüm, geçmiş/gelecek gibi hiyerarşik karşıtlıklar açısından değerlendirmek ve karşıtlıkların yazınsal süreçte nasıl aynada giderek kendine ve başkasına dönüşen bir kimliğin inşasında rol oynadıklarını göstermektir. Böylelikle zaman okur için, içinde yolculuk edilen bir labirente dönüşecektir. Bu labirent girildikçe çıkılmayan, çıkıldıkça yerine yenilerinin eklendiği metinlerle ve içeriklerle örülüdür. Yapılmak istenen metni yapısöküme uğratarak bu ikili karşıtlıkların dışına taşımak, aynı zamanda bir çağdaş metnin labirentlerinde dolaşarak edebiyat eğitimi bağlamında yapısöküm yaklaşımıyla didaktik bir ders içeriği hazırlamaktır.

Anahtar sözcükler: Jacques Derrida, Burhan Sönmez, *Labirent*, yapısöküm, edebiyat eğitimi.

A DECONSTRUCTION READING OF BURHAN SÖNMEZ'S *LABİRENT* AN INTRACLASS ADAPTATION OF A CONTEMPORARY TEXT

Abstract

Jacques Derrida developed a new reading approach to the text in his publications entitled "Writing and Difference" and "Of Grammatology" in 1967. In this approach, Derrida invites the reader to form the text while erasing the author's signature with the deconstruction approach that he built on the concepts of "trace" and "differance". The aim of the researcher is to evaluate the work in terms of hierarchical contradictions such as forgetting / remembering, social memory / individual memory, nobody / everybody, life /

* Erzincan Ün. Fen-Edebiyat Fak. TDE Bölümü, ebaydinalp@erzincan.edu.tr, orcid.org/0000-0001-8035-5917
Gönderim tarihi: 24.12.2018 Kabul tarihi: 30.01.2019

death, past / future, and to show how oppositions play a role in the construction of an identity that gradually becomes self and transforms into someone else. Thus, time becomes a labyrinth in which one can travel. This labyrinth is built with texts and contents that cannot be exited when one enters and that new ones are added instead. The aim is to take the text to the beyond of these binary oppositions by deconstructing it, at the same time to prepare a didactic course content with deconstruction approach in the context of literature education by walking around the labyrinths of a contemporary text.

Keywords: Jacques Derrida, Burhan Sönmez, *Labirent*, deconstruction, literature education.

GİRİŞ

“Bir labirent inşa etmeye gerek yok, evren zaten bir labirenttir.”

Borges

Modern veya post-modern kültürel ve edebî çalışmaları dâhilinde sayısız teori ve eleştiri tekniği geliştirilmiştir. Özellikle Ferdinand de Saussure yapısalcılığı sonrasında başlayan bu yeni dönem eleştiri dinamiği sadece edebiyat dünyasıyla sınırlı kalmamış, bütün sosyal bilimleri etkilemiştir. Post-yapısalcı dünyanın önde gelen eleştiri yaklaşımlarından biri olan yapısöküm, yapısalcılık sonrası geliştirilmiş önemli edebî metin analiz ve yorumlama tekniklerinden biridir. Jacques Derrida'nın geliştirdiği yapısöküm yaklaşımı edebî eleştiri dünyasında bir dönüm noktasıdır. Bu yaklaşım ikili karşıtlıkların yorumlanması, ayıram, iz, gösterge gibi kavramlar kavşağında metnin içinde anlamın izini sürer.

Yapısöküm genel olarak felsefi, edebî, kültürel bir eleştirel okuma yöntemi olarak bilinmektedir. Asla nihilist bir teori olmamakla birlikte, metni yok etmek üzerine değil, eleştirel olarak metindeki farklılıkları ortaya çıkarmaya odaklanmıştır. Yapısöküm terimi ilk olarak Stocker'e (2006) göre 1973'te Derrida tarafından kaleme alınan “Ses ve Görüngü” adlı kitabın dördüncü bölümündeki “Anlam ve Temsil” adlı başlığın altında geçer. Bu terim post-yapısalcılıkla bağdaştırılır, yapısalcılık sonrası düşünceden doğmakla birlikte ona karşı bir tepkiden de ortaya çıkar. Yapısöküm bir teori değildir ve belli kuralları ve sınırlılıkları yoktur. Daha çok bir metin okuma, yazma ve yorumlama tekniğidir. Bu yorum insanın, dış dünyanın, dilin ve anlamın kararsızlığı üzerine oturur.

Jacques Derrida 1967 yılında kaleme aldığı “Yazı ve Fark” ve “Yazıbilime Dair” adlı eserlerinde metne dair yeni bir okuma yaklaşımı geliştirmiştir. Bu yaklaşımda Derrida metnin içini oyup “iz” ve “ayıram” kavramları üzerine inşa ettiği yapısöküm yaklaşımı ile bir yandan yazarın imzasını silerken öte yandan okuru metni oluşturmaya davet eder. Artık hem gösterilen hem gösteren yani gösterge yerini izin ikamesine terk etmiştir. Bu bağlamda

Burhan Sönmez'in eseri bir yandan okurun bireysel belleğine öte yandan toplumun tarihine açılan izlerin labirente dönüşmüş iç içe geçmişliğinden ibarettir. Bu çalışmada amaç şu sorulara yanıt bulmaktır: Jacques Derrida'nın geliştirdiği yapısöküm nasıl bir eleştirel okuma yaklaşımıdır? Bu yaklaşımdan hareketle Burhan Sönmez'in "Labirent" adlı eserinde bireysel ve toplumsal bellek, zaman ve kimlik kavramları nasıl yapısöküme uğratılmıştır? Yapısöküm yaklaşımı didaktik olarak sınıf-içinde nasıl uygulanabilir?

Birçok eleştirimen için yapı-söküm kırılması zor bir kabuk (fındıkkabuğu) gibidir. (Caputo, 1997). Miller (1976) yapısökümü bir metindeki yapıların sökümü ve dağıtılması olarak değil, metnin kendi içindeki yapıları kendiliğinden söktüğünü göstermenin bir yolu olarak tanımlar. Derrida'ya göre yapısöküm bir yapısızlaştırma değil, metin içi sınırların aşılması, karşıtlıkların ortaya konması ve metnin açılmasıdır. (Zima, 2002, s.23-24) Derrida'da yapısöküm, bir anlam açılımı, sürekli ertelenen, kararsız ve dağılmış anlamın genişlemesine tabi olan yazı sorunsalına dair bitmez bir sorgulama ve dönüşüm hareketidir. Yazı söz merkezci düşüncenin eleştirisi ile Derrida'da yazıbilime bağlı bir takım kavramlar (iz, ayıram, saçılım) ile kendini konumlar.



Jacques Derrida

Yapısöküm bu ayıramın sürekli ertelenen anlam dâhilinde izini sürer.(Aydınalp, 2018, s.156)

Derrida, batı düşünüş sistematiğini sorunsallaştıran bir olay olarak görülen "yazı" kavramının merkezi figürüdür. O, batı felsefesi dışına itilmiş "yazı olayı" ile ilgilidir. Bu bağlamda felsefe ile edebiyatı bütünleştirir. Yapısöküm yaklaşımı etrafında bir düşünce ve analiz yöntemi geliştirerek edebî metinler üzerinden felsefeyi sorgular. Yapısöküm, "Logos" merkezli hiyerarşik yapıların sorgulanması ve bunların Nietzsche'deki şekliyle merkezsizleştirilmesi, yine Heidegger'deki şekliyle yapısızlaştırılması işleminin önünün felsefi düzlemde açılmasını sağlar. Dil post-yapısalcılara göre, yapısalcıların düşünemediği ölçüde istikrarsız bir şeydir. Dil, simetrik gösteren ile gösterilen birimleri içeren, açık seçik sınıflandırılmış, tanımlanmış bir yapıdan ziyade, barındırdığı unsurların sürekli bir karşılıklı ilişki ve dönüşüm içinde buldukları, içindeki hiçbir unsurun mutlak olarak tanımlanamayacağı, her şeyin diğer her şeye karışıp izini bıraktığı sınırsız, saçılmış bir ağ gibi görünmeye başlar artık (Eagleton, p. 155). Bu bağlamda, araştırmacı tarafından bu çalışmada edebî bir metin olan Burhan Sönmez'in Labirent isimli romanının felsefi düzlemde bir okuması yapılacaktır.

Araştırmacının bu izleri takip ederken amacı, eserin unutmama/anımsama, beden/ruh, toplumsal bellek/bireysel bellek, hiç kimse/herkes, yaşam/ölüm, geçmiş/gelecek, tarihsel olan/şimdiki zaman, yazar/okur karşıtlıkları açısından değerlendirmekle birlikte, bu karşıtlıkların yazınsal süreçte nasıl aynada giderek kendine dönüşen bir kimliğin inşasında rol oynadıklarını göstermektir. Böylelikle zaman okur için, içinde yolculuk edilen bir labirente dönüşecektir. Bu labirent girildikçe çıkılmayan, çıkıldıkça yerine yenilerinin eklendiği metinlerle ve içeriklerle örülüdür. Yazı, bellek ve zaman yaşandıkça, yazıldıkça, anımsandıkça ve geçtikçe silinmekle birlikte, okur âdeta kendi belleğinde hikâyeyi örmeye teşvik edilir. Yapılmak istenen metni yapışöküme uğratarak bu ikili karşıtlıkların dışına taşımak, aynı zamanda bir çağdaş metnin labirentlerinde dolaşarak edebiyat eğitimi bağlamında yapışöküm yaklaşımıyla didaktik bir ders içeriği hazırlamaktır.

1. YAPISÖKÜM YAKLAŞIMINDA İZ/ AYIRAM VE BELLEK/ KİMLİK



Burhan Sönmez'in "Labirent"inde genç bir müzisyenin intihar girişimi sonrasında kaybedilen bir hafıza ile karşı karşıya kalarak zaman ve mekânla kurduğu ilişki dâhilinde her şeyin bulanıklaştığı ve bu karmaşa içinde kendine bir kimlik ve geçmiş arayan anlatıcı Boratin'in hikâyesi anlatılır. Hikâyede bölüm adları bu noktada ilgi çekicidir. "Boğaz köprüsünden aşağı doğru", "kendi ağından uzaklaşmayan örümcek gibi", "eve hep aynı yoldan gidilmez", "duvarı tuğlalarla çatısı hayallerle örülü", "gece sokağında avaresin bir başına" gibi bölüm başlıkları hikâyedeki anlatıcının bir labirent içinde, ki bu labirent kaybedilmiş bellekten kaynaklıdır, zaman ve mekânla, kendi ve ötekiyle, ölüm ve yaşamla kurduğu sınırlı

ve aynı zamanda sonsuzluğa asılı bir karmaşıklık ve kapatılmışlık duygusunu andıran kimlik bulma ve geçmişle bir bağ kurma ve dahası varoluş serüvenine gönderme yapar. Ve okur daha ilk cümlelerden zamansal ve mekânsal düzlemde bir labirentin içine doğru çekilir.

"Saat çalıyor. Bir yük gemisinin yorgun tayfalarını çağıran yemek ziline benziyor saatin sesi. Yük gemilerini kim anımsar ki? Ses yan daireden, belki de bir rüyadan geliyor..." "Hangi mevsimse bu sabah, sabah serinliği tazelik veriyor." (Sönmez, 2018, s. 9)

İlerleyen sayfalarda bu zamansal ve mekânsal belirsizlik kendini korumakla birlikte buna anlatıcının kendi kişisel hikâyesi de karışmaktadır. Anlatıcı da bir labirentin içinde zihnindeki karşılıksız sorularla karşı karşıyadır:

“Bazen zaman adı da verilen bu hareket şimdi parmaklarımın ucunda yeni doğmuş bir hayvan gibi canlanıyor. Bir hayvan ile bir makine aynı bedende buluşmuş, kumaşın tüylerinde ve avizenin kristallerinde izler arıyor. Karşılığı belirsiz sorulara cevap veremiyorum.”(Sönmez, 2018, s.15)

Bu bellek yitimi ve yarattığı karmaşık, belirsiz ve bulanıklık anlatıcının yaşadığı duygu durumunu betimlemekle kalmayıp onu yalnız geçmişte değil, bugün de ve gelecekte de hem zaman hem uzam bağlamında kendini konumlamaya zorlamaktadır. Anlatıcı zamanı yeni doğmuş bir hayvana benzetirken kendi kimlik yitimini zamanda konumlarken, kumaşın tüylerinde ve avizenin kristallerinde belleğin yitimini tasvir ederek mekânı da belirsiz sorularla karşılamaktadır.

“Rüyada olduğumu söyleseler ona da inanırım. Dün gece rüyamda her şeyin suda yüzüncesine dalgalandığını, oraya buraya gidip geldiğini gördüm. Plaklar, resimler, sesler, yüzler, adlar. Hiçbiri sabit durmuyor ve birbirine değmiyor. Hangi zamana ait oldukları belirsiz. Plaklarda resmini gördüğüm şarkıcılar yaşıyor mu, ölü mü? Adını anımsadığım insanlar yaşıyor mu, yoksa çağlar öncesinde mi kaldılar?... Bek dışardaki dünyada kendisine ait bir yere sahip olduğundan rahatça çıkabiliyor. Ben aynadaki yüzüme bile yabancı bakıyorum. (Sönmez, 2018,s. 17).

Rüya ile karmaşık anlatılan bu duygu durumu, okuru da yazarı da reel ve kurmaca arası çizgiye sürükler. Hiçbir nesne sabit olmamakla birlikte, hepsi zamana asılı bir biçimde anlatıcının belleğinde gelgitlere neden olmaktadır. Anlatıcı hem kendine hem de onu çevreleyen dünyaya artık yabancıdır. Ayna da labirent gibi bir metafordur ve artık aynada anlatıcının kendisi değil yabancının, öteki olanın, intihardan sonra dönüşenin hikâyesi anlatılacaktır.

“Kendimden korkuyorum, ya ben ben değilsem” (Sönmez, 2018, s.43)

“Gövdesinin içinde hiç kimse olmadığını biliyor. Boratin hiç kimsedir. Ama diğer olasılığı da düşünüyor: Herkes de olabilir o. Bağlandığı bir benliği yoksa dilediği bir benliği sahiplenebilir.”(Sönmez, 2018, s.59)

Bu bellek oyunları anlatıcının kimlik bunalımını derinleştiriyor.

“Aynanın belleği sınırsız. Gördüğü her şeyi, içine alıyor. Benim eski halimi, çıplak halimi, uykudaki halimi kendinde tutuyor. Uykuda nasıl olduğumu ben bile bilmezken ayna biliyor. Hiç uyumuyor. Belki o da beni bir ayna sanıyor.”(Sönmez, 2018, s.99)

Anlatıcı, bir yandan aynada kendi görüntüsüne yabancılaşırken öte yandan aynada kendi kimliğini aramaktadır. Kendi kimliği aynada giderek derinleşen bir labirentin şeklini alırken zaman ve mekânda kimliği hem daralıp hem genişliyor. Aynadaki bedeninin yine aynadaki aksi çoğalan bir kimlik ve bellek bölünmesiyle daha da tanınmaz ve giderek

uzaklaşan bir yansımaya dönüşmektedir. Kendi izlerini aynada zamansal ve uzamsal olarak takibe girişmektedir.

“İnsanın dışarıyla konuştuğu dil başka, kendisiyle konuştuğu dil başkadır. Kendisine karşı şefkatli olan dil, başkasına hırçın olabilir. Kendisine merhamet eden dil, başkasına insafsızlık edebilir. Gözlerimi bir hastanede açtım. Bir eve geldim. Birkaç kişiyle görüştüm. Kendimi anlayabileceğim dili göremedim. Bu dili aynada bulabilirim diye bekliyorum. Aynanın önünde yemek yiyor, oturuyor, uyuyorum. Uyanıyor, bir önceki günü tekrar ediyorum. Kendimden şüphe ediyorum.” (Sönmez, 2018, s. 99)

Giderek kendisine yabancılaşan anlatıcı dilin bellek ve kimlikle bütünleşen ağır bir yapı-sökümünü yukarıdaki itirafla yapacaktır. Sürekli bir tekrar hâlinde olan dil, bütün bunlara rağmen ısrarla ona kimliğini ve belleğini vermemekte ve hatta onu kendisine ve belleğine dair bin bir şüpheye sevk etmektedir. Bu şüphe aynada kendi kimliği ile karşılaşan insanın hem kendi hem öteki olma serüvenine eş değer kılınmış izlenimi verir. Dil, düşünce boyutunda bellek ve kimlik yitimiyle kendi labirentini oluşturan bir unsura dönüşürken öte yandan benlik aynada ötekiyle karşılaşır. Kendi benliğinin, kimliğinin ve geçmişinin izlerini anlatıcı sürekli bir labirentin içinde aramaktadır.

“Çünkü aynadaki Boratin bana şüpheyle bakıyor. Benim suçum ne ki?...insan hayatının aslında geçmişin anımsanmasına değil parça parça unutulmasına yaradığını anlıyorum. En uzak geçmiş dündür. İsa daha dün çarmıha gerildi, roma dün yıkıldı, İstanbul dün fethedildi. Bu kadar. Geri kalanlar unutuldu. Bir tek ayna unutmadı hiçbirini.” (Sönmez, 2018, s.100)

Burada anlatıcı kendi şimdisine şüpheyle bakarken burada şimdi olan ile geçmişte olan arasındaki yolculuğunu bireysel bellekten toplumsal belleğe taşır. Unutmak hatırlamanın karşısında önem kazanırken silinen izler geçmişin değil, âdeta bugünüdür artık. Anlatıcı kendisi de labirentin içinde söz ve yazı unsurlarıyla kendisinden ve aynada ki geçmişinden izler aramaktadır. Oysa o ayna geçmişi kendinde tutarken yalnızca şimdiki zamanı yansıtmaktadır. (s. 100) Bütün izler kişisel bellekte silinirken toplumsal bellekte tekrar inşa edilmeye çalışılır. Bütün izlerin geçmişi şimdi de aranmaktadır. Kimlik geçmişe doğru saçılırken bellek geleceğe ve şimdiye açılmaktadır.



Burhan Sönmez

2. LABİRET'İN YAPISÖKÜMÜNÜN SINIF İÇİNDE UYARLANMASI

Edebiyat eğitiminde eleştirel okuma yöntemleri son derece önemli bir yere sahiptir. Bunun nedeni sadece öğrencide farklı düşünüş şekillerini besleyecek analitik, eleştirel ve yaratıcı düzlemde konumlanışları değil, aynı zamanda okuma eyleminin onlara verebileceği hazdır. Herhangi bir eser, alımlama estetiği boyutunda psikanalitik, gösterge bilimsel, yapısal, postyapısal, postmodern, modern bir okuma tekniği ile okunabilmektedir. Edebiyat eseri dil/kültür kavşağında duran okuru da yazarı da aynı şiddette kapsayan sistematik veya sistemsiz bir üründür. Bu nedenle edebiyatın eğitiminde herhangi bir edebî metin yazma ve okuma etkinlikleri ile hem yazar hem okur kimliğinin, hem dil hem kültür bileşenlerinin bir arada irdelendiği ve yaşam bulduğu bir eğitsel arenaya dönüşür. Bundan yola çıkarak herhangi bir edebî metin; dili sadece kültürel, tarihsel, felsefi ve sosyal bağlamına oturtmaz, aynı zamanda öğrenci ve öğretmen arası ilişkiyi ve etkileşimi besleyen eğitsel bir serüvene evrilir. Bu nedenle bir edebî metnin yazımı ve okunması süreçleri eğitsel sınıflarda metnin yapılarının bir yandan tekrardan oluşturularak, diğer yandan bozulmasıyla yeniden inşa edilmesine dayanır.

Edebî herhangi bir metnin eğitsel bir malzemeye dönüşüm süreci, özellikle hayat öğretimi sınıflarında eğitimcilerin çoklu bir perspektifle metne yaklaşımlarını ve eserin bağlamına olan yabancılıkları gibi nedenlerle eğitmenin önünde aşılması gereken bir engel olma durumunu korumaktadır. Bunu yaparken eğitmen, metnin eğitsel ve eleştirel bir okuma ve yazma etkinliğine dönüşmesini ve öncelikle seçilecek metnin dersin hedeflerine uygun olmasına özen göstermelidir. Metnin öğrencinin analitik, eleştirel, yaratıcı ve sorgulayıcı bakış açılarını bir yandan zenginleştirmesine ve öte yandan onun bilişsel ve entelektüel donanımına katkı sağlamasını sürekli olarak göz önünde bulundurmalıdır. Çünkü bu sayede öğrenci etik, estetik, yaratıcı, eleştirel ve bilişsel bir donanıma ve kazanıma sahip olacak potansiyele erişebilecektir.

3. DERS PLANI VE EDEBÎ HEDEFLERİ

Tema: Edebî metnin öğretimi- Çağdaş bir yazarın metninin seçilerek eğitim sınıfında öğretimi

Süre: 200 dk.

Eser: Burhan Sönmez'in 2018 Eylül ayında yayımlanmış Labirent isimli eseri

Pedagojik parkur

1. Alışlagelmiş edebî metin okuma ve eleştirme yöntemleri dışına çıkmak
2. Öğrenciyi yeni bir okuma stratejisi ile okumaya teşvik etmek
3. Metinde hiyerarşik ve karşıt yapıları bulmak
4. Bu hiyerarşik ve karşıt yapıları alternatif bir okuma yöntemiyle ters yüz etmek

5. Bir yapı-söküm okuması yapmak

Edebî kazanımlar

1. Yapısöküm okuma stratejisini öğrenebilmek
2. Yapısökümü metne uygulayabilmek, bir metinde düalisttik yapıları bulabilmek ve yapısöküm okuması ile eleştirel düşünüş şeklini kavrayabilmek
3. Kurmaca bir edebî metni keşfedebilmek, kurmaca bir metni yapısöküm metodu ile okuyabilmek
4. Yazılı anlatımda yaratıcılığı geliştirebilmek için yapısökümü metne uygulayabilmek, dilin ideolojik, kültürel, sosyal formları baskılama gücünü ve yapısöküm tekniği ile bu gücün nasıl ortaya çıkarılabileceğini kavrayabilmek
5. Eleştirel bir bakış açısıyla dil, dünya ve insanı yapısöküme uğratabilmek, öğrencinin etik, estetik, yaratıcı potansiyelini zenginleştirebilmek için yapısöküm okuma yöntemiyle eleştirel kapasitesini zenginleştirebilmek

Pragmatik ve iletişimsel hedefler

1. Bir kurmacayı genel olarak anlayabilmek
2. Yapısöküm metodu ile bir kurmacayı okuyabilmek
3. Yaratıcı eleştirel bir bakış açısı edinebilmek
4. Bir yazarın eseri üzerine kendi düşüncelerini yazabilmek
5. Yapısöküm metodu ile eleştirel bir okuma yapabilmek.

Edebî hedefler

1. Edebî bir analiz ile öğrencinin kelime dağarcığını zenginleştirmek
2. Çağdaş bir yazarı edebî eleştirel okuma kuramlarından yapısöküm metodu ile okuyabilmek
3. Postmodern edebî eleştiri kuramını anlamak
4. Burhan Sönmez adlı yazarın yazım stilini ve tekniğini özümsemek
5. Yaratıcı okur-yazarlık konusunda deneyim sağlamak

Kültürel hedefler

Çağdaş bir yazarı ve eserini bilmek ve keşfetmek

Okuma Öncesi: (40 dk.)

1. “Labirent” kelimesi size neyi çağrıştırmaktadır?

2. Bir labirentte olduğunuzu hayal edin, bu fikri zihninizde ne ile bağdaştırmaktasınız? Bu sizi bir kapatılmışlık duygusuna mı yoksa sonsuz çıkış yöntemi olabilen bir yolculuk etme hissine mi yönlendirmektedir?
3. Bu kelime zamansal olarak mı yoksa uzamsal(mekânsal) olarak mı belleğinizde belirmektedir? Neden?
4. Herhangi bir zamansal labirent içinde kalsanız çıkış yolu arar mısınız? Nasıl?

Okuma sırası: (40+40 dk.)

Burhan Sönmez'in Labirent adlı eserine okuyunuz. Okuma sırasında aşağıdaki soruların yanıtlarını arayınız.

1. Metindeki hiyerarşik karşıtlıkları belirleyiniz.
2. Bu karşıtlıkların her birinin neye gönderme yaptığını belirleyiniz.
3. Labirent kelimesi daha çok anlatıcının belleğinde zamansal olarak mı yoksa uzamsal olarak mı konumlanmıştır? Tartışınız.
4. Labirent kelimesi yazar ve okur açısından hangi karmaşaya tekabül etmektedir? Neden?
5. Yukarıda belirlediğiniz karşıtlıkların bu labirent içindeki konumlarını belirleyiniz.
6. Bu konumlanmalar dâhilinde karşıtlıklardaki terimlerden hangisi ötekine öncelikli veya ayrıcalıklı kılınmıştır? Sizin belleğinizdeki terimin öncelik durumunu gözden geçiriniz.
7. Siz hangi terimi zihninizde öncelemektesiniz? Neden?
8. Toplumsal bellek/ kişisel bellek birbirini nasıl etkilemektedir? Kişisel bellekte toplumsal kayıtlar nasıl yer edinir? Tartışınız.
9. Kimlik/ Kimliksizlik kavramlarının bireysel ve toplumsal bellekteki izdüşümü ne olabilir? Tartışınız.
10. Aynada anlatıcı kendisiyle mi ötekiyle mi karşılaşmaktadır? Aynada anlatıcının aradığı veya bulduğu izler toplumsal mı kişisel midir?
11. Anlatıcı kendisi için nasıl bir labirenttir? Açıklayınız.
12. Ayna yazar tarafından nasıl bir metafor olarak kullanılmıştır?
13. Anlatıcı- yazar ve okur düzleminde kimliğe ve belleğe ait izleri tartışınız.
14. Bu izleri tarihsel ve şimdiki zaman açısından toplumsal ve bireysel bağlamda konumlayınız.
15. Unutma/anımsama, beden/ruh, toplumsal bellek/bireysel bellek, hiç kimse/herkes, beden/ruh, yaşam/ölüm, geçmiş/gelecek, tarihsel olan/şimdiki zaman, yazar/okur gibi ikili karşıtlıklar açısından metnin yapısökümünü yapınız. Bu terimlerden hangisi bir

diğerine üstün kılınmıştır? Bunu gerek yazar, gerek anlatıcı ve gerek okur düzeyinde hem bireysel hem toplumsal düzlemde tartışınız.

Okuma sonrası (40+40 dk.)

Metinde yazara ait stili, tekniğı ve yazım estetiğini belirleyen özellikleri bulunuz.

Çağdaş bir metnin içini oymak labirent metaforuyla nasıl bağdaştırılır? Tartışınız.

Unutma/anımsama, beden/ruh, toplumsal bellek/bireysel bellek, hiç kimse/herkes, beden/ruh, yaşam/ölüm, geçmiş/gelecek, tarihsel olan/şimdiki zaman, yazar/okur gibi ikili karşıtlıklar üzerine tasarlanmış bir metin yazınız.

SONUÇ

Postmodern çağda bir metni keşfetmek bir labirentin içinde kalmak gibi bir eğretilenle ifade edilebilir. Bir yat öğretmeni öğrencisinden bu metni okumasını talep ederse onu âdeta bir labirentin içine davet etmektedir. Burada söz konusu olan çıkışı bulmak değil, labirent içindeki yolculuğun ta kendisidir. Postmodern metinlerde de bir labirent gibi çok fazla giriş olmasına rağmen, çok fazla çıkış yoktur, bu kasıtlı olarak geleneksel ve uzlaşım edebî okumalardan kaçınma adına yapılır. Postmodern metin okuru, perspektifini değiştirmeye ve okura yeni bir estetik bakış edinmeye zorlar. Bir labirentin dışına çıkmak için aşılabilir örülü duvarlarını kat etmek gibi, okur metindeki anlam katmanlarıyla örülü yapıyı sökmeye davet edilir. Postmodern okur labirentin içindeki Minotor ile karşılaşır. Anlam asla çizgisel değil, çok katmanlı ve sürekli ertelenen bir yapıdadır. Labirent birçok söylem ve anlatıda bir belirsizliği, karmaşıklığı sembolize eder. Aynı duygu postmodern metinle karşılaşan okurda da hissedilir.

Bu çalışmada da amaç bu karmaşıklığa yapı söküm metodu ile bir cevap bulmak ve eleştirel bir bakış açısıyla dil, dünya ve insanı yapı söküme uğratabilmek, okurun dilsel, etik, estetik, yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarmak amacıyla yapı söküm okuma yöntemiyle eleştirel kapasitesini zenginleştirebilmektir.

KAYNAKÇA

Aydınalp, Esra. Başak. (2018) *L'écriture féminine dans l'oeuvre d'Hélène Cixous, une lecture de déconstruction*, Yayınlanmamış doktora tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Borges, Jorge Louis. (1977) *L'Aleph*, Gallimard, Paris: l'Imaginaire.

Caputo, John D. (1997) *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida (Perspectives in Continental Philosophy)*, Fordham University Press.

Derrida, Jacques. (1967) *De la Grammatologie*, Paris: Editions: Seuil,

Derrida, Jacques. (1967) *Ecriture et Différence*, Editions: Seuil, Paris

Eagleton, Therry. (2009) *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Miller, Joseph Hillis. (1976). *Steven's rock and criticism as cure*. The Georgia Review, 30, 5-31, 330-348.

Sönmez, Burhan. (2018) *Labirent*, İstanbul: İletişim Yay.

Stocker, Barbara (2006). *Derrida on deconstruction*. Newyork and London: Routledge
Philosophy Guidebooks Taylor and Francis Group:

Zima, Peter. (2002). *Deconstruction and Critical Theory*. Trans. by Rainer
Emig. London:Continuum.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyalari" ve "Yaz Yağmuru" İsimli Hikâyelerinin Alegori Açısından Mukayesesi

ONUR AKBAŞ*

Öz

Elbette hiçbir edebî eser, hangi maksatla ortaya konulursa konulsun, devrinin sosyal, siyasi, ekonomik şartlarından bağımsız olamaz. Çünkü o eseri ortaya koyan kişi cemiyetin bir parçası olması münasebetiyle eser de cemiyetten ve devirden bağımsız değerlendirilemez. Wellek'e göre bir edebî eser organizma değil sosyal bir değerdir.

Bahsedilen bu yönleri itibariyle sanat beşerî bir eylemdir. Bu anlamda, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanat anlayışı ve dilindeki alegorileri anlamak için de onun sanat görüşü ve ardındaki felsefeye müracaat etmek gerekir. Bu yüzden biz de çalışmamızın esasını teşkil eden bölüme geçmeden önce imge, simge ve sembol açısından Tanpınar'ın sanat ve edebiyat anlayışına değinildi. Ardından esas bölümde ise hikâyelerdeki alegorilerden hareketle Tanpınar'ın alegorileri hangi maksat ve kapsamda kullandığı incelendi. Çalışmanın sonuç bölümünde ise elde edilen veriler üzerinden Tanpınar'ın sanat edebiyat ve hayat görüşü kapsamında bir yargıya varmaya çalışıldı.

Anahtar sözcükler: Alegori, Tanpınar, hikâye, sembol, mistisizm.

THE COMPARISON OF AHMET HAMDİ TANPINAR'S TWO STORIES ENTITLED
"ABDULLAH EFENDİ'NİN RÜYALARI" AND "YAZ YAĞMURU"
IN TERMS OF ALLEGORY

Abstract

Of course, no literary work can be independent of the social, political and economic conditions of its era, regardless of its purpose. Because the owner of the work is a part of the society, the work cannot be evaluated independently of the society and the era. According to Wellek, a literary work is a social value, not an organism.

In respect of mentioned aspects, art is a human act. In this way, in order to understand Ahmet Hamdi Tanpınar's sense of art and allegories in his language, it is necessary to refer to his art vision and the philosophy behind it. Therefore, before moving on to the section that forms the basis of our work, Tanpınar's understanding of art and literature

* Eskişehir Osmangazi Ün. Sosyal Bil. Enst. Doktora, onurakbastde@gmail.com, orcid.org/0000-0002-3771-8775
Gönderim tarihi: 29.08.2018 Kabul tarihi: 08.01.2019

was mentioned in terms of images, signs and symbols. Then, in the main section, the purpose and scope of Tanpınar's use of allegories were examined on the basis of the allegories in the stories. In the conclusion part of the study, it was tried to reach a judgment within the scope of Tanpınar's view of art, literature and life through the data obtained.

Keywords: Allegory, Tanpınar, story, symbol, mysticism.

1. ALEGORİNİN TANIMI

René Wellek ve Austin Warren'in "Edebiyat Teorisi" isimli çalışmasında Alegori, usta bir şair için, "açık seçik görsel imajlar" şeklinde tarif edilir. Bu bağlamda Northrop Frye Alegorinin sembolden farkını şöyle ifade ederken:

"Sembolizm, tematik açıdan anlamı taşıyan imgelem olarak kullanılmaktadır. Zıtlık şu iki yaklaşım arasındadır: Gerçek şeylerin görüntüleriyle başlayıp, dışarı doğru düşüncelere ve önermelere ilerleyen "somut" yaklaşım ile düşünceyle başlayıp onu temsil etmek için somut bir görüntü bulmaya çalışan "soyut" yaklaşım. Bu ayırım, kendi içinde yeterince geçerlidir; ancak alegori terimi büyük çeşitlilikteki bir edebî fenomen için rastgele kullanıldığı için, modern eleştirinin içinde kendisi hakkındaki büyük bir karışıklık buzulunu muhafaza etmeyi de sürdürmüştür." (Frye, 2015, s. 118)

Bir başka tabirle "alegori, soyut mefhumların bir çeşit resim diline çevrilmesinden başka bir şey değildir, zira bu dilin kendisi de algular alanından yapılan soyutlamadan daha fazlası değildir." (Şahin, 2012, s. 20) görüldüğü gibi bütün tanımlarda hâkim olan görüş alegorinin görselliğe dayalı olduğu yönündedir.

Eskiden beri şiirde önemli bir yere sahip olan imge ve sembol hikâye ve romanda da yazarın bağlı olduğu edebî gelenek bağlamında önemli yere sahip olabilmıştır. Özellikle dildeki yapısalcılık ve psikanaliz merkezli edebî kuramların da bunda önemli etkisi olmuştur. Ancak pek çok edebî kavram gibi edebiyatın ya da "edebî" olanın bile statik bir tanımı olmadığı günümüzde, alegori kavramını klasik şiir ve klasik alegori tanımı etrafında açıklamak böyle bir çalışma için yeterli olur mu? Her şeyden önce çalışmamıza konu olan Tanpınar'ın kendisi bunu kabul etmez:

"Tanpınar XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı eserinde alegorinin esas olduğu - eski şiirden bahsederken, onun- her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesi olduğunu söyler (27). Tanpınar'a göre, eski edebiyatın yansıttığı dünya mutluluğun ve aşkınlığın hüküm sürdüğü, ferdin (ve ferdi bir deneyim olarak aşkın) cemaatle, cemaatin hükümdar/devletle, hükümdar/devletinse kadir-i mutlak ve kutsal olan Tanrı'yla bir ayniyet/özdeşlik içinde olduğu, sonsuzluk mefhumuna dayanarak kendini kuran modern öncesi bir karşılıklılık evrenidir. —Din, kozmik âlem, siyasi rejim, ferdi hayat bu kapalı mütakabiliyetler evreninde —birbirinin aksi olarak yer

bulur (27). Tanpınar'a bakılırsa, eski şairlerin —içinde mahpus buldukları|| (22) bu estetik —bütün tarihiyle (bir)in etrafında teşekkül etmiş, bütün cehti ve gayretiyle onun gayrısını yenmeye çalışan bir cemiyet nizamının|| ve —onun ferdi hayata aksi[nin]|| ifadesidir (25). 48 Tanpınar'ın Divan şiirinin sembolik ve analogik evrenine ilişkin bu betimlemesi daha çok klasik alegori için geçerlidir. Burada öyle homojen bir sembolizm vardır ki, —aşk, zihni hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hatta adem [...] bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi|| buradaki müteakabiliyetler sistemi içerisinde yer bulur (2008: 23). Tanpınar'ın alegorik temsiline kaynaklık eden dünya ise artık —bir||in etrafında teşekkül eden bir dünya değil, —mutlak||ın, —aşkın|| olanın anlam âleminden çekildiği, modernleşme yolundaki Türkiye'nin sekülerleşen dünyasıdır. Divan şiirinde homojen bir temsil sisteminin içinde yer bulan bütün unsurların —dağıldığı,|| artık birbirine karşılık gelmediği bir dünyadır bu.”(Ayhan, 2011, s. 48)

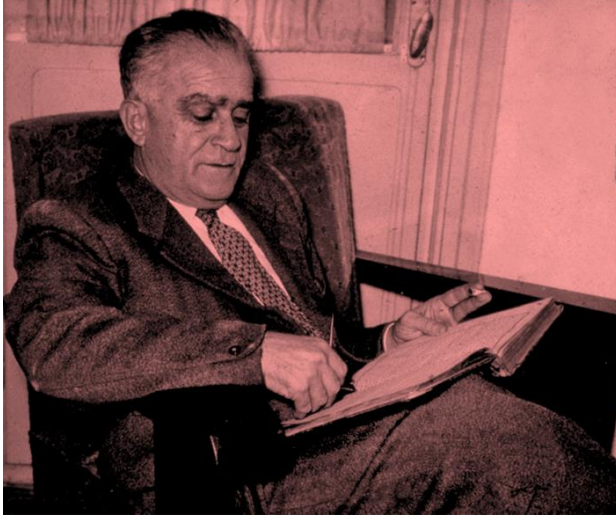
Böyle bir dünyada, dağılan sadece alegoriler ve onların karşıladığı mana değil aynı zamanda pozitivist ve psikanalist çözümlerlerin hâkim olduğu bu dönemde arzular ve özneler (kimlikler) de bölünüyor/dağılıyordu. Kimlik bölünmesini de kendi çalışma kapsamına alan psikanalize göre çalışmamız boyunca Tanpınar'ın dil ve sanat anlayışı etrafında sıkça karşılaşacağımız “arzu” olgusu etrafındaki bu bölünme: “Arzu, şeylere yöneldiği sürece bir tür tek-bencilik halinin içerisinde kalmaya mahkûmdur. Ancak bir başka Ben ile karşılaştığı zaman, nesnesi kendisine benzer bir Ben olduğu için, öteki Ben, kendisinin bir sureti olarak belirir.”(Aydın, 2017, s. 267)

Tanpınar'ın sanat anlayışı ve dilindeki alegorileri anlamak için onun sanat görüşü ve ardındaki felsefeye müracaat etmek gerekir. Bu yüzden biz de çalışmamızın esasını teşkil eden bölüme geçmeden önce imge, simge ve sembol açısından Tanpınar'ın sanat ve edebiyat anlayışına değindik. Ardından çalışmamızın esasını teşkil eden “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Abdullah Efendi'nin Rüyaları” ve “Yaz Yağmuru İsimli Hikâyelerinin Alegori Açısından Mukayesesi” isimli bölümde ise hikâyelerdeki alegorilerden hareketle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın alegorileri hangi maksat ve kapsamda kullandığını bunlar arasındaki benzerlik ve farklar üzerinden anlamaya çalıştık. Çalışmamızın sonuç bölümünde ise elde ettiğimiz veriler üzerinden Ahmet Hamdi Tanpınar sanat edebiyat ve hayat görüşü kapsamında bir yargıya varmaya çalıştık.

2. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATINDA ALEGORİ

Tanpınar'ın sanat anlayışında yegâne gaye, yegâne sevgili sanatın kendisidir. Dolayısıyla Tanpınar'da sanatın mevzusu yine sanattır. Tanpınar bunu Orfeus hikâyesi üzerinden şöyle

alegorize eder: “Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır. Ölüm diyarından sarışın Eurydice’yi geri almak. Orfeus, ölmüş olan karısını ahrette sazının kuvvetiyle bulur. Gerçekte saz ile Eurydice birdir.”(Tanpınar, 2014, s. 36) Yani sanatın nesnesi yine kendisidir.



Ahmet Hamdi Tanpınar

Ebediyet arayışı içinde olan, Prof. Dr. İbrahim Şahin’in teşbihiyle, “Abasız ve postsuz bir yirminci yüzyıl dervîşi” (Şahin, 2012; 180) olan Ahmet Hamdi Tanpınar, her şeyden önce bir mistiktir. Onun mistisizmi Yunus’tan, Şeyh Galip’ten tevarüs edilen bir mistisizmdir. (Şahin, 2012, s. 181)

Şiiri bir büyü olarak gören Tanpınar’a göre: “Şiirin büyü olması, şeyleri farklı tekniklerle oyunlarla değiştirmek/dönüştürmek kabiliyetinden gelir. Şiir hali de zaten büyücünün trans

halidir. Bu hâl mistik haldir ve beş duyunun dışına çıkmakla mümkündür. (Şahin, 2012, s. 183) Çalışmamızda da görüleceği gibi bu mistifikasyon ve onun etrafında gelişen alegorik/sembolik metinler sadece onun şiirinde değil hikâye ve romanlarında da vardır. Tanpınar roman ve hikâyesinde eşya ve kahramanlar gerçek hayatın dışında bir absürtlükle tasvir edilir. Zira onun şiirde olduğu gibi roman ve hikâyelerinde de var olan bu muğlaklık, onun kendisini bu bağlamda “metni esrarlı kılmak için çoğu zaman mübalağalı zarf ve sıfatlar kullanmasından” (Şahin, 2012, s. 348) kaynaklanmaktadır. Bir sanatkar öznesi olarak üç Tanpınar’dan bahsetmek mümkündür. Birincisi “Antalyalı Genç Kıza Mektup’tan yola çıkarak bütün şiir, hikâye ve romanlarındaki sırrın peşinden koşan adamın Tanpınar olduğunu söyleyebiliriz. İkincisi hikâyenin kahramanıdır. İster anlatıcı formunda olsun, ister sıradan bir kahraman olsun, Tanpınar kahramanları esrarın peşinden yürürler.” (Şahin, 2012, s. 348) Öyle ki çalışmamızın esasını teşkil eden bölümde inceleyeceğimiz hikâyelerden biri olan “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda bu mistisizmi şöyle sezeriz:

“Abdullah’ın felaketi, rolünü yaparken sık sık uyanmasında, etrafındaki şeniyetle en zalim ve müstehzi manasında temasa gelmesindeydi. Onun içindir ki bütün hayatı yarım kalmış jestlerden tamamiyetini bulmamış hareket başlangıçlarından ibaret kaldı. O bütün ömrünce büyüdü bir eşğin önünde adımlarını tecrübe etti; fakat bu defasında içinde vaktinden evvel uyanan bir itiraf onu bu eşği atlamaktan ileriye geçmekten men etti. O bütün bir ömründe bir küçük tereddüt ve şuur jestinin olduğu yerde dönmeğe mahkûm ettiği bir bostan dolabı oldu.

Buraya kadar olan kısmını pek beğeniyordu. Acaba Cervantes’ten ve Don Kişot’tan bahsetmeli miydi, ne lüzumu vardı? Kısa kesmek daha iyiydi. Yalnız bir

noktayı anlatması lazımdı: “Bu mudil ruh makinesinin en mühim tarafı istikrah hissiydi. Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştu. Fakat Abdullah aşkı o kadar çok idealleştirmişti ki realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu... O, istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırıldığı adamdı. İşte bu hayatın ikinci faciası...”(Tanpınar,2017, s. 37)

Burada “büyülü bir eşğin” üstünde şeylerin ötesine uzanan “mistik” ama kurgusal ve felsefi bağlamda batı tesirinde “Allahsız”/belli bir dini disiplinden uzak, aşka ulaşmayı hedefleyen ve realiteden kaçan ama bu halinden de yer yer istikrah duyan öteki Tanpınar’ı görmekteyiz.

Bu tespitimizi Ayfer Tunç şu ifadelerle destekler:

“Tanpınar’ın kadınları, doğu ile batısı, İstanbulluluk, bilhassa Boğaziçililik, melankoli ve delilik hakkında da kadınlar,melankoli ve delilik için de başlangıç noktası öyküler olmalı. Derin, içe dönük ve insanı bütün gizleriyle anlamaya çalışan öyküler.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" bir kez okumakla sindirilecek öykülerden değil. Aralıklı olarak birkaç; kez (slkslk) okumak gerek ki hem her defasında yeni bir düşüncenin kapısını açsın bize hem de hiç; eskimeyen bir edebiyat lezzeti alalım.”(Uçman ve İnci, 2010, s. 515)

Biz de bu çalışmamızda hem kendi kahramanı olarak hem de kahramanlarının peşinde koştuğu “esrar” etrafında onun dilinin esrarının anahtarı olan alegorileri anlamak ve yorumlamak adına “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” ve “Yaz Yağmuru” hikâyelerindeki alegorileri mukayeseli bir şekilde yorumlamayacağız.

3. AHMET HAMDİ TANPINAR’IN “ABDULLAH EFENDİ’NİN RÜYALARI” VE “YAZ YAĞMURU” İSİMLİ HİKÂYELERİNİN ALEGORİ SANATI AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

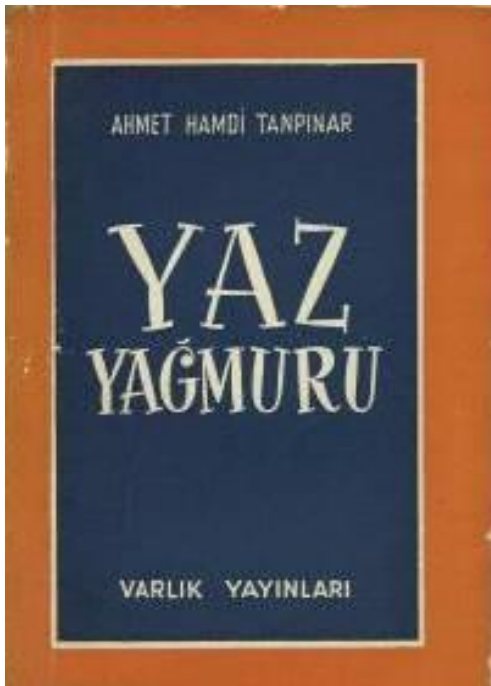
Tanpınar hikâyesinin genel ve ortak özelliği kadın imgelemidir. Onun hikâyelerinde kadın, olması gerekeni, olması gerektiği biçimde temsil eden arzusunun adıdır. Bu yüzden “Huzur”da ideal bir kadın üç hususiyetle tarif edilir: İstanbullu olmak, Türkçeyi Nuran gibi konuşmak ve Boğaz’da büyümüş olmak. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren ideal Türkçe konuşma ve yazma şeklinin İstanbul Türkçesi olduğu düşünüldüğünde Nuran’ın temsil ettiği alegoriyi anlamak daha kolay olacaktır. Tanpınar’ın “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”ı ile “Yaz Yağmuru” isimli hikâyesi arasında yayımlanma tarihi itibariyle on iki yıl gibi bir zaman farkı vardır. Ancak hikâyelerin ortak özelliği tıpkı Huzur romanında olduğu gibi kadın imgelemi etrafında gelişmiş olmalarıdır.

“Abdullah Efendi’nin Rüyaları 1943 yılında yayımlanmıştır. Hikâye gecenin koynunda lokantada parıltılı kadehler, aynalar ve lambalar tasviriyle başlar. Ondaki yüceltme aracı olan bu kelimeler yani billur, pırıltı, ayna gibi parlaklığı imgeleyenler Tanpınar tarafından sık sık temsil edilir.”(Şahin, 2012; 329) hikâyenin

başında olduğu ilerleyen kısımlarında da bu tekrarı görmek mümkündür:“Evet, erkek kadının ellerini avucunun içine aldı ve dudaklarına götürdü ve Abdullah, bu aydınlık ve muntazam kadın yüzünde parlayacağı çok muhakkak olan saadet ve hazı iyice görmek için ona bütün dikkatiyle bakmaya başladı.”(Tanpınar, 2017, s. 18)

Hikâyenin sekizinci bölümünde Abdullah Efendi'nin kendisini bulduğu evdeki şu karanlık ve aydınlık tezdı ve aydınlık tasvirinin yine benzer nesnelere tasviri dikkatlerden kaçmamalıdır: “Hepsinin duvarlarında o, içeriye ayak atar atmaz cilalanmış gümüş parıltısı birden bire sanki bir beddua veya bir tılsımla bulunan büyük geniş, aynalar vardı. Birtakım insanlar ömrünün macerasında oynadıkları rolün hakiki yüzüyle bu aynalarda görünüyorlar, sonra tekrar kayboluyorlardı.”(Tanpınar, 2017, s. 47)Sıklıkla vurgulanan bir zaman dilimi olarak gece temasının zıddı parlaklık çağrışımına yer verilmesi de tesadüf değildir. “Çünkü Tanpınar zıtlıklar üzerine düşünen ve düşünme esnasında zıtlıkların birbiriyle cedelinden/cenginden haz duyan adamdır. Onun hazı seyretmekten doğar.”(Şahin, 2012, s. 220)Buradaki gece rengi olan karanlığın zıddı olarak parlaklığı/beyazı çağrıştıran nesnelere kullanıldığını gördük. Gecenin Tanpınar hikâyeciliğinde hususi bir başka anlamı daha vardır.

“...alkol, gece, bazen rüyanın cazip formu bazen de rüyanın esrarlı yapısı, Abdullah efendi ve benzeri kahramanların iradelerini ellerinden alır. Bundan sonrası iradesiz bireyin talihine ve tesadüflere kalmıştır. Talih ve tesadüf iradesiz Tanpınar kahramanlarının adeta kaderini idare eder. Bu otorite Tanpınar bireyinin uyanık hayatını rüyaya çeviren uyanıkken rüya görmesini sağlayan etkendir.”(Şahin, 2012, s. 377)



“Yaz Yağmuru” isimli hikâyede de beklenen esrarengiz kadın kahramanın ikinci gelişinde plajdaki görüntüsü etrafında yükselen arzusun tarifinde parıltılı şu tasvire rast geliriz: “Kadının sabah güneşinde parlayan saçlarına, beyaz keten içinde çok çekici görünen iyi yanmış kollarına, boynuna hayranlıkla bakıyordu.”(Tanpınar,2017, s. 173) Yine her ikisinin kayıkta bulunduğu bir anda Sabri, zihninde yaza ve parlaklığa dair unsurlarla genç kadını bir araya getirir: “Fakat ne yaz, ne deniz, ne genç kadın bunu anlamıyorlardı.” (Tanpınar, 2017, s. 184)

Yine genç kadın konuşurken onun karşısında büyüyen arzu kendini genç kadının beyaz teninde

bulur:“Sabri o konuşurken yüzünün duru beyazlığına, koyu kumral saçlarına, çehrenin çok düzgün bademine bakıyordu. Belki de ona rüya hali veren şey bu beyazlık ve bu düzgünlüktü.(Tanpınar, 2017, s. 151)

Tanpınar'ın kullandığı parlaklığı çağrıştıran ifadelerden ayrıca bir renk adı olan “beyaz”ı Mehmet Kaplan şöyle yorumlar:

“Şahsiyet sahibi her şairin varlıklara bakış tarzını belirten sık sık tekrarladığı sıfatlar vardır. Görme duyusu kuvvetli olanlar kendi ruh hallerine uygun muayyen renkleri tercih ederler. Tefik Fikret ve umumiyetle Servet-i Fünuncuların hâkim renkleri mavi, Ahmet Haşim ve diğer Fecr-i Ati şairleri nin kıızıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sevdiği renk beyazdır. Şiirlerinde en çok bu renk sıfatına rastlıyoruz. Diğer şairleri n renk tercihleri gibi, Tanpınar ' in bu rengi tercih etmesi de sebepsiz değildir. İnsanlara muayyen renkleri sevdiren, onlarda mevcut sihirli bir kuvvet değil, daima bağlı buldukları varlıklardır. Herkesi n mizacına göre muayyen şeyler başka şeylerden farklı ve derin tesirler uyandırır. O varlıklarla renkler arasında gayrişuuri bir münasebet kurulur. Renkler tesirlerini işte bu gayrişuuri çağrışımlardan alırlar.”(Kaplan, 2001, s. 189)

Her iki hikâyede de görüldüğü gibi bu “Gayrişuuri” çağrışımlar yani:“Işık, avize, güneş, aydınlık, yıldız, ay, gökyüzü, parlaklık gibi bütün bu isimler ve sıfatlar yükseğe ilişkindir. En azından kaynak bakımından yüksektedir.(Şahin, 2012, s. 369). Bu yükseğe ilişkin olma durumu biraz açmak gerek:

Çalışmamızın girişinde Tanpınar'ın Bergson'un sezgiciliği etrafında şekillenen mistik tarafı olduğundan ve bunun doğu kültüründen tevarüs edilenle sentezli bir şekilde olduğunu sezdirmeye çalışmıştık. O, Tasavvufa ve sezgiciliğe dair işin önde gelenlerinin de içinde bulunduğu ortak bilinçdışına dair imge, metafor ve terimleri hikâyelerinde kullanır. Tasavvufu en genel tanımayla ruhun maddi kayıtlardan kurtularak göğe yükselmesi olarak aldığımızda Tanpınar'daki bu yükselişin aidiyetini de sorgulamak gerek. Nereye aittir bu yükseliş? Bunu tanımlamak için önce Doğu ve Batı medeniyetlerinin ruhun bu özgürleşme yolculuğuna bakışını anlamak gerek. Bu bakış/algılayıştaki fark bize Tanpınar alegorilerinin de ait olduğu yeri gösterecektir. Elbette “Dildeki sembol ve metafor kabiliyeti şairlerin yaşadıkları tarihi devirden kaynaklanan farklılıkları anlamsız kılar. Lügatin formu ne kadar değişirse değişsin Jungcu bir tespitle insanlığın ortak bilinçdışı hep aynıdır ve aynı simgelerle işler.”(Şahin,2012, s. 180) Ama bu ortak bilinçdışındaki duyusun yerini bilmek bize şairin bu sembolleri hangi bağlamda kullandığı bilgisini de daha net bir biçimde verecektir. Kierkegaard, Batılı, ruhun yükselmesini özgürleşme için isterken Doğulunun daha bağımlı hale gelmek ve adeta bir bitkiye dönüşmek için arzuladığını söyler. (Kierkegaard, 2009, s. 76) Çalışmamızın ilerleyen kısmında da görüleceği gibi arkadaşlarına hayır diyemeyen, onlarla birlikte eğlenmeye gittiğinde de “kadeh kadeh” üstüne içen “her şeyi” gören ama kadehte vücut bulan arzu karşısında bir bitki iradesizliğinde Abdullah efendi ile karşı karşıya kalırız.

İşte bu durum Tanpınar'ın alegorilerinin coğrafyası hakkında da bilgi verir. Her ne kadar Tanpınar, Abdullah efendinin mistik yanını tarif ederken,

“Buraya kadar olan kısmını pek beğeniyordu. Acaba Cervantes'ten ve Don Kişot'tan bahsetmeli miydi, ne lüzumu vardı? Kısa kesmek daha iyiydi. Yalnız bir noktayı anlatması lazımdı: “Bu mudil ruh makinesinin en mühim tarafı istikrah hissiydi. Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştu. Fakat Abdullah aşkı o kadar çok idealleştirmişti ki realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu... O, istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırıldığı adamdı. İşte bu hayatın ikinci faciası...”(Tanpınar,2017, s. 37)

Özellikle “Allahsız mistik” tabiri, ilahi aşk yerine aşkın kendisini merkeze koyan bir mistik telakkiyi tarif eder. Onun burada Batıyı sembolize eden Don Kişot ve Cervantes ifadeleri bu mistik duyuşun batı felsefesinden kopuk olmadığına bir işareti olsa da Abdullah efendi bir doğuludur. Nurdan Gürbilek benzer bir mukayeseyi yaparken Walter Benjamin'in aydınlanmacı ve ayık tutumu karşısında Huzur romanındaki “Ferahfeza ayinini” şahit göstererek onun mistizmini bir kendinden geçme, bir uyku hali olarak ele alır. (Gürbilek, 2016, s. 111)

Yaz Yağmuru” isimli hikâyede de yıllardır bir roman tasarımı içinde olan Sabri'nin şu düşünceleri bize adeta Tanpınar ve “Huzur” romanını anımsatırken onun mistik yanını:

“Kahramanını ne kadar yakından görüyordu şimdi. Alabildiğine iyi kalpli, işgüzar, akıllı insanlar hakkındaki hükümlerini baştan vermiş ve hayatını ona göre ayarlamıştı. Onu meydana çıkarmak mühim bir iş olacaktı. Seher'in hakkı vardı. Bununla beraber bu rahat ve verimli düşüncelere garip bir duygu karışıyordu. Bir duygu ki ona iki yüz sene evvelini adeta bütün realitesi ile açıyordu. Çoktan beri beklediği şey olmuş, bütün bu insanları sadece birer isim gibi görmekten kurtulmuştu. Şimdi onlar kendisinde yaşamaya başlamışlardı. O, Mevlevi Mehmet Paşalar, Murtaza Paşalar, Aziz Efendiler, Defterdarzâdeler, Bektaş Ağalar, Katırcıoğulları, İpşirler, hepsi canlı varlıklardı. Hepsini anlıyor, haşin örflerini mütevekkil insanlarını tanıyordu.”(Tanpınar, 2017, s. 170)

İfadelerinde buluruz. Görüldüğü gibi “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”nda gördüğümüz bu mistik, “abasız” derviş Tanpınar'ı hepsi “ortak bilinçdışı”nda tek ses olmuştur. Tasavvufi/mistik duyuş bağlamında yukarıdaki duyuş ve düşünüşü yansıtan yine farklı bir başlık etrafında ele alabileceğimiz “yekpare zaman” tasavvuru bağlamında bu isimleri buluşturan Sabri'nin ismindeki kök: (Sabır) ise doğu disiplinli mistisizmde önemli bir değer olarak bu metinde yerini alır.

Zeynep Uysal, Halit Ziya Romanlarını ve hikâyesini arzu ve modern insanın terk edilmişliğini eğretileyen “metruk ev” metaforu etrafında ele alırken René Girard'ın üçgen arzu ya da taklit arzu kavramı üzerinden şöyle bir tespitte bulunur:“Üçgen Arzu eğretilmesinde ‘arzulanan nesne’, ‘arzulayan özne’ ve ‘arzunun dolayımlayıcısı’ vardır.

Girard'a göre 'özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur. Nesnesini; ona arzusunu veren ve o arzuyu 'dölleyen' ve kıskırtan (başka bir deyişle dolayımlayan) başka biri vardır hep. Bu başkası arzunun modelini verir özneye."(Uysal, 2014, s. 77)

Her ne kadar Girard "dolayımli arzu"nun bir başkası tarafından arzulanmakla daraltsa da pratikte durum öyle değildir. "Dolayımli arzu"nun gerçekleşmesi için bir rakip öznenin aynı nesneyi arzulaması, iki öznenin aynı arzu ediminde buluşması yahut arzu edimi içerisinde başka bir özneye, onunla yakın münasebette olan bir başka öznenin özenti duyması da yeterlidir.¹ Benzer şekilde "Abdullah Efendi'nin Rüyalari"ndaki şu olay bize ondaki gelişen ya da ortaya çıkacak olan "dolayımli arzunun" kaynağı hakkında bize bilgi verir:

"Arkadaşları seslendikleri zaman Abdullah Efendi kendisini bir kuyunun dibinde buldu; o kadar kainatlaalakasını kesmiş, kendi kendisi yahut sadece iradesi olmuştu. Onlar, hep bir ağızdan, onun sükûtuna kızıyorlar, bu somurtkanlığı manasız, budalaca ve kibirli buluyorlardı. "Haydi, diyorlardı, kendine gel, eğleneceğiz . . . Abdullah Efendi birdenbire kuyusundan çıktı. Eğlenmek, ne güzel şeydi bu! Elbette eğleneceklerdi. . . Bu gece bunun için buraya toplanmışlardı. Hem o herkesten fazla eğlenecekti. Görülmeyen şeyleri gören, işitilmeyen şeyleri işiten ve bir hayalin, bir gölgenin içinde, yani bir tasavvurun imkânlarındaki hudutsuzlukla kainatı idrak eden bir insan sıfatıyla eğlenecekti, "İçelim" dedi, "içelim! Ve tekrar meclis, daha geniş bir hürriyet içinde başladı. Bu sıcak yaz akşamında içki hakikaten güzel bir şeydi. Ve şimdi" asıl hüviyetini üç adım arkasında görmeğe muvaffak olan Abdullah Efendi büsbütün başka, imkânsız şekilde yeni bir tatla kadeh kadeh üstüne boşaltıyordu. Neden sonra arkadaşları içkinin kifayet ettiğine karar verdiler. Onların fikrinde ruh, bu masa başında kafi derecede tatmin edilmişti, şimdi tenin zevkleri başlamalıydı. Uzun boylu, iri yan, Beyoğlu âlemlerinin bütün sırrına vakıf hovarda bir arkadaş, onları istedikleri gibi eğlendirebileceğini söylüyordu. Niçin gitmemeliydi? Aşk insanların, en tabii ihtiyacı idi. Bu sıcak, ağır yaz gecesinde alkolün yalancı cennetinde arzuya uyanan bu insanlar hep birden kadın vücudunun güzelliğini düşünüp hatırladılar." (Tanpınar, 1995, s. 176)

Burada kuyunun dibinden "kadeh kadeh" arzunun hazzına dalınacak ortama geçiş aynı zamanda yükselişin ironisidir. Hikâyenin "*Abdullah Efendi birdenbire kuyusundan çıktı. Eğlenmek, ne güzel şeydi bu! Elbette eğleneceklerdi. . .*" ifadelerinin geçtiği bölümden de anlaşılacağı üzere arzunun bu yükselişi birden bire tezahür eder. Arzuyu imgeleyen "kadeh" ve "alkol" kelimeleri de yine bu paragrafta yoğunca yerini alır. Bu kelimelerin sık tekrarı ve "kadeh kadeh" ikilemesi Abdullah efendinin yaşadığı arzunun yoğunluğuna da bir

¹ Zeynep Uysal, "Metruk Ev" isimli eserinde yukarıda Dolayımli arzuya dair tespitlerimizi destekleyen pratiği, Halit Ziya Uşaklıgil'in roman ve öykülerinde ortaya koymuştur. (Uysal, 2014)

gönderme özelliği taşımaktadır. Ancak buradaki arzu sadece kadehin ya da içkinin literal yahut lafzi manada özneye verdiği arzudan daha başka ve fazlasını içinde barındırır. Bu arzu, bir epistomofil olan bilme arzusu içinde olan Tanpınar karakterlerinin arzusudur. *“Elbette eğleneceklerdi. . . Bu gece bunun için buraya toplanmışlardı. Hem o herkesten fazla eğlenecekti. Görülmeyen şeyleri gören, işitilmeyen şeyleri işiten ve bir hayalin, bir gölgenin içinde, yani bir tasavvurun imkânlarındaki hudutsuzlukla kâinatı idrak eden bir insan sıfatıyla eğlenecekti,”*(Tanpınar, 1995, s. 176) İşte bu ifadelerde vücut bulan arzu, görülmeyeni görme, işitilmeyen şeyleri işitme bağlamında ve hayalli, gölgeli, hudutsuz (sınırsız) kâinatı müdrük (idrak etmiş/(bir şey)in sırrına ermiş alegorileri ile tarif edilir. Arzu ile yukarıda alıntılıdığımız metinde yer alan “kifayet” eden içkiden, bedene ya da kadına dair arzuların çok farklı bir arzu, “sırta vakıf olma” ya da bilme arzusudur. Bu hikâyede dikkati çeken ve “Yaz Yağmuru” hikâyesi ile arasında önemli farklılıklardan birini ortaya koyan “kadeh” imgesidir. Hikâyede Abdullah Efendi “kadeh kadeh” arzuyu içerken görürüz. Burada alkol ve gece eşyayı olduğundan farklı göstermesi itibari ile tıpkı Ahmet Hamdi Tanpınar’ın diğer metinlerinde de görüldüğü gibi eşyanın ötesini arzulayan sanatkarın şeylerle oynamasıdır. Ayrıca *“Ve şimdi” asıl hüviyetini üç adım arkasında görmeğe muvaffak olan Abdullah Efendi*”(Tanpınar, 1995, s. 176)yani “ötekisi” hakkında da bilgi sahibi olduğumuz “öteki ben” ile “Yaz Yağmuru”ndaki öteki arasında bir problem görmekteyiz. Hikâyeyi tahlil edenler bu hikâyede “esrarlı kadını” her ne kadar Tanpınar’ın idealize edilmiş ya da ideal kadınlarından biri şeklinde tarif etse de hikâyenin aşağıdaki alıntılıdığımız kısmı bu hususta şüphelere sebep olmaktadır. En azından “ideal kadın” olmaktan öte bu karakterin başka bir hususiyeti olabileceğine dair kanaate sebep olmaktadır. Kahramanın eve gelmesi ve yaşanan ilk diyaloglardan hemen sonra tanışmanın öncesine dair bilgilerin verildiği şu pasajda:

“Sabah gazetelerini almaya çıkmış, yolda yağmura yakalanmıştı. Yağmur altında hemen hemen kadınınkine benzeyen bir tempo ile döndüğünü hatırladı ve kendine güldü. Bazı şeyler hakikatan şakacıktan başlıyordu. İşte Sabri’yi aylarca düşündüren, hayatını alt üst eden acayip ve kısa dostluk bu tesadüfle başladı.

Karısı yazın başında birkaç seneden beri görmediği babasının yanına, Antalya’ya gittiğinden beri evde tek başına oturuyordu. İlk önce o da beraber gitmeyi düşünmüştü. Sonra Süleyman Beyin evinin kalabalığını, ihtiyar adamın gürültülü akşamcılığını, tiryakiliklerini hatırlayınca vazgeçmişti. Daha doğrusu biraz da karısı bunda ısrar etmişti. Kocasının, evlendiğinden beri birçok projelerine çocuk ve iş arasında veda etmiş gibi yaşaması kadına azap oluyordu. Onun için e Bu da senin tatilin olsun! “ demişti. Nasıl olsa Ayşe Hanım var! O sana bakar ... “ Filhakika Sabri birkaç yıldır on yedinci asra ait bir roman hayalini gevişleyip duruyordu. Karısı gittiğinden beri hep onunla meşguldü. Sabahları İstanbul’a” kütüphanelere iniyor, çalışıyor, vesika topluyor, akşamları biraz balıkta yoruluyor,

sonra tekrar çalışıyordu. Kitap, artık bitirilmesi için kendisini zorlayacak kadar ilerlemişti.”(Tanpınar, 1995, s. 12)

Buradaki kadın karakter bir arzunun nesnesini alegorize eden ideal bir kadın mıdır? Yahut Sabri'nin animası etrafında ortaya çıkan ikinci yahut öteki “ben”i midir? Diye sormak gerekir. Tanpınar'ın eserlerini yazarken kelimelere, alegorilere, simgelere verdiği önem düşünüldüğünde, onun bir “estet” olduğu hatırlandığında, bir kelime ya da ibareyi “dolgu amaçlı” bir metne yerleştirmiş olamayacağı düşünüldüğünde “Yağmur altında hemen hemen kadınınkine benzeyen bir tempo ile döndüğünü hatırladı ve kendine güldü.”ifadesinde “kadına benzeyen yürüyüş...” Onun “kendi” zamirine gösterdiği hassasiyet dikkate alındığında hemen böyle “yadırganacak” bir ifadenin kullanılışı bize “kadın gibi yürümekle” Sabri'nin “ötekisi” hakkında düşünmeye itmektedir. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda açıkça bahsedilen “öteki ben” burada örtük olarak verilmiş izlenimi uyandırmaktadır. Kadının teyzesine benzediği için onunla özdeşleştirilişini uzun uzun anlatması da bizde ötekinin “Anima”² kimliği hakkında bilgi vermektedir. Ancak o pasajdan önce evli olduğunu iddia eden “davetsiz misafirin kocası hakkında söyledikleridir:

“Kocam galiba deli ..dedi. Ve beni de sevmiyor artık! Hatta bir defa öldürmek bile istedi. Denizde beraberce yüzüyorduk. Ben yüzmeyi çok severim. O da iyi yüzer. Zaten bu yüzden tanışmıştık. Bir gün suda şakalaşıyorduk. Birdenbire omuzlarından beni suyaıyice batırdı ve suda tutmak ister gibi elleriyle abandı. Güç bela kurtuldum. Soğukkanlılığım sâyesinde ... Yoksa çoktan gitmiştim.”(Tanpınar, 1995, s. 20)

Burada bilinçdışını imgeleyen su altına batırılmak istenen bir arzu nesnesi olarak bastırılmaya çalışılan duygular mı ya da “Öteki Sabri” mi olduğu durumu, muallaktadır. Ancak kesin olan şudur ki: deniz burada bilinç/bilinç dışını temsil etmektedir.(Okay,1998, s. 221)

Hikâyede esrarlı kadın kahramanın kendisini açarken, geçmişinde anneannesinin kendisini teyzesiyle özdeşleştirme çabasını anlattığı bir bölüme geliriz. Burada iki cümle bizi çok farklı yerlere götürür. Birisi anneannesinin kendisine teyzesinin kıyafetlerini giydirirken ayrıca onu taklit etmesi amaçlı “Öyle değil! Başka. şey düşünür gibi bakacaksın!” (Tanpınar,1995, s. 66) sözü ile diğeri de durumu yorumlarken kullandığı “Düşünün bir kere küçük bir çocuğun, kocaman bir kızın elbiselerini giyip dolaşmasını...” ifadesidir. Bu ifadede çocuğun cinsiyetinin kadın tarafından belirtilmemesi, dikkat gerektiren bir husustur. Bu durum çocuğun “öteki Sabri” olup olmadığı hususunda da düşünceleri muğlaklaştırmaktadır. Bu iki cümleyi peş peşe dizdiğimizde, ortaya gösterilen olarak Tanpınar'ın çağdaşı ve duyuş ve düşünüş itibariyle

²“Haz ve Günah-Bir Tanpınar Yorumu”nda Prof. Dr. İbrahim Şahin, başkahramanın bir “anima” olduğuna değinir. (Şahin,2015;491)Ama bun anima, olmak istenen dolayimli arzusun sebebi mi yoksa Abdullah Edendi'nin Rüyaları'nda olduğu gibi ötekini midir? Bunu irdelemeye çalıştık.

de kendisine pek uzak olmayan (Korkmaz, 2007, s. 423) Marcel Proust'un geçmişi çıkacaktır. Michel Schneider Proust'un annesi ile aralarında geçen "bilmiyor muşum gibi yap..." yönlü iletişimidir. Schneider'in Proust'un annesi ile ilişkisini temsil ettiğini belirttiği "Kayıp Zamanın İzinde" romanından alınan bölümde, otuzunu aşmış oğlunun çamaşırları arasında bulunduğu kadın külotu üzerine gelişen anne-oğul diyaloguna değinir. Schneider, bunu Proust'un cinsellik algısı ve cinsellik tercihi ile ilişkilendirir. Bunu yaparken de anne oğul diyalogunu imgeleyen "bilmiyor muşum gibi yap" ifadesini Freud'tan yola çıkarak tahlil eder. Burada anne inkar eden konumundadır ve bilmek istemediği şeyin "bilmiyormuş gibi yapılmasını talep eder. O zaman bu durumun tersi "gibi yap"tır. Tanpınar'ın bu hikâyesinde anneanne "senin teyzen olmadığını biliyorum. Ama teyzen olma durumun benim arzumdur. Bu arzusun nesnesi olan teyzen olma durumunu, oymuşsun gibi yap." Diyerek bilme arzusunu dile getirmiş olabilir. Cinsiyetin verilmeden "çocuk" ifadesinin kullanılması ise yine Proust'un "erkek/kadın" tanımlamasının bedeni parçalamak olarak görmesiyle ilişkilendirmek mümkündür. (Schneider, 2016, s. 243-262)

"Yaz Yağmuru" isimli hikâyede vurguladığımız "kendi" ifadesi "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda da önemli bir yere sahiptir zira:

"Onun dilindeki imgesel yoğunluğun, "kendilik/entite" problemi ile münasebeti vardır. "Kendi"-iyelik zamiri- zamirini sadece insanlar için değil "şeyler" için de kullanan Tanpınar, böylece eşyayı, kişileştirme yoluyla "canlı" kılar, eşyaya hayatiyet verir. Tanpınar metinlerinde nesnelere görür, duyar, tat alır, koklar, dokunur, korkar, haz alır vs. "Kişisiz dil" ile inşa edilmiş Tanpınar metinlerinde eşya da kendilik problemiyle meşguldür. O yüzden onun hikâye ve romanlarında kendiliğin kavranabilmesi, tanımlanabilmesi, analiz edilebilmesi "şeyler" in "göz" ve "gibi" ile ilişkisine bağlıdır. Çünkü kendilik tanımlanamazdır; somut değil soyuttur ve sabitlik, süreklilik içermez. Dolayısıyla göz ve gibi de bu tanımlanamazlığa görsel düzeyde malzeme sağlar. Öyleyse kendilik, içe bakmak suretiyle soyut ve süresiz olanı görselleştirmekle tecessüm ettirilebilir. İçe bakmak, gördükleri karşısında büyülenmiş özneyi dilsiz kılar. Dilsizliği aşmanın yolu, soyutu somuta, hayali olanı gerçekliğe aktarmaktır. İçe bakış esnasında gibi'nin kaybı, deliliğin başlangıcıdır; çünkü simgesel olan kaybedilmiş demektir. Tanpınar gibi edebî metinlerini göz ve kulak, -görüntü ve ses- yani resim ve musiki malzemesiyle inşa eden bir yazarda iç hâllerin dile dökülüp "realize edilmesi" tabii olarak başta edatlar ve sıfatlar yardımıyla mümkündür. Edatsız ve sıfatsız edebî dil kullanımlarında örtülü dil okuyucuyu zorladığından anlam, eylemlerin yorumlanması üzerinden tespit ve tayin edilebilir. Hâlbuki bir edebî metindeki edat ve sıfat bolluğu yazarın "şeyleri" ya da anlatıcının kendini anlatma çabasının sonucudur (Şahin, 2015, s. 288).

Elbette “kendi” ile ilgili tespitler bununla da sınırlı değildir. Meseleye Ahmet Hamdi Tanpınar’dan yaklaşan Nurdan Gürbilek, aslında Tanpınar’ın roman ve hikâyelerindeki kimlik bölünmesini de açıklar nitelikte şu tespitlerde bulunur:

“Kendine yönelik aşırı farkındalık, kendiyile aşırı meşguliyet: Tanpınar’ın ‘tam bir rakam’ olmaya çalışan ama birken ikiye, ikiye kesirlere ayrılan ‘tuz buz olmuş aynadan akseden bir vücut gibi namütenahi zerrelere ayrılan’ Abdullah Efendi için söylediği gibi: ‘Daha ziyade kendi içinde yaşamaya alışılmışlık.’ ‘Nefsini bir an bile unutmama durumu’”(Gürbilek, 2016, s. 125)

“Yaz Yağmuru” hikâyede ayrıca anlatıcıdan öğrendiğimize göre Sabri’nin çocukluğundan kalma bir alışkanlık olarak hayali Hacivat ve Karagöz konuşurması ve onlarla konuşmasıdır. Burada hesapçı kişiliği ve mantığa dayalı diyalogları ile Hacivat süper egonun sözcülüğünü yaparken Karagöz bilinçaltının vekâletini üstlenir.

“Kadın bahçede kapının yanındaki çelimsiz incir ağacının altında onu bekliyordu. Sabri bu ağacın komşu bahçe ile bulunduğu yer arasında bir türlü karar verememiş gibi darmadağın, bir kısmı duvara yapışmış, bir kısmı duvarın üstünden aşmış haline her gördükçe şaşırıyordu. Tıpkı benim gibi.”Ne dersin, Hacivatım? diye sordu. Hacivad omuzlarını silkti. Karagöze sor. Fakat Karagöz kadınla meşguldü. “Bekletme!” der gibi işaret etti. “Ayıp oluyor. Hem böylesini bir daha nerede bulurum?” Filhakika kadının yüzünde izahı güç bir üzüntü vardı. Bahçe kapısının mandalını elini aralıktan sokarak çevirirken arkadaşının bayağı rahatladığını hissetti. İki birden üstlerine kapattıkları bu kapıyı iyi yapılmış bir iş gibi muayene ettiler. Sonra kadını birden bire kolunda buldu. Sanki ev üçüncü bir şahıstı ve ondan kurtuldukları için birbirlerine daha yakındılar. Sabri o günü de birinci gün gibi hiç unutturmamıştı. Evin içinde bir nevi alışkanlığın perdesine bürünerek kendisinden uzak duran kadın şimdi ona sokuluyor, kadınlığının bütün silahlarını birbiri arkasından tecrübe ediyordu. Fakat acaba böyle miydi?”(Tanpınar, 1995, s. 39)

Görüldüğü gibi burada Karagöz’ün ifadeleri özneye arzu nesnesi karşılığında itki sağlamaktır. Onun aksine Hacivat daha ölçülü, akli merkeze alan, hesapçı ve adabı muaşerete riayet telkin eden hal ve tavırları itibarıyla süper egonun sözcüsüdür.

SONUÇ

Tanpınar’ın hikâye ve şiirindeki alegorik ve sembolik unsurların ön plana çıkması elbet de sadece yazardan, toplumdaki devrin edebî geleneklerinden bağımsız olarak ya da eser merkezli düşünülemez. 19. yüzyıldan Tanpınar’a kadar hâkim olan süreçte pozitivist ve determinist yaklaşımların edebiyatımıza tesir ettiği hatta bahsi edilen bu süreç içinde aydınlarımızın – Namık Kemal’in tabiri ile- “nazarını yer yüzüne” çevirdiği materyalist

duyuşun hakim olduğu bir dönemde mirasını kadim tasavvuf geleneğinden alarak kendi devrindeki Bergson tesiri ile birleştirip çağının “postsuz abasız bir derviş” olmasını sadece metin merkezli açıklamak mümkün değildir.

Tanpınar, devrinin sanatkâr ve düşünürlerinin genel eğiliminin aksine maddenin ötesini yukarıda bahsini ettiğimiz alegori ve sembollerle anlatmıştır. Sadece şiirinde değil hikâyesinde de mistik duyuşu merkeze alarak eserlerini inşa etmekle kalmayıp kendi inşasındaki üslup üzerine de zihin yormuş bir estet olduğunu da anlamış olduk.

Bu iki kavram yani mutlak, kusursuz ve esrarlı arayışın sebebi olarak gördüğümüz metinlerindeki estetizm ve mistifikasyon, ondaki maddenin ötesini bilme arzusunun bir neticesidir. Bu netice ki şeyleri oynayan onları seküler şekillerinin ve kalıplarının ötesinde değiştiren sanatkârın yegâne malzemesi semboller ve alegorilerdir.

Her iki hikâyede de gördük ki yükselen arzu etrafında parlaklığı çağrıştıran ifadeler, birer rüya formu olmaları itibariyle, kimlik bölünmesi, bilme arzusu etrafındaki alegoriler, yine arzuyu çağrıştıran kadeh imgesinin kullanımı her iki hikâyede de mevcuttur.

İki hikâyede en önemli fark arzuyu simgeleyen kadehin her iki hikâyede de bulunmasına rağmen “Yaz Yağmuru” isimli hikâyede Sabri’nin içkiyi bir türlü içmemesidir.

Tanpınar ile ilgili ortaya konulan pek çok çalışmada ifade edildiği gibi eserlerinde zihni ve duyuşu ile bir karakter olarak yerini alan Ahmet Hamdi Tanpınar’ı anlamada iki nokta önemlidir:

Bütün külliyatı onun aynı zamanda zihni gelişiminin ve sanat telakkisinin gelişim serüveni olduğu için eserleri, külliyatından bağımsız olarak değerlendirilmemelidir. Yukarıdaki bahsini ettiğimiz sebeplerden dolayı Fenomenolojik yahut Psikanalitik bir inceleme Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eserlerini anlamada yetersiz kalacağından en iyi yaklaşım hermönetik yaklaşım olacaktır.

KAYNAKÇA

- Austen, Warren ve Wellek René (2016) *Edebiyat Teorisi*, İstanbul, Dergâh Yayınları
- Ayhan, Emine, (2011) *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda” “Ulusal Alegori*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi)
- Aydın, Abdurrahman (2017) *Bilinçdışı ve Arzu*, Ankara, Bibliotech Yayınları
- Frye, Northrop (2015) *Eleştirinin Anatomisi*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Gürbilek, Nurdan (2016) *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yayınları
- Gürbilek, Nurdan (2016) *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul, Metis Yayınları
- Kaplan, Mehmet (2001) *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, İstanbul, Dergâh Yayınları
- Kierkegaard, Soren (2009) *İroni Kavramı*, Ankara, İmge Kitabevi
- Okay, Orhan (1998) *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul, Dergâh Yayınları

- Schneider, Michel (2016) *Okumak ve Anlamak*, İstanbul, Kolektif Kitap
- Şahin, İbrahim (2012) *Haz ve Günah- Bir Ahmet Hamdi Tanpınar Yorumu*, İstanbul, Kapı Yayınları
- Şahin, İbrahim (2015) *Sanatın ve Sanatkârın Alegorisi Olarak "Abdullah Efendi'nin Rüyalari"*
TDK, Cilt: CIX Sayı: 767-768 Kasım-Aralık
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1995) *Hikâyeler*, İstanbul, Dergâh yayınları
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017) *Hikâyeler*, İstanbul, Dergâh yayınları
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977) *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, Dergâh Yayınları
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016) *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, Dergâh Yayınları
- Uysal, Zeynep (2014) *Metruk Ev*, İstanbul, İletişim Yayınları
- Uçman, Abdullah ve İnci Handan (2014) *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı

Dil: Araştırma Makaleleri
Research Articles
on Linguistics

Gülün Adı Adlı Romanın Toplumsal Dil Bilimi Bağlamında İncelenmesi

ENSAR KILIÇ*

Öz

Dilsel öğelerin gücü, toplumsal kurumların ve hegemonyanın anlamsal bütünlüğünü sağlayan vesayet odakları ile yakın bir ilişki içerisinde. Asırlarca bireyin hayal gücünün yetmediği sınırlar; kutsal doktrinler yoluyla, ontolojik ve ezoterik sınırlarla çevrili tehlikeli bölgeler olarak addedilmiştir. Bu kanıksanmışlığın doğurduğu dogmalar, Orta Çağ'da skolastik düşüncüyü beslemiş; kutsal sayılan kelama sorgusuz bir masumiyet yüklemiştir. Böylelikle kilise, kendi kurguladığı masumiyet oyununun saç ayakları üzerinde yükselmiştir. Oysaki masumiyetin altında yatan paradigma, hâlihazırda var olan söylemin dinsel ve araçsal olan söz dizimiyle sınırlandırılması, böylelikle bireylere ait katıksız düşüncenin belirli kalıpların içerisine hapsedilmesidir. Umberto Eco'nun *Gülün Adı* adlı romanı, Orta Çağ'ın karanlığını temsil eden, söz dizimsel reflekslere duyarlı ve aydınlanma yolundaki zihinsel kodlar karşısında özenle korunan bir kütüphanede, çağın zihniyetine dayanan göstergelerle yüklüdür. Skolastik düşüncenin dil bilimsel açıdan irdelendiği bu makalede ele alınan göstergelerin çözümlenmesi, anlatıya ait derin yapıdaki semiyotik ağın görünür kılınmasıyla mümkündür. Buradan yola çıkarak, makale boyunca bahsedilen roman ile toplumsal dil bilimi arasındaki yakın ilişki hermenötik teknikle incelenecektir. Kısacası, çalışma boyunca, anlatıya ait derin yapıdaki göstergesel kodlar söylem bazında çözümlenecek, metindeki dil bilimsel unsurlar, anlatının geneline hâkim olan postmodern yaklaşım ve üretici dil bilgisiyle uyumlu bir şekilde analiz edilecektir.

Anahtar sözcükler: *Gülün Adı*, toplumsal dil bilimi, postmodernizm.

THE INVESTIGATION OF THE NOVEL *THE NAME OF THE ROSE* IN THE CONTEXT OF SOCIAL LINGUISTICS

Abstract

The power of linguistic elements is closely linked to the tutelage focal points that provide the semantic integrity of social institutions and hegemony. For centuries, the borders that the imagination of individual cannot reach, are considered by the sacred doctrines as

* Anadolu Üniversitesi, ensarkilic@hotmail.com.tr, orcid.org/0000-0003-2294-4443
Gönderim tarihi: 04.01.2019 Kabul tarihi: 30.01.2019

dangerous areas surrounded by ontological and esoteric secrets. The dogmas caused by this unconditional acceptance nurtured the scholastic darkness of the Middle Ages; it attributed an unquestioned innocence to sacred words. Hence, the church was raised on the trivet of the game of innocence, which it created. However, the underlying paradigm is to limit the existing discourse via religious and instrumental syntax, thereby pure individual ideas are confined into set boundaries. Umberto Eco's novel titled "The Name of the Rose" is loaded with the indicators based on the mentality of the era in a library that represents the darkness of the Middle Ages, sensitive to the syntactic reflexes and carefully protected against the mental codes in the path of enlightenment. In this article that scholastic thought is examined based on linguistics, the analysis of the mentioned indicators is possible by making the semiotic network in the deep structure of the narrative visible. In the light of this information, in this article, the close relationship between the novel and social linguistics will be examined with the hermeneutic technique. In brief, during this study, the indicative codes in the deep structure of the narrative will be examined on the basis of discourse and the linguistic elements in the text will be harmoniously analyzed through the postmodern approach and generative grammar that dominates the narrative.

Keywords: The Name of the Rose, social linguistics, postmodernism.

GİRİŞ

Topluluk hayatı, dilsel ve edimsel ögelerle kuşatılmış durumdadır. Böylece, dilsel yapılar toplumun inşa ve yönetiminde yapısal bir araç hâline gelmektedir. Nitekim Chomsky, toplumu merkezî kurumları sayesinde otokratik kontrol mekanizmalarını devreye sokan bir sistemler kapitalizmi olarak nitelendirmiştir (BS, 1973, s. 13-15).

Eco *Gülün Adı* adlı eserinde; bir dil bilimci olarak sözün yaşam üzerindeki tesirine dikkat çekmiştir. Ona göre Avrupa'nın tüm sorunları, bugün de hissedildiği biçimleriyle Orta Çağ'da oluşur (Eco, 2005, s. 666). Yazar, eserinde dinin toplum üzerindeki rolünü, kilisenin sosyal yaşam üzerindeki baskısını ve skolastik düşüncenin çöküşünü göstergesel anlamlar evreni üzerinden; yer yer dilsel boyutla sözel boyut arasındaki farkı da ortaya koyarak öyküler. Hâl dilinin ve göstergenin insan bilinci ve toplum üzerindeki yetkinliğini tartışır. Aşağıdaki satırlar bu durumun roman içerisinde ifade bulduğu örneklerdendir: *Şeytan değerli taşların dilinden görülmemiş bir şekilde nefret eder. Bu kötü hayvan, bu dilde, değişik anlamlar ya da bilgi düzeyleriyle aydınlanmış bir mesaj görür ve onu yok etmek ister, çünkü o, düşman, taşların görkeminde cennetten kovulmadan önce kendi tekelinde olan harikaların yankısını sezer* (Eco, 2005, s. 564). Görüldüğü gibi Eco, dili salt söylemsel tutsaklıktan kurtararak, onu

çatışma sahasında somutlaştığını şu sözlerle ifade etmektedir: “Bir belirsizliğin söz konusu olduğu romanda, tam da postmodern yazına uygun bir biçimde kaos ortamı hâkimdir. Bu kaos ortamı, anlatıcının aktarım biçimi ile de somutlaştırılır. Bu yüzden roman, hem anlatıcısı hem de konusu ile karmaşık bir kurgu dünyasının kapılarını açar” (2018, s. 194).

Devletler, ruhani sınıflar ve hatta birtakım aydınlar, kısacası vesayet odakları, toplumsal evrim ve bilginin yayılımı karşısında var olanı koruma refleksiyle hareket etmektedir. “İstendik” davranışların müfettişliğini yapan bu odaklar, sınırlı ve edilgen halk davranışlarını topluluğun geneline mal etme amacı taşıyarak, sistemin çok da değişikliğe uğramadan devam etmesini garanti altına almaya çalışmaktadır. Nitekim binlerce yıllık hikmet ve kültür aktarımı, temel noktalarda mutabık kalınmış bir değerler paradigması ortaya çıkarmıştır. Bu paradigma birçok deyim, atasözünü, sloganı ve kalıplaşmış ifadeyi toplumsal bir araç hâline getirmiştir. Çünkü Chomsky’nin deyişiyle, sentaks insanlığın hapisanesi gibidir. Belki de bu yüzden, sadece dil ile sınırlandırılmayacak göstergeler her dönemde toplumsal sınıfların kendi varlıklarını tescilleyen bir yapıyı barındırmıştır. Paradigmanın oluşturduğu söylem, dünya toplumları üzerinde hegemonyanın emrinde *zoraki bir dil* ya da diğer bir deyişle *zorunlu seçim* yaratılması sürecini içermektedir. Zorunlu seçim yaratılması süreci *Gülün Adı* adlı eserde, bir Orta Çağ kütüphanesi özelinde değerlendirilmiştir. Romanda, bu kütüphanenin var olan bilgiyi yaymak değil, toplum tarafından bilinmesi tehlikeli görülen bilgileri saklamak amacıyla oluşturulduğu; bu yüzden de birçok esere erişimin yalnızca üst hiyerarşiyle sınırlandırıldığı anlatılmaktadır. Eserdeki bu durum şu sözlerle açıklık kazanmaktadır: “Bu yasak bilgiler yeri, birçok kurnazca buluşla korunuyor. Bilgi, aydınlatmaktan çok gizlemek için kullanılıyor. Hoşuma gitmiyor bu. Kitaplığın kutsal savunmasına sapık bir kafa egemen” (Eco, 2005, s. 616).

Eco’ya göre, adların nesnelere sonucu olduğunu belirtirken zihinde tasarlanan sürecin ve sonuç olarak ortaya çıkan söylemin, aslında bilinçte tasarlanan faydacı bir düzen olduğu aşikârdır. Romanda bu durum şöyle ifade edilmektedir: *Düş bir kutsal yazıdır; birçok kutsal yazı da düşlerden başka bir şey değildir* (Eco, 2005, s. 551). Söylemle toplumsallaşan ve kültürleşen bu düzen, zamanla toplumsal katmanların ilham kaynağına dönüşür. Toplumsal mutabakatın sağlandığı ve yer yer simgeleşen söylem, dilsel materyalin kısıtlanıp zorunlu seçimlerin ortaya çıkması sonucunu doğurur. Nitekim Saussure tarafından ortaya atılan zorunlu seçim kavramına göre, dil; her ne kadar sonsuz bir üretim potansiyeline sahip olsa da, birey kısıtlı bir söz dizimi kullanmak zorunda kalmaktadır (Köktürk vd., 2013, s. 132-133). Çünkü toplumsal süreç dildeki kullanım alanını ve söylem kadrosunu sınırlandırabilmektedir. Saussure’nin bu düşüncesini doğrulayan Emile Benveniste’ye göre, “gösterenin göstereni ile gösterileni arasındaki ilişki başlangıçta nedensiz bir ilişki, fakat gösterge bir kez üretildikten sonra yeni gelen nesiller için artık “zorunlu” bir ilişkidir”

(Aktaran: Daşdemir, 2013, s. 55-56). Yani herkes, geçmişin mirası üzerinden kendi dil kullanım şeklini belirlemek zorunda kalmaktadır. Bu durumda; yaşam tarzı, hayata bakış, dinî ve inançsal değerler değişse dahi dildeki tercihler aynı oranda değişmeyebilir. Örneğin, “zorunlu seçimler” nedeniyle özgürlükçü yaşam görüşüne sahip bir bireyin hatta bir feministin dilsel tercihlerinde bile, ataerkil söyleme rastlayabiliriz. Bu da dilde binlerce yıllık bir birikimle oluşan “zihinsel tasarlama merdiveni”ni yıkmanın ne denli zor bir durum olduğunu, toplumun dil vasıtasıyla nesiller arasında aktardığı ve kültürel genetiğe kodladığı bilginin ne denli kuvvetli bir araç hâline geldiğini doğrulamaktadır.

Gülün Adı adlı romandaki Orta Çağ ikliminden yola çıkarak aydınlanmaya doğru giden perspektifi konu edinmek, aynı zamanda cinsel ötekileştirme ve iktidar kavramlarını da çağrıştırmaktadır. Bu durumda, ataerkil söylem, önce erkeklik ile ilişkilenebilir; sonrasında ise iktidar söylemi olarak toplumsal katmana yayılmaktadır. Ancak ideal dünyayı örnekleyen tavrın arkasında, derin bir insanlık çukuru mevcuttur. Bu çukurun içerisinde bireyin düşünceyle var ettiği gücü yadsıyan ve söylemine ihanet eden, nefsi ve içgüdüsel bir taraf vardır. Bu yön özellikle kilise gibi var olana şartsız bir imanı zorunlu kılan baskıcı bir atmosferde, çökmüş bir yeraltı ahlakını ortaya çıkarmıştır. Görünürde olan silüetin arkasında, aslında var ettiği değerler ve ahlaki normları ihlal eden, sisteme inandığı için değil, sisteme sahip olduğu için kutsanmış ve kurtarılmış bir söz dizimini yaşayan zümreler vardır. Bu yüzden, Orta Çağ boyunca yeni olan değil yeniden üretilen bilgi önemsenmiş; taassuba hizmet eden bilgi Vatikan tarafından kutsal bir ıslah aracı olarak kullanılmıştır.

Kısacası, bu makalede, Umberto Eco’ya ait *Gülün Adı* adlı roman, edim ve dil içi göstergeler bağlamında incelenecektir. Bu yapılırken “dil olgularıyla toplumsal olgular arasındaki ilişkileri, bunların birbirini etkilemesini, birbirinin değişkeni olarak ortaya çıkmasını, bir başka deyişle bu iki tür olgu arasındaki eş değışirliği inceleyen karma dal” olarak tanımlanan toplumsal dil biliminin getirdiği bakış açılarından yararlanılacaktır (İmer, 1987, s. 215). Nitekim “toplumu olanaklı kılan dildir, dili olanaklı kılan da toplumdur” (Vardar, 1982, s. 12). Bu açıdan bakıldığında dil ya da toplum kavramlarını, salt kendi muhtevalarıyla incelemek mümkün değildir. Dil, toplum hayatına tesir eden tüm güçlerin etkilerini muhafaza edip yeni kuşaklara aktaran bir araç olarak; toplum tarihi, antropolojisi ve sosyolojisi konularında büyük bir kalıtın taşıyıcısıdır. Saussure’nin



Umberto Eco

dilin toplumsal bir uzlaşının sonucu olduğuna dair düşüncesi üzerinde temelleri atılan toplumsal dil bilimi, gerçek anlamda “1960’lı yıllarda toplumsal dil bilimi araştırmalarının başlatıcısı da sayılan İngiliz dil bilimci ve toplum bilimcisi Basil Bernstein’in (1924-2000) teorileriyle oluşturduğu ‘Eksiklik Kuramı’ ile ivme kazanmıştır (Güven, 2012, s. 56). Toplumsal dil bilimine Chomsky, Edward Sapir, Leonard Bloomfield ve Dell Hymes önemli katkılar sunmuştur. Özellikle Chomsky’nin “konuşmacıların kendi dilleri hakkında ne bildiklerini, yani yeterliliklerini; dilleriyle ne yaptıklarını, yani performanslarını karakterize etmenin, dil bilimcinin görevi olduğunu” iddia etmesiyle 20. yüzyılın ikinci yarısında toplum ve dil arasındaki söz dizimsel ilişkiye dair yeni bir literatür oluşmuştur (Wardhaugh, 2006, s. 2). Sapir’in “bir dilin yapısının o dili ait konuşurlarının dünyayı nasıl gördüğünü etkilediğine dair iddiası” ve Hymes’in olguların bir ileti bağlamında oluşturulmadan hiçbir zaman tanımlanamayacağına dair görüşü, toplumsal dil bilimi ile hermenötik teknik arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırmıştır (Wardhaugh, 2006, s. 4, 222). Ayrıca Bloomfield’in konuşmacılar arasında sergilenen çeşitli becerilerin toplumsal ve bireysel bağlamdaki karşılıklarına dair gözlemleri, toplumsal dil bilimcilere, dil ve davranış arasındaki bağın ortaya koyulmasında önemli bilgiler sağlamıştır (Wardhaugh, 2006, s. 52).

A. TOPLUMSAL DİL BİLİMİ AÇISINDAN *GÜLÜN ADI*

Gülün Adı’nda, Rönesans’a giden ampirik yolun ruhban sınıfıyla tuttuğu mücadele, ironik ve postmodern bir üslupla betimlenmektedir. Romanın başkahramanı Adso, anlatı boyunca var olan duruma karşı çağrışımsal bir itiraz içerisindedir. Nitekim bu itiraz, kitabın son bölümüne kadar açık eylemler üzerinden dışa vurulmamış, bunun yerine aydınlanmaya dair öncüllerin aktarımında birçok kez hâl dili ve leksik belirtilerden yararlanılmıştır.

Anlatıda, eski dünya tasavvuruna uygun mekânsal ögeler ve uzamsal algı parçalanarak; anlatı, gönderge ve gösterge ağlarının yardımıyla söyleme dayalı sosyal bir ironiyle birleştirilmiştir: “Güvercinlerle birlikte uçan istiridyelerin ve üç devin tuzağa düşürülüp bir horoz tarafından yendiği o ülkeden söz ediyor” (Eco, 2005, s. 109). Örnekteki gibi, maddi dünya algısı ile bariz bir şekilde çelişen grotesk önermeler; çağrışımsal bir unsur olarak anlatıdaki bilişsel akışa eklenmiştir. Buna uygun olarak, roman boyunca, epistemolojik gerçekler dile getirilmiş; diyalog yöntemi ile oluşturulan iç kesitlerde, kamusal hâle gelen bilginin doğurduğu vesayet hermenötik bir bakışla kurmacaya dâhil edilmiştir. Bu bağlamda, hermenötik tekniğin içeriğine dair anlatı içerisinde üst kurmaca yoluyla tesis edilen bölüm dikkat çekicidir: “Kitaplar inanmak için değil araştırmak için yazılır. Bir kitap karşısında onun ne dediğini değil ne demek istediğini sormalıyız kendi kendimize, kutsal kitapların eski yorumcuları bu düşünceye açık seçik sahiptiler” (Eco, 2005, s. 401).

A.1. *Gülün Adı'nda Varlık ve Dil Arasındaki Bağlantı*

Son yüzyılda, dil ile felsefenin “gösterge” kavramının getirdiği geniş perspektif sayesinde hacimli bir literatür inşa ettiği görülmektedir. Çünkü bu iki alanın birbiriyle ilişkisi çok eskiye dayanmakta; dilin maddi dünya ile ilişkisi, asırlardır filozofların ilgisini çekmektedir. Antik dönem düşünürleri, varlık ve dil arasındaki bağlantının boyutunu ele alırken bu iki kavramın birbiri üzerinde kurduğu eş değer yansıtıcılığı vurgulamıştır. Bu yansıtıcılığın görüldüğü Herakleitos’un “logos” kavramı, düşünce ile dilin birbirinden koparılamayacağı önermesiyle yola çıkmakta, Herakleitos “logos”u evrenin yasası ilan etmektedir (Poyraz, 2004, s. 230).

Ad ile kavramın birbirini ne derece yansıttığı konusunda fikir yürüten Platon’a göre, kavramlar idealardır ve bunlar varlığa aittir (Poyraz, 2004, s. 235). Aristo, birleştirici düşüncelerin aksine kavramlar ile adlar arasındaki ayrılığı ortaya koyarak bilişsellik ile adlandırma sorunu hakkındaki görüşlerini şu sözlerle ifade etmiştir: “İlim ancak düşünce sayesinde yapılır. Düşünme eyleminin gerçekleştiği yer ise zihindir. Kavramlar nesnelere kendileri değil, zihinde bulunan tezahürleridir. Nesnelere ilim yapılamaz, bu yüzden fertlerde ortak bulunan tümel kavramlara ihtiyaç vardır ki ancak bu sayede düşünme eylemi gerçekleşir” (Atademir, 1974, s. 101). Nitekim *Gülün Adı'nda*, nesne ile ad arasındaki ontolojik ilişki, anlatı örüntüsünün felsefi katmanında önemli bir yere sahiptir. Bu durum, kitabın adında ve anlatının son kısmında belirginleşir. Yazar, “gül” kelimesinin barındırdığı derin semiyotik yük ve simgesellikten etkilenmiş; böylelikle rasyonel anlam dünyasının dışında çağrışımlara ait bir evren kurgulamıştır. Bu çağrışım evreninin kültürel kodları; Orta Çağ ile ilintili olduğu kadar da evrenseldir. Turan Oflazoğlu, Doğu mistisizmi içerisindeki gül metaforunun varlıkla ilişkisini şu sözlerle anlatmaktadır: “Kara yokluğun, şair çabasıyla kan rengi, kızıl güllere dönüştürülmesi. Bu güllere yalan, sahte çiçekler diyeceklere deriz ki: Evet, ama gerçek bildiğiniz bütün güller solup gider zamanla, şairin açtığı güllerse her dem tazedir, her dem koku salar, gören ve duyanlar için” (2014, s. 351). Oflazoğlu’nun söylemindeki bu tasavvurun, *Gülün Adı'nın* bitiş bölümünde kullanılan ve art zamanlı nesnelere günümüze kalan tek gerçekliğin adları olduğuna dair Latince deyimle¹ kurduğu göstergesel bağ; varlık ve ad ilişkisine dair güle atfedilen kurgunun kültürler arası gücünü ortaya koymaktadır.

Dillerin, kavramların ve adların birbiriyle ilişkisi üzerine fikir beyan eden bir diğer düşünür Gazali’dir. Gazali, dil ile kavram arasındaki ilişkiyi açıklarken “dil tam olarak oluşabilmesi için ilk önce dile tekabül eden şeyin var olması, daha sonra bu şeyin zihinde bir idesinin oluşması yani kavranması daha sonra bunun dile gelmesi, en son da yazıya dökülmesi” şeklinde ifade ettiği aşamalı oluşum sürecini önermektedir (Çapak, 2004, s. 71).

¹ Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.

Bu önerme, varlık ile ad arasındaki geçişkenliğin birtakım ara formlara ihtiyaç duyduğu gerçeğini aşamalı bir tasvirle ortaya koyması yönüyle önemlidir. Nitekim bu çıkarım, Herakleitos'un "logos"u ile başlayan ad-varlık ilişkisinin göstergelere aktarılması yönündeki ilk adımlardan biri olarak görülmektedir. Gazali'nin; varlık, ad ve kavram arasındaki geçişkenlik için önerdiği üçlü form, modern anlamdaki imge kavramıyla varlığın etkileşimi noktalarında, *Gülün Adı*'nda şu sözlerle karşılık bulur: "İmgeden, varlığın kendisini değilse bile, başkalarının edinmiş oldukları o varlığın kavramını elde edebilirim" (Eco, 2005, s. 402).

A.2. *Gülün Adı*'nda Sosyal Septisizm ve Deneycilik

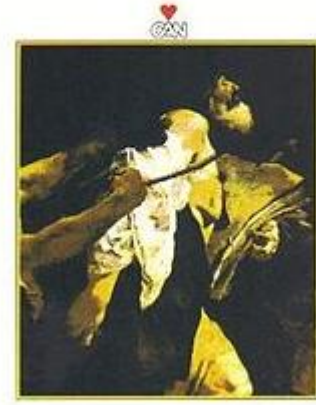
Gülün Adı anlattığı seri cinayetlerin içerisinde, aslında dil bilimsel kodlarla örülü, varlık ve bilginin doğrulanabilirliğine dair septik bir yaklaşımın temsilcisi durumundadır. Septisizm romanın izleğinde o denli etkilidir ki, Descartesçi bir bakış açısıyla, romanda; şüphenin retorik bir araç hâline getirildiği görülmektedir. Anlatıya hâkim olan bu yaklaşım, Immanuel Kant'ın *a priori* tezini inkâr eden, deneysel muhakemeyi ön plana çıkaran ampirik bir bakış açısıyla kurgulanmıştır: "Paris'te her zaman doğru yanıtı buluyorlar mı?" Hiçbir zaman, dedi William: Ama yanlışlarından çok eminler" (Eco, 2005, s. 387). Bu anlatıda, pozitivistmin "doğrulama ilkesine" karşı Karl Popper tarafından öne sürülen "yanlışlanabilirlik ilkesi"ne dayandırılmış bir deneycilik vardır. Nitekim "Karl Popper, tümevarımlı mantık eleştirisinde, bir teorinin sağlam olabilmesi için, onun yanlış olduğunu gösterebilecek bazı mümkün durumların bulunması gerektiğini öne sürmüştür" (Cathcart vd., 2010, s. 32-33).

Romanın olay örgüsü ilerledikçe, anlatıdaki gerçeğe olan açıklık, bitmeyen şüphayle birleşmekte; bu şüphenin etkisiyle Orta Çağ karanlığının karakterler üzerinde kurduğu içsel tabular aşınmaktadır. *Gülün Adı*'nın birçok bölümünde, şüphenin toplumsal tabular üzerinde oluşturduğu itaatsizlik yüzey yapıda görünür durumdadır: "Bir kilise bölgesinden ötekine uzanan açgözlülük ağının tam yüreğine indirmek istiyorduk darbeyi" (Eco, 2005, s. 486).

A.3. Üretici Dil Bilgisi Bağlamında Orta Çağ ve Rönesans Mücadelesi

Gülün Adı, çok katmanlı bir gösteren-gösterge ağına sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, anlatıdaki herhangi bir gösteren kendisinden alt katmandaki bir gösteren için gösterge

Umberto Eco
GÜLÜN ADI



vaziyetindedir. Yani anlatıda, etkileşimli ve sabit olmayan bir semiyotik ağ tasarlanmıştır. Bu ağ içerisinde, anlatıdaki söylem ve söz dizimi; postmodern zaman ve mekânın soyutlandığı, dil ötesi bir üst kurmaca hâlini almaktadır. Kısacası, romana hâkim olan şüphe, gösteren örneklemeyle metaforik bir bütünlüğe ulaşan, anlatı üstü bir göstergedir. Nitekim romanda; postmodernizmin anakronik imkânlarından yararlanılarak oluşturulmuş sıra dışı bir anlatı tekniğinin tercih edildiği görülmektedir. Bu teknik Port-Royal düşünürleri tarafından ilk varsayımları ortaya atılan ve Chomsky'nin modern bir bakış açısıyla yorumlayarak "üretici dil bilgisi" adını verdiği dil bilimsel yaklaşımın izlerini taşımaktadır.

Üretici dil bilgisine göre, sınırlı sayıda sözcükle sınırsız sayıda cümle ve özgül anlam üretilebilir (Müldür, 2016, s. 59). Daha ziyade, dilsel ögeler için başvuru olan bu kuram, Eco tarafından; insani farkındalığı tetikleyen şüphe ve ölüm gibi kavramların oluşturduğu zihinsel şemalar üzerinde uygulanmış; sınırlı sayıda anakronik gösteren sayesinde belirsiz ve göreceli bir gösterge evreni inşa edilmiştir. Bu durum, anlatıya dayalı evrenin oluşum sürecini; derin ve yüzey yapı olmak üzere iki ana katmana ayırmıştır.² Kronolojik bir zaruret yüklenmeyen gösterenler, Eco tarafından bilinçli bir tercihle derin yapıda kodlanmış; yani yazar tarafından birinci katmanda bilinçli bir gösteren örnekleme kurgulanmıştır. Bu örneklemedeki unsurların birbiriyle kurduğu milyonlarca kombinasyon, artık romanın yazarı da dâhil olmak üzere bütün insanlar için, yüzey yapıda ikincil bir gerçeklik oluşturarak yorumlanmaya muhtaç bir gösterge evrenini doğurmuştur. İşte tanımlanabilen gösterenlerin, tamamen bilişsel olarak, gayriihtiyari seçimle insan bilincinde oluşturduğu algı, *Gülün Adı'nın* çağrışımsal yönünü ortaya koymaktadır. Kısacası, anlatıda; tanımlanabilen gösterenlerden çağrışıma, çağrışım sayesinde ise alımlama estetiğine giden katmanlar, postmodernizmin belirsizliğiyle uyumlu bir şekilde işlenmiştir. Tam da bu noktada; romanın cinayetler üzerine kurgulanması; anlatının "sonlu var oluşu" çağrıştıran ve tüm gösterenleri etkileyen tümel bir semantik ağla çevrelendiğini göstermektedir. Ölüm ve cinayet üzerine kurulan bu ağın etkileyciliği, ölümün; kendinin farkında olan bir varlık olan insan için en korkutucu ve sarsıcı farkındalık olmasından kaynaklanmaktadır (Koç, 2009, s. 246). Nitekim ölüm ile yüzleşilmedikçe hayatın dürüst bir biçimde yaşanılmayacağını söyleyen Martin Heidegger, insanın var oluşunun ölüme doğru giden bir varlık olduğu kanaatindedir (Cathcart vd., 2010, s. 110).

Romandaki gösterge ağının bir diğer özelliği; aydınlanma süreci ve insanın doğa ile kurduğu bağın -bu ağ içerisinde- alegorik bir söylemle temsil edilmesidir. Örneğin, sözün ve imgenin kökenine dair anlatım "tekboynuzlu" tasavvuruyla ifade edilmekte; kronolojik

² Dil bilimsel bağlamda anlatının içerisinde bulunan ve yüzey yapıda görünür olmayan boşluklar, okurun bilgi ve deneyimlerine bağlı olarak her okur için bağımsız bir çağrışım evreni oluşturmaktadır. Bu durum Suut Kemal Yetkin'in de dikkatini çekmiş; Yetkin, dil felsefesi açısından bakmamakla birlikte bu durumu şu şekilde izah etmiştir: *Kitaplar bizi yalnız söyledikleri ile değil, uyandırdıkları durumlarla da kavrar* (2014: 142).

şemalarla bilişsel zaman algısının devamlılığını sağlayan gösterenler polisiye bir kurmaca ile somutlaştırılmaktadır: “İzin izinden giderek zincirin ilk halkasındaki bireysel tekboynuzluya ulaşmak istiyorum. Tıpkı Venantius’un katilinin bıraktığı (birçoklarına götürebilecek olan) belirsiz imlerden tek bir bireye, katilin kendisine ulaşmak istediğim gibi” (Eco, 2005, s. 402). Bu bilişsel evrenin inşası, roman içerisinde postmodern tekniklerle kodlanmıştır. Postmodern tekniklere, özne-nesne ilişkisini sorgulayan dil felsefesi eşlik etmektedir. Nitekim bireyin sınırlarının kendi düşüncesinin ürettiği düşünsel rezervle kısıtlı olduğuna dair dil bilimsel düşünce anlatıda şu sözlerle ifade edilmektedir: “Ancak, yalnızca bana başka bir şeyden söz eden bir şeyden bahsedebilirim; o da başka bir şeyden söz eder” (Eco, 2005, s. 402).

Eco, *Gülün Adı*’nda; toplumsal sistemlerin birey hayatına dayattığı düşünsel kalıplara yazınsal bir çağrışım ağıyla karşı çıkmaktadır. Nitekim Eco’ya göre, kurmaca metinler bireylerin metafizik dar görüşlülüklerinden kurtuluşları için bir kapıdır (Eco, 2017, s. 148). Çünkü kurmaca anlatılar, doğruluk kavramının tartışmaya açılmayacağı bir evrende var olur (Eco, 2017, s. 120-121). Dolayısıyla *Gülün Adı* gibi göstergesel iskeleti güçlü anlatılarda, anlatıcı tebliğ etmenin edebî yıkıcılığını aşarak çağrışımın özgürlükçü algı düzeyine hitap etmektedir. Bu durumda, okurun da etken bir unsur olarak anlatının içerisinde yer alması gerekir. Çünkü göstergesel bağlamı güçlü anlatılarda metin, Eco’nun tabiriyle, okurun iş birliğine ihtiyaç duyan tembel bir araçtır (Eco, 2017, s. 44). Eco, anlatıyla iş birliğine giden okura “örnek okur” adını verir. Ona göre örnek okur, yalnızca anlatıyla iş birliği yapmaz. Aynı zamanda, metni yeniden yaratır (Eco, 2017, s. 21). Eco’nun anlatılardaki çağrışımsal değere verdiği önem şu ifadelerinde belirginleşmektedir: “Onu okuyan gözler olmasa, bir kitap kavramlar üretmeyen imler taşır; bu nedenle de dilsizdir” (Eco, 2005, s. 500).

A.4. *Gülün Adı* Bağlamında Dildeki Kültürel Kodlama

Dil ile söylemin, idrak ve akıl yürütmeye olan kuvvetli bağı; dilsel öğelerin toplumların ve bireylere ait felsefi alanın çözümlenmesinde etkin olarak kullanılmasını zorunlu kılmaktadır. Nitekim dil bilimi ve kurmaca; yaşamın kökenine giden felsefi ağın ipuçlarını belirgin kılan önemli bir var oluşsal araçtır. Bireyin kurmacaya olan ilgisi daimidir çünkü Eco’nun deyişiyle insan, kendi yaşamı boyunca, dünyaya neden geldiğini ve niçin yaşadığını söyleyecek bir ilk öykünün arayışı içindedir (Eco, 2017, s. 179). Dil ise hayatın sınırlarını belirleyen ve bireye ait ilişki ağlarını düzenleyen kozmik sistemin çalışma protokolü gibi işleyerek var olmanın sınırlarını belirlemektedir. Öyle ki, Ludwig Wittgenstein bireyin var oluşundaki çıkışsızlıklarını tartışırken; Batı felsefesindeki bütün hataların suçunu, "dilsel büyülenme"ye adanmış; düşünürlerin, fikirlerin söz dizimine dökülmesi esnasında dil bilimsel biçimler tarafından aldatıldığını iddia etmiştir (Cathcart vd.,

2010, s. 115). Bu yönüyle dil, varlık ile idrak arasındaki mutlak ayırıcıdır. Dilin bu gücü, onun toplumsal ve bireysel aklın en üst katmanında değerlendirilmesini sağlamış; özellikle yazarlar dilin bu yönüne büyük bir kutsiyet yüklemiştir.

Ahmet Kutsi Tecer dil ile bilinç arasında bağ kurarak, dil ve idrak arasındaki ilişkiyi bir şair hassasiyetiyle şu şekilde açıklamaktadır: “O bir şöret değil bir sihirbaz: Hayır, o da değil bir ilah. İnsanoğlu soydaşına seslenmek için ilk olarak dili çözüldüğü zaman kendini bildi. Yeryüzüne yayılmış olan insan takımlarının her biri, dili kendinin ayrı bir mabudu sandı. Oysa binbir şekilde görülebilen en eksi tanrı... İnsanın onun büyüklüğünü sezmesine şuur denildi” (2014, s. 121). Tecer’de görülen bu bakış açısının farklı bir değerlendirilişi *Gülün Adı*’nda anlatının yüzeyine çıkmakta; bilişsel akıl yürütme esnasında oluşan gönderge-varlık ilişkisinin mantıkla kurduğu etkileşim sorgulanmaktadır: “Mantiğin evrensel bir silah olduğuna inanmıştım her zaman; şimdiyse mantığın geçerliğinin onun nasıl kullanıldığına bağlı olduğunun bilincine varıyordum” (Eco, 2005, s. 333).

Dil, kendi kurallarını koyarken haddizatında toplumsal kurallara da etki eder; bireyler, benzer durumları ifade edebilmek için dilde kalıplaşmış sözcük öbeklerinden ve göstergelerden yararlanır. Dilsel ögeler ve göstergeler, zaman içerisinde değişime uğrasalar bile aslında bunlar, farklı durumlar için evrilmekte olan alışlagelmiş parçalara ait karma bir düzenin eseridir. Bu durum romanda şu şekilde anlatılmaktadır: “Geçmişte işitmiş olduğu kopuk cümle parçalarını kullandığının bilincine vardım; örneğin, bir yiyecekten ancak o yiyeceği kendileriyle birlikte yemiş olduğu insanların sözcükleriyle anlatabilirmiş, sevincini ancak aynı sevinci paylaştığı insanların o gün söyledikleri cümlelerle dile getirebilirmiş gibi” (Eco, 2005, s. 70). Yani bir dildeki söz dizimine müracaat eden herkes, aslında dil tarihinin ve toplumsal uzlaşımın sınırları içerisinde kısıtlı bir özgürlüğe sahiptir. Günlük hayatta, seslere yüklenen uzlaşmış anlam değerlerinin dışına çıkılmaz; dilin sunduğu kadro sınırlıdır. Öyleyse birey açısından bakıldığında her bir iletişim epizodu, çoktan seçmeli bir sınav gibi insana birtakım dilsel seçenekler sunmaktadır. Dilsel özgürlük, sunulan seçenekler dâhilinde oluşturulan kombinasyonlarla kısıtlanmıştır. Dilin kuralcı yapısı ve zorunlu seçimler; *Gülün Adı*’nın felsefi altyapısında önemli bir yere sahiptir: “Öte yandan, Salvatore’nin diline dil de diyemiyordum; çünkü her insan dilinde kurallar vardır ve her terim, değişmez bir kurala göre, ad placitum bir anlam taşır, çünkü insan köpeğe bir kez köpek, bir başka kez kedi diyemez; insanların oy birliğiyle belirli bir anlam vermedikleri sesler de çıkaramaz” (Eco, 2005, s. 70).

Dilin toplumsal sistemle kurduğu temas, söylemin tesis ettiği öznelere bağımlı; döngüsel bir etkileşimdir. Dil her bir birey için farklı ve benzersiz bir evren inşa etmektedir. Bu durumda, öznelere sürekli değiştiği için, akıl yürütmenin mutlak bir ölçüt ve protokolünün bulunamayacağı, romandaki izleğin önemli bir parçasıdır: *Sonuca varıncaya*

dek, yargı yürütmene hangi yüklemeleri katıp hangilerini çıkaracağını hiçbir zaman bilemezsin (Eco, 2005, s. 386). Dilin farklı öznelere farklı evrenler kurması, toplumun dile olan kayıtsız tahakkümünü hafifletmektedir. Yani dilin, insan var oluşunun sınırlarını belirleyen bir araç olması; bu sınırların hiç değişmeyeceği anlamına gelmez. Nasıl dil bireyi zorunlu seçimler yoluyla yönlendiriyorsa birey de dili değiştirerek kendi algı dünyasındaki tekâmül ile iş birliğine gitmektedir. Brian Fay bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Makul bir biçimde, dilimizin bize nüfuz etmesi ve semantik ve sentaksın bize yaptıklarımızı dile getirme imkânı sunması bağlamında, ona ait olduğumuz iddia edilebilir. Dilimiz, iddia, sorgu, talep ve yargılarımızın temel kaynaklarını sunuyor. Ancak bu tek yönlü bir yol değildir: Biz, bir dili öğrenme sürecinde, bunun bazı parçalarını kabul ederken bazılarını da reddediyoruz; belli unsurları benimsiyor, ötekileri yeni şekillere sokuyor ve yeni formlar türetiyoruz. Sadece pasif bir biçimde önemsemiyoruz, aynı zamanda da dönüştürüyor, genişletiyor ve yeniden yorumluyoruz. Yani bu süreçte dil kullanıcıları, tıpkı dilin kendilerini şekillendirdiği gibi, dili değiştiriyorlar” (Fay, 2005, s. 83-84).

A.5. *Gülün Adı* Bağlamında Bilişsel Şemalar ve Dil

İnsanlar, akıl yürütme ve düşünme becerilerini, gösterge ve göndergelerin zihinsel süreçlerle işlenmesi yoluyla kullanır. Bu zihinsel süreçler olmadan bireyin muhakemede bulunması düşünülemez. Çünkü “özneye; tutarlı bir eylemin, yazının ya da diğer ifade türlerinin kökeni olarak bakılamaz. Nesnelere ve eylemleri yorumlayan dil aynı zamanda özneyi de kurar” (Bircan, 2015, s. 588). Bu nedenle gösterge ve göndergeler, Piaget’in ifade ettiği bilişsel şemalarla yakın bir ilişki içerisindedir. Piaget’e göre, çocuklar yeni durumları deneyimlediğinde, yeni şemaları yoktan var edemez; bu yeni durumu kendisinde mevcut olan eski şemalarla bağdaştırmaya çalışır. Yeni şemaların oluşması, ancak eski şema üzerinden gerçekleşebilir (Bozdemir, 2017, s. 98).

Dil bilimsel açıdan bakıldığında şemalar, göndergelerle uyumludur. Birey, bilişsel açıdan sahip olduğu bir göstergenin yeni bir türevini keşfettiğinde, aslında yeni bir şema oluşturmaktadır. Hâlihazırda, köpek göndergesine sahip bir çocuğun bir kurt gördüğünde onu da köpek zannetmesi, çocuğun gönderge üzerindeki farkındalığının ve buna bağlı türevlenmenin oluşmadığı anlamına gelir. Nitekim bireylerin çocukluk çağlarındaki ilk göndergeleri, varlığı tanımaları için geçici bir bilişsel merdiven görevi görür. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi bir çocuk kurt göndergesini, köpek göndergesi üzerinden öğrenir. Ancak bu gönderge öğrenildikten sonra kurt göndergesi için köpek göndergesinin ortaya koyulmasına gerek kalmaz. Birey, zihnindeki bu varlık tasavvurunu sesletim yoluyla dilsel bir gösterge hâline getirir. Böylelikle öncül göndergeler, derin yapıya itilerek yüzeydeki görünürlüklerini kaybeder. *Gülün Adı*’nda bu durum şöyle ifade edilmektedir: “Çok güzel bir şey söyledin Adso, teşekkür ederim. Zihnimizin tasarladığı düzen tıpkı bir ağ ya da bir

merdiven gibidir; bir şeyi elde etmek için yapılır. Ama sonra merdiveni bir yana atmak gerekir, çünkü onun yararlı olsa bile anlamsız olduğunu anlarsın” (Eco, 2005, s. 616). Bu durum, birey ve toplum ilişkisinin de temelini oluşturur. Göndergeler yoluyla toplumsal iletişimi kolaylaştıran göstergelere ulaşan bireyler için toplumsallaşma sürecinde hayatlarının sonuna kadar sürecek bir gösterge taklidi dönemi başlar.

Toplumsal roller göstergelerin taklidi yoluyla öğrenilir. Bu durumu dile getiren düşünürlerden Jean Paul Sartre, “kafeteryadaki garsonu izler ve garson olmak, garsonmuş gibi davranmaktır sonucuna ulaşır. Yani garsonlar garson olmayı, garson taklidi yaparak öğrenirler. Garsonlar belli bir şekilde yürür, belli bir tavırla hareket eder, insanlarla ölçülü bir samimiyet kurarlar, vesaire” (Cathcart vd., 2010, s. 107). Bu durumda toplumsal bir zümreye mensup olan kişi de, o çevreye ait terminolojiye ve davranış şekillerine uyum sağlamak zorundadır. Nitekim *Gülün Adı*’nda betimlenen ruhban sınıfının epistemolojik takıntıları, hayat şekilleri, sosyal ilişkileri vb. büyük bir gösteren-gösterge ağını temsil etmekte; romanda kapalı sistemlerin sorgulama değil geleneğin taklidi yoluyla yaşadığı çağrışım ağına dâhil edilmektedir. Öyle ki ruhban sınıfında, geleneğin taklidi çoğunlukla menkıbe, memorant vb. dinsel veya ezoterik anlatımlar yoluyla kurulmakta, anlatılar yoluyla geniş kitleler etki altına alınmaktadır. Yuval Noah Hariri, anlatıların toplumsal sistemlerin genel işleyişini üzerindeki payını şu şekilde açıklamaktadır: “İnsanlar bulgular, sayılar veya denklemlerden ziyade anlatılar üzerinden düşünür ve anlatı ne kadar basitse o kadar iyidir. Her insanın grubun ve milletin kendi öyküleri ve mitleri vardır” (2018, s. 21). Bu açıdan bakıldığında özellikle modernite öncesi toplumlarda, toplumsal meselelerin çözümünde din pratik bir göstergeler ağı kurarak etkili bir toplumsal uzlaştırıcı görevi görmüş; şartsız imana dayalı dinî prensipler, büyük toplumsal katmalar için sosyal düzenin tesisinde etkili bir meşruiyet kaynağı olarak önem kazanmıştır. Romanda, Orta Çağ özelinde bu durum şu sözlerle ifade edilmiştir: “Pratik sorunlarla uğraşırken bile, ister mekanik ister tarım ister bir kentin yönetimi olsun, bir çeşit tanrıbilime gerek vardır” (Eco, 2005, s. 261). Bu bakış açısı antropolojinin kurucuları arasında kabul edilen James George Frazer’in görüşleriyle de örtüşmektedir. Frazer’e göre; büyü, din ve bilim evrimsel bir ardışıklık sistemine sahiptir (Alicı, 2010, s. 5). Ona göre, bu ardışıklık içerisinde muhayyile gücü gelişen insanoğlu kurmacanın gücünü keşfetmiş ve büyü ortaya çıkmıştır. Ayrıca büyü ve mitlerin toplumsal ilkelere veya başka bir tabirle sosyal işletim sistemlerine dönüşmesi ve insanın doğayı anlama araçlarının gelişmesi dinleri meydana getirmiştir (Alicı, 2010, s. 30-31).

Dinler, insanoğlunun belirli ilkelere sahip olması, belirli kısıtlar içerisinde sistemli olarak düşünebilmesi ve beşeri konularda belirgin prosedürler oluşturmasını sağlamış; böylelikle neolitiğin avcı-toplayıcı insan soyu, bilimsel düşünce ve gelişim için sahip olması

gereken sebat ve tertibe dinî ilkelere tahakküm ederek ulaşmıştır. Büyüsel dönemden dinî döneme geçiş nasıl bir anda olmamışsa, dinî dünya düzeninden seküler dünya düzenine geçiş de belirli bir zaman gerektirmiştir. Eco, insandaki yenilik tutkusunun ruhban sınıfının tartışılmaz kuralları içerisinde açmaya başladığı düşünsel gedikleri, aşamalı bir olgunlaşma süreci içerisinde ifade etmekte, “kutsaldan soğuma” temi romanda evrimsel bir bakış açısıyla işlenmektedir: “Rahipler kutsal bir iş olan kopya işinden hoşnut değildiler artık; yenilik tutkusunun dürtüsü ile doğanın yeni tamamlayıcılarını da üretmek istiyorlardı” (Eco, 2005, s. 235).

A.6. *Gülün Adı*’nda Tanrı ve Toplum İlişkisi

Romanda, Orta Çağ atmosferini sarsan göstergeler çoğaldıkça, ruhani perspektifin sorgulandığı bölümler de artmakta, insanın kozmik var oluş öyküsü tartışılmakta; sonuç olarak ise mutlak bir var ediciye odaklanan insan düşünüşü eleştirilmektedir: “Benim aklım nerede kaldı peki? Bir düzen benzerini izleyerek inatçı davrandım; oysa evrende hiçbir düzen olmadığını iyi bilmem gerekiyordu” (Eco, 2005, s. 615).

Gülün Adı’ndaki düşünsel gelişim kurgusunda, insanın mutlak özgürlüğünü mutlak bir tanrı yoluyla elde edemeyeceğine dair düşünüş işlenmektedir: *Tanrının özgürlüğü bizim hüküm giymemiz ya da en azından gururumuzun hüküm giymesidir* (Eco, 2005, s. 616). Ancak bu, Eco’nun bilimin mutlak egemenliğine dayalı bir pozitivist kurgunun peşinde olduğu anlamına gelmemektedir. Hatta pozitivist bakışın anlatı içerisinde eleştirildiği bölümler vardır: “Oxford’daki hocaların sana, yüreğinin geleceği kestirme yetilerini kurutarak mantığı putlaştırmayı öğrettiler” (Eco, 2005, s. 90). Nitekim, Eco’nun da içerisinde bulunduğu 20 ve 21. yüzyıl düşünürleri; özellikle I. Dünya Savaşı’nın insanlık üzerinde bıraktığı vahşeti gördükten sonra; pozitvizmi, özne-nesne ikiliğinin ortaya çıkmasına sebep olmakla eleştirmiştir (Acar-Vanleene, 2012, s. 156). Wilhelm Dilthey’e göre, doğayı ve tabiat kurallarını anlama konusunda birçok başarı elde eden pozitvizizm, yanlış bir şekilde doğa ve insanı genelleyip mutlak ilkelere ulaşma ezberinden vazgeçemediği için toplumsal meselelerde gerekli yolu katedememiştir (Acar-Vanleene, 2012, s. 156). Bu açıdan değerlendirildiğinde, *Gülün Adı* –daha önce de belirtildiği gibi- pozitvizizmden ziyade Karl Popper’in pozitvizizme bakışına yakın bir hermenötik tasarım kullanılarak yorumlayıcı yaklaşımla kaleme alınmıştır. Nitekim romanda, deneyle elde edilemeyecek sembolik ve içsel bilgilerle kurulan büyük bir göstergesel ağ vardır. Yorumlayıcı bakış açısıyla oluşturulan bu göstergesel ağ, postmodernizmin metinler arası kodlarını içermekte, bu durum romansal kurguda şu sözlerle kurmacaya dâhil edilmektedir: “O zamana dek, her kitabın nesnelere söz ettiğini sanırdım; kitapların dışında kalan insancıl ya da kutsal

nesnelere. Şimdi kitapların oldukça sık başka kitaplardan söz ettiklerini ya da sanki kendi aralarında konuştuklarını fark ediyordum” (Eco, 2005, s. 363).

A.7. *Gülün Adı*’nda İktidar-İtaat İlişkisi

Gülün Adı’nda iktidar-itaat ilişkisi anlatımın derin yapıdaki omurgasını oluşturmaktadır. Romanın yüzey yapısında rastlanan: Tarikatlar arası güç mücadeleleri, Papalık makamının dinî bir baskı aracı olarak kullanılması, Doğu medeniyetlerine karşı oryantalist bakış ve yenilikçilerle geleneksel ruhban sınıf arasındaki kuvvet denemeleri; iktidar-itaat ilişkisinin derin yapı ile bağlantısını kuran semantik merdivenlerdir.

Doğada, tabii olarak güçlü ve güce erişmek isteyen odaklar arasında var oluşsal bir mücadele vardır. Bu mücadele, iradeye değil; varlığın tabiatına bağlıdır. Nitekim romanda bu durum mecazi bir çağrışımla dile getirilmiştir: “Çobanlar köpeklerle savaşır, çünkü ikisinin de birbirinin haklarında gözü vardır” (Eco, 2005, s. 255).

Toplumlar kaynağını bireylerden alan yüksek bir dinamizme sahiptir. Bu durum, güç odaklarındaki eksen kaymalarını ve yaşamak için iktidarda olma arzusunun beraberinde getirmektedir. Çünkü birçok toplumsal düzende, var olan yapıya muhalif olan odakların, mevcut iktidarla eş zamanlı olarak yaşaması mümkün değildir. Çünkü “her daim geçerli ve mutlak bildiğimiz değerler aslında kimin iktidarda olduğuna ve iktidarı nasıl kullandığına göre değişen sürekli bir tarihsel akış içindedirler” (Cathcart vd., 2010, s. 153).

Tekfirciliğin zirvede olduğu Orta Çağ toplumlarında ötekileştirerek yok etme, kadim bir toplumsal mühendislik yolu olarak sıkça kullanılmıştır. Örneğin dinî vesayetini siyasi ve iktisadi gücüyle tahkim edemeyen Hristiyan tarikatları, Papalık tarafından aforoz edilmek ve cezalandırılmak suretiyle ortadan kaldırılmıştır. *Gülün Adı*’nda Papalık ile güç mücadelesine giren Minoritler ve Fransiskanların mücadelelerini anlatan epizotlar, romandaki dinî kimliğe bürünmüş siyasi güç mücadelelerinin en açık örnekleridir. *Gülün Adı*’ndaki kurmaca anlatıda, bu dinî ekollere karşı verilen mücadelede dışlama ve ötekileştirmenin önemli bir toplumsal araç olarak kullanıldığı görülmektedir: “Dışlanmışların toplumla yeniden bütünleştirilmesi, onların ayrıcalıklarının kısıtlanmasını gerektiriyordu; bu nedenle de, dışlandıklarını bilincine varan dışlanmışlar, öğretmenleri ne olursa olsun sapkınlıkla damgalanıyorlardı” (Eco, 2005, s. 258).

Ötekileştirme ve dışlamanın bir başka yöntemi ise yok sayma üzerine kurulu sosyal yalıtılmışlıktır. Toplumdan uzaklaştırılarak, hakir görülen bu yalıtılmış zümreler; doğal bir sonuç olarak, baskın güce karşı provoke olmakta, taraflar arasındaki nefret arttıkça toplumsal kutuplaşma da derinleşmektedir. Böylelikle istenilmeyen zümrelerin mevcut sistem ile ilişkisi tamamen kopararak sistemin devamlılığı önündeki engeller ortadan kaldırılmaktadır. Bu durum romanda cüzzamlılar metaforu üzerinden anlatılmaktadır:

“Toplum dışına itilmiş cüzzamlılar her şeyi kendileriyle birlikte yıkama sürüklemek isterler. Böylece, onları ne denli toplum dışına itersen, o denli kötü olurlar; onları ne denli senin yıkımını isteyen bir hortlak sürüsü gibi görürsen, o denli toplum dışı olurlar” (Eco, 2005, s. 256).

Romanda, kültürel yadsıyıcılık ve ötekileştirmeye dair örneklerin bir başka kaynağı kültürel eksenler arasındaki uyumsuzluktur. *Gülün Adı*’nda yabancı unsurların değersiz görülmesi, Avrupa’daki Orta Çağ zihniyetinin özellikle Doğu kültürü ve Yahudilere karşı bakışı üzerinde somutlaştırılmıştır. Kitapta bu durumu betimleyen çokça örnek vardır. Örneğin Arapça bir kitaptan bahsedilirken kitabın yazıldığı Arap alfabesi için şu sözler sarf edilmektedir: “Okuyamıyorum. Alfabe değil bunlar. Yunanca da değil; olsaydı anlardım. Kurtçuklara, küçük yılanlara, sinek pisliğine benziyor” (Eco, 2005, s. 220). Bir başka örnekte Yahudi düşmanlığının sosyolojik altyapısı şu sözlerle çağrıştırılmaktadır: “Yahudileri niçin öldürüyorlardı?” diye sordum Salvatore’ye. “Niçin öldürmesinler?” diye yanıtladı. Hayatı boyunca vaizlerden, Yahudilerin Hristiyanlığın düşmanı olduklarını ve yoksul Hristiyanlardan esirgenen malları ellerinde topladıklarını öğrendiğini açıkladı bana” (Eco, 2005, s. 244).

A.8. *Gülün Adı*’nda İktidar-İtaat İlişkisi Bağlamında Kadın

Gülün Adı’nda iktidar ve itaat ilişkisinin sorgulandığı bir diğer boyut kadının toplumsal rolüdür. Romanda, Orta Çağ’da kadının toplum nazarındaki konumu şu sözlerle ifade edilmektedir: “Kadının nasıl bir kışkırtma kaynağı olduğu konusunda, İncil’de yeterince söz söylenmiştir. Eski Ahit, kadınlara ilişkin olarak der ki, kadının konuşması ateş gibidir; atasözleri de kadının, erkeğin değerli ruhuna egemen olduğunu, en güçlülere bile yıkama uğratabileceğini söyler” (Eco, 2005, s. 321). Avrupa’ya Orta Çağ perspektifinin hâkim olduğu dönemin zihniyetini yansıtan bu durum, kadının iş gücüne katılımı ve feminist hareketlerin ortaya çıkmasıyla birlikte hafiflemeye başlamış, Avrupa’dan başlayarak dünyada kadın haklarına dair düşünsel bir literatür gelişmiştir. İş gücüne katılımın kadını özgürleştirdiği yönündeki görüşe karşı; Endüstri Devrimi’nin kadını ve çocuğu, ticari bir meta hâline getirip sömürdüğünü iddia eden farklı bir perspektif de mevcuttur. Bu karşıt fikre katılmayan Ludwig von Mises, kapitalizmin getirdiği yeni dünya düzenini şu şekilde savunmaktadır:

“Fabrikalar fakir kitlelere yardım sağladı. Böylelikle fakirhaneler, darülacizeler ve hapishaneler boşaldı. Açlık çeken dilenciler, kendi ekmeğini kazanabilen kişilere dönüştü. Fabrika sahipleri kimseyi fabrika işi yapmaya zorlama gücüne sahip değildi. Yalnızca kendilerine sunulan ücretler için çalışmaya hazır olan kişileri işe alabilirlerdi. Bu ücret oranları ne kadar düşüğe de, bu fakirlerin kendilerine açık olan herhangi bir alanda kazanabileceklerinden çok daha fazlaydı. Fabrikaların ev hanımlarını fidanlıklardan, mutfakları ve çocukları oyunlarından ayırdığını söylemek gerçek bir

çarpıtmadır. Bu kadınların yemek yapacak ve çocuklarını besleyecek hiçbir şeyleri yoktu. Bu çocuklar yoksuldu ve açlıktan ölüyorlardı. Onların tek sığınağı fabrikaydı” (von Mises, 1949, s. 615).

Kısacası von Mises’e göre, Endüstri Devrimi, kadını evin dışına çıkarmış, onu iş gücüne katmış ve hiçbir zaman talep dahi edemeyeceği özgürlükleri kazanmasını sağlamıştır. Bu iddia dikkate alındığında, Endüstri Devrimi kadının özgürleşmesi açısından önemli bir dönüm noktası olarak görülebilir. Ancak daha önce de bahsettiğimiz karşıt görüş, bu durumun kadın için modern bir kölelikten başka bir şey olmadığı konusunda ısrarcıdır. Bu kişilere göre, dünya nasıl bir değişime sahne olursa olsun temelde hiçbir şey değişmez. Her zaman, üstü kapalı veya açık bir efendilik-kölelik sistemi devam eder. George Orwell, “Bin Dokuz Yüz Seksen Dört” adlı romanında bu döngüden şu şekilde söz etmektedir:

“Bilinen tarih boyunca, olasılıkla Neolitik Çağ’ın sona ermesinden bu yana, dünyada üç tür insan olagelmıştır: Yüksek, orta ve aşağı. Bunlar kendi içlerinde de birçok alt bölüme ayrılmışlar, sayısız ad taşımışlar, sayıları ve birbirlerine karşı tutumları çağdan çağa değişmiş ama toplumun genel yapısı hiçbir zaman değişmemiştir. Olağanüstü ayaklanmalar ve kesin görünen değişimlerden sonra bile, tıpkı ne kadar hızlı döndürülebilirse döndürülsün dönme eksenini doğrultusu hep aynı kalan bir jiroskop gibi, aynı düzen hep kendini dayatmıştır” (Orwell, 2011, s. 214).

Anlatıda işlenen kadın figürünün dışlanması durumu, Eco için genel bir anlatım unsuru olan şüphe yardımıyla yine bu çağa ait karakterler tarafından sorgulanmaktadır: “Kadının ölümden daha acı olduğunu anladım; avcılarının kırbağı gibidir o; yüreği bir ağ gibidir; elleri bağlıdır. Başkaları da, kadının şeytanın barınağı olduğunu söylemişlerdir. Bunu böylece doğruladıktan sonra, sevgili Adso, Tanrı’nın böyle kötü bir varlığı ona bazı erdemler bağışlamaksızın yaratmış olabileceğine kendimi inandıramıyorum” (Eco, 2005, s. 321).

Romanın üçüncü bölümünde, kadınların da tıpkı erkekler gibi erdemli ya da erdemsiz olup olamayacağı üzerine Hristiyan tarikatları arasında ortaya çıkan görüşler diyalog tekniğiyle kurgulanmıştır.

Kadının Orta Çağ Hristiyan dünyasındaki yeri, ruhban sınıfına ait tartışmalarda Meryem üzerine yapılan kıyaslamalar yoluyla irdelenmektedir; kadının yüceliği dinî faziletleriyle sınırlandırılmaktadır: “Beni yeniden kendine çekti, sınıksı sarıldı, Meryem Ana’nın heykelini gösterdi: “Temiz sevgiyi öğrenmelisin. İşte kadınlığın yüceldiği varlık. Bu nedenle, Neşideler Neşidesi’ndeki sevgili gibi ona güzel diyebilirsin. Onda, dedi” (Eco, 2005, s. 292). Bu konuya sosyolojik olarak bakıldığında şu olgular ön plana çıkmaktadır: “Erkek, kadını cinsel bir obje olarak tanımlamak suretiyle kadın üzerinde güç ilişkisi kurar. Bu tanımlama içerisinde erkek, kadını eve hapseder. Çocuk doğurma, besleme, yetiştirme vb. birçok görev kadına verilir. Böylelikle kadınların sosyal yaşama tam olarak katılmaları kısıtlanır” (Alptekin, 2013, s. 118-119). Yani neolitikten sonra ortaya çıkan Tarım Devrimi’yle birlikte yerleşik hayat kurumsallaşmış kadının varlık alanı iş gücünden ev içine kaydıka, cinsiyetler arasındaki toplumsal konuma bağlı dengesizlik de o denli artmıştır. Endüstri

Devrimi ile birlikte gelişen yaşam şartları elbette, toplumsal konum ve değer yargılarında değişiklikler doğurmaktadır. Ancak dil; toplumdaki bireyler arasında kurulan umumi bir sözleşmedir. Bu toplumsal sözleşme, önce fikir bağlamında oluşmuş sonra dilde bir bağdaşma meydana getirmiştir. Dildeki ve fikirdeki bu alışılmış bağdaştırmalar değişse bile, bir söylem kalıbı hâline gelen bağlaşıklık yapılarının değişime uğraması çok uzun süreler gerektirecektir. Bunun için modern dillerdeki ataerkil söylemin varlığını korumaya devam edeceği ortadadır. Bu durum da yine *Gülün Adı* romanı bağlamında incelenen dildeki zorunlu seçimlere dair görüşü destekler niteliktedir.

SONUÇ

Gülün Adı gerek üslup gerekse içerik bağlamında; pozitivizm sonrası felsefî akımların etkilerini taşıyan, semiyotik göstergeler evreninde kurgulanmış postmodern bir romandır. Roman bu yönüyle, söz diziminin toplumsal sistemlerle kurduğu bağı, derin ve yüzey yapı ağıyla çağrışımsal olarak yansıtmaktadır. Eco'nun derin yapıda tasarladığı birbirleriyle artlık-önlük ilişkisine sahip göstergesel ağ; romanın yüzey yapısında bireye ve topluma dair sayısız bilişsel kombinasyonun oluşmasını sağlamıştır. Bu sayede roman bir tebliğ aracı olmaktan kurtarılmış, anlatıdaki düşünsel altyapı alımlama estetiği ve çağrışımlar yoluyla belirginleştirilmiştir. Anlatı iskeletindeki bilişsel boşluklar, okurun derin yapıdaki anlam evrenini paylaşmak için anlatıyla iş birliği yapmasını zorunlu kılmıştır.

Gülün Adı'nda şüphe, postmodern kurmacanın içerisinde hermenötik tekniği sağlamaştırılan felsefî bir unsurdur. Romanda, Orta Çağ ikliminden Aydınlanma Çağı'na giden yol, şüphe ve ona bağlı sorgulayıcılık ekseninde kurgulanmıştır. Buna bağlı olarak Orta Çağ toplumunun ruhban sınıfıyla olan ilişkileri, kadının bu dönemdeki toplumsal konumu ve toplumsal ötekileştirme, iktidar ve itaat denklemi içerisinde çözülmeyi bekleyen zihinsel kodlar olarak tasarlanmıştır. Bu tasarım, dilin düşünceye zorunlu seçimler yoluyla dayattığı paradigmayı yansıtmakta; özne-nesne çatışması ve varlık-ad ilişkisini bu bağlamda tartışmaktadır. Bu şekilde yüzey yapıya açılan kurmaca evren, toplum ile kültürün tarihî ve zihinsel olgunlaşma sürecini güçlü kavramlar üzerinden ele almaktadır. Nitekim olay örgüsünün insana dair en sarsıcı var oluşsal olgu olan ölüm üzerinden akması, Eco'nun anlatının derin yapısını, insanın en temel bilişsel şemaları üzerinde inşa ettiğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Acar-Vanleene, Sengün (2012). "Wilhelm Dilthey'da 'Anlama' Üzerine". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. C. 52, S. 1, s. 155-168.

- Alıcı, Mustafa (2010). "Din Antropolojisinin Kurucularından James George Frazer".
Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. C. 14, S. 2, s. 3-31.
- Alptekin, Duygu (2013). "Ataerkilliğin Geleceğine İlişkin Bir Öngörü Denemesi". *VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiri Kitabı*. s. 117-127.
- Bozdemir, B. Semih (2017). *Psikolojinin Anahtarları*. 2. Basım, St. Clements Üniversitesi Türkiye Yayınları: Ankara.
- Bircan, Ufuk (2015). "İsmet Özel'in 'Bir Yusuf Masalı' Adlı Şiirinin Saussure'cü Bağlamda Yapısal Çözümlemesi". *Gazi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. C.I, S.5, s. 587-609.
- Cathcart, Thomas; Klein, Daniel (2010). *Platon Bir Gün Kolunda Bir Ornitorenkle Bara Girer*. Çev. Algan Sezgintüredi. 2. Basım, Aylak Kitap: İstanbul.
- Daşdemir, Muharrem (2013). "Çağdaş Dilbiliminin Işığında Yeni Lisan Hareketi ve Dil Devrimi'nin Karşılaştırılması". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. S. 2/3, s. 53-58.
- Eco, Umberto (2005). *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz. Can Yayınları: İstanbul.
- Eco, Umberto (2017). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atakay. Can Yayınları: İstanbul.
- Fay, Brian (2005). *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi*. Çev. İsmail Türkmen. 2. Basım, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Gündoğan, Ali Osman (2002). "Dil, Düşünce, Varlık İlişkisi". *Türk Yurdu*. S. 178, s.18-22.
- Güven, Ali (2012). "Toplumsal Dilbilimin Kapsam Alanı". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 13, s. 55-62.
- Hariri, Y. Noah (2018). *21. Yüzyıl için 21 Ders*. Çev. Selin Sıral. 3. Basım, Kolektif Kitap: İstanbul.
- İmer, Kâmile (1987), "Toplum Dil Biliminin Kimi Kavramlarına Kuramsal Bir Bakış ve Dil Türleri". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. S. 1(2), C. 31, s. 213-230.
- Koç, Emel (2009). "Varoluşsal Bir Problem Olarak Ölüm Üzerine Bir Değerlendirme: Tolstoy'un İvan İlyiç'in Ölümü Adlı Eseri". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 22, s. 245-259.
- Köktürk, Şaban; Eyri, Semra (2013). "Dilbilim ve Göstergibilim: Ferdinand de Saussure ve Göstergibilimi Anlamak". *Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Dergisi*. C. 2, s. 123-136.
- Müldür, Fatih (2016). "Noam Chomsky'de Üretici Dilbilgisi: Derin Yapı ve Yüzey Yapı Ayrımı". *Kaygı*. S. 27, s. 59-74.
- Oflazoğlu, A. Turan (2014). "Şair Sözü". *Güzel Yazılar: Denemeler*. 3. Basım, Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara, s. 336-356.
- Orwell, George (2011). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. Çev. Celâl Üster, Can Yayınları: İstanbul.

- Şahin-Yılmaz, Zennube (2018), "Umberto Eco'nun *Gülün Adı* Romanında Anlatıcı ve Kurmaca Dünya". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 11, S. 55, s. 194-202.
- Vardar, Berke (1982). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara.
- von Mises, Ludwig (1998). *A Treatise on Economics: Human Action*,. The Ludwig von Mises Institu: Alabama.
- Wardhaugh, Ronald (2006). *An Introduction to Sociolinguistics*. 5. Basım, Blackwell: Malden.
- Yetkin, S. Kemal (2014). "Canım Kitap". *Güzel Yazılar: Denemeler*. 3. Basım, Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara, s. 139-144.
- Tecer, A. Kutsi (2014). "Dil". *Güzel Yazılar: Denemeler*. 3. Basım, Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara, s. 121-124.

GENEL AĞ KAYNAKLARI

- One Man's View: Noam Chomsky interviewed by an anonymous interviewer, *Business Today*, Mayıs 1973, s. 13-15, https://chomsky.info/197305__/ (01.01.2019).

KISALTMALAR

BS: Business Today

Çev.: çeviren

Eski Uygurca Kelimelerin Çince Karakterlerle Yazımında Ünsüz Türemesi Olayı

DR. ÖĞR. ÜYESİ HÜSEYİN YILDIZ*

Öz

Türklerle ilgili en eski kaynaklardaki veriler, Çinlilere ait olup, eski Türkçe kelime ve terimlerle ilgili ancak Çin yıllıklarındaki şekillerinden hareketle fikir yürütülebilmektedir. Çin kaynaklarında Çin imlasıyla geçen kelimelerin Türkçede aslında nasıl olduğunun kesin olarak bilinmemesi, Türkoloji'nin önemli problemlerinden biridir. Problemin çözülebilmesi için Türkçe kelimelerin Çincedeki telaffuzlarından yola çıkılarak, çeşitli analizlere ulaşmak ve çeşitli denklikler kurmak mümkün olabilir. Bu konudaki çalışmalara katkıda bulunabilecek eserlerin başında *Uygurca-Çince İdikut Sözlüğü* adıyla kitaplaştırılan ve XIV. yüzyılda Ming Hanedanı Tercüme Odası tarafından hazırlanan sözlük gelir.

Sözlüğün yazımı Ming sülalesinin ilk imparatoru *Chu Yüan-chang*'in emriyle tercümanlar odası kurularak, *Hu-i-i-yü* (Çin dilleri ile beraber diğer dillerin karşılaştırmalı sözlüğü) ile beraber 1382 yılında başlatılmıştır. Eserin Pekin'de dört, Japonya'da dört, Avrupa'da yedi nüshası bulunup, sözlük üzerinde Amiot, Klaproth, Ligeti, Hu Chên-hua ve Huang Jun-hua, Paul Pelliot, F. K. Müller ve Mağfiret Kemal Yunusoğlu çalışmıştır. Yunusoğlu'nun çalışması sözlüğün nüshalarının karşılaştırmalı bir yayınıdır. Sözlükteki Eski Uygurca malzemedeki hareketle imla, ses, şekil, söz varlığı incelemeleri yapılan eserde açıklamalar, metin ve dizin bölümleri de yer almakta; yukarıda bahsedilen probleme yönelik bir bölüme yer verilmemektedir. Bu çalışmada Yunusoğlu neşrindeki Eski Uygurca kelimelerin Çincedeki imlası esas alınmak suretiyle denkliklere dayalı bir veri tabanı oluşturulmuş; ardından da bu denklikler esaslı ses olayları tespit edilmiştir. Bu çalışma, işte bu ses olaylarından birini, ünsüz düşmesi hadisesini ele almakta ve Türkçe kelimelerin Çince söylenirken ne tür değişikliklere uğradığını örneklerle göstermektedir.

Anahtar sözcükler: Eski Uygurca, Çince, İdikut Sözlüğü, ses bilgisi, denklikler, ünsüz türemesi.

THE EVENT OF PROSTHESIS IN OLD UIGHUR WORDS
WRITTEN WITH CHINESE SPELLING

Abstract

The data in the oldest sources about the Turks belong to the Chinese, for this reason, the ideas related to oldest Turkish words and terms can be interpreted based on the figures

* Ordu Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, turkbilimci@gmail.com, orcid.org/0000-0002-8055-7946

Gönderim tarihi: 30.03.2019

Kabul tarihi: 12.06.2019

in Chinese annual. One of the important problems of Turcology is that the obscurity of how the words written with Chinese spelling in Chinese sources are actually in Turkish. In order to solve the problem, it may be possible to reach various analyzes and to establish various equivalents based on the pronunciations of Turkish words in Chinese. The book entitled with Uighur-Chinese Idikut Dictionary is prepared by the Ming Dynasty Translation Room in 15th century and it is one of the principal works that can contribute to the studies on this subject.

The writing of the dictionary was initiated in 1382 together with the Hu-i-iu (a comparative dictionary of Chinese and other languages) by the chamber of interpreters established with the order of Chu Yüan-chang, the first emperor of the Ming Dynasty. The work has four copies in Beijing, four in Japan and seven in Europe and Amiot, Klaproth, Ligeti, Hu Chên-hua and Huang Jun-hua, Paul Pelliot, F. K. Müller and Mağfiret Kemal Yunusoğlu has worked on it. Yunusoglu's work is a comparative publication of dictionary's copies. In the text that has various examinations about spelling, sound, form, vocabulary with reference to the Old Uighur material, there are explanations, text and index sections, but not a section for aforementioned problem. In this study, a database based on equivalences was created depending on Chinese spelling of Old Uighur words in Yunusoğlu's work; and then the sound events based on these equivalences were determined. This study deals with one of these vocal phenomena, the consonant fall and shows the examples of the changes in Turkish words in Chinese pronunciation.

Keywords: Old Uighur, Chinese, Idikut Dictionary, phonetics, equivalents, prosthesis.

GİRİŞ

Makalenin verilerini ve tespitleri sunmadan önce, Çin kaynakları, Türkçe kelimelerde ünsüz türemesi olayı ve Çincenin ünlü sistemi üzerine kısa bilgiler vermekte fayda vardır. Bu bilgiler sayesinde Çin kaynaklarının Türkler için önemi daha iyi kavranacak, Türkçe kelimelerde görülen ünsüz türemesi ve Çince ünlü sistemi hakkında bilgi edinilerek Çince kaynaklardaki Türkçe kelimelerin özgün biçimlerine yönelik tespitleri anlamak kolaylaştırılacaktır.

1. ÇİN KAYNAKLARINA DAİR

Türklerle ilgili en eski kaynaklarla ilgili bir kısım veriler, Çinlilere ait olup, Türkçe kelimelerin, Çin yıllıklarındaki şekillerinden hareketle, özgün biçimleri hakkında fikir yürütülebilmektedir. Eski Türk devletlerinden Hunlarla ilgili pek çok terim ve özel adların Çin kaynaklarındaki yazımlarından hareketle adlandırılması ve literatürde bu şekilde yer alması bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Çin kaynaklarında Çin yazı sistemiyle yazılan Türkçe kelimelerin Türkçede aslında nasıl olduğunun kesin olarak bilinmemesi, Türkolojinin önemli problemlerinden biridir. Problemin çözülebilmesi için Türkçe kelimelerin Çincedeki telaffuzlarından yola çıkılıp listeler oluşturularak çeşitli analizlere ulaşmak ve bu analizlere bağlı olarak çeşitli denklikler kurmak mümkün olabilir.

Çin tarihine bakıldığında, 907'de Tang Hanedanının yıkılmasını takiben Çin'e 500 yıla yakın Çince dışında Altay dilleri konuşan Moğol, Mançu gibi halkların hükmettiği (Fidan, 2011a, s. 6) görülür. 1368-1648 yılları arasında hüküm süren Ming Hanedanı döneminde ise Çin; Doğu Asya'nın askeri, siyasi ve kültürel merkezi haline gelmiştir (Fidan, 2011b, s. 27). Bu hanedan dönemi boyunca Türklerle de ilişkide olan Çin, çeşitli çalışmalarla bu durumu kayıt altına almıştır.

Çin'in kayıt altına aldığı yıllık, seyahatname gibi metinler arasında sözlüklerin de yer alması diller arası ilişkileri göstermesi bakımından ayrıca önem arz etmektedir. Çince karakterlerle yazılan kelimelerin Türkçede doğru tespitine yönelik çalışmalara katkıda bulunabilecek eserlerin başında Mağfiret Kemal Yunusoğlu tarafından 2012 yılında *Uygurca-Çince İdikut Sözlüğü* adıyla kitaplaştırılan ve XIV. yüzyılda Ming Hanedanı Tercüme Odası tarafından hazırlanan sözlük gelmektedir. Sözlüğün yazımı, Ming sülalesinin ilk imparatoru *Chu Yüan-chang*'in emriyle tercümanlar odası kurularak, *Hu-i-i-yü* (Çin dilleri ile beraber diğer dillerin karşılaştırmalı sözlüğü) ile beraber 1382 yılında başlatılmıştır. Eserin Pekin'de dört, Japonya'da dört, Avrupa'da yedi nüshası bulunup, sözlük üzerinde Amiot, Klaproth, Ligeti, Hu Chên-hua ve Huang Jun-hua, Paul Pelliot, F. K. Müller ve Mağfiret Kemal Yunusoğlu çalışmıştır. Yunusoğlu'nun çalışması sözlüğün nüshalarının karşılaştırmalı bir yayımıdır.

Sözlükteki Eski Uygurca malzemenin hareketle imla, ses, şekil, söz varlığı incelemeleri yapılan eserde açıklamalar, metin ve dizin bölümleri de yer almakta; ancak yukarıda bahsedilen probleme yönelik bir bölüme yer verilmemektedir. Eserin 1042 satırdan oluştuğu ve 797 farklı kelimeyi sözcük varlığında barındırdığı hesaba katıldığında, eser üzerine yeni çalışmalarının yapılmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada Yunusoğlu neşrindeki Eski Uygurca kelimelerin Çincedeki imlası esas alınmak suretiyle denkliklere dayalı bir veri tabanı oluşturulmuş; ardından da bu denklikler esaslı ses olayları tespit edilmiştir. Bu çalışma, işte bu ses olaylarından birini, ünsüz türemesi hadisesini ele almakta ve Türkçe kelimelerin Çince söylenirken ne tür değişikliklere uğradığını örneklerle göstermektedir.

2. TÜRKÇE VERİNTİLERDE ÜNSÜZ TÜREMESİ

Modern Türk yazı dillerinde Az. *samit artımı*, Tkm. *çekimsiziñ artdırılması*, Gag. *konson(ant) eklemesi*, Özb. *undóş órtişi*, YUyg. *üzük tavuşniñ qoşulup qelişi*, Tat. *tartiq östälü*, Bşk. *tartinqi östäw*, Kmk. *tutuk awaz koşulmağı*, Krç.-Malk. *kısık tawuşnu koşuluwu ~ tunakı tawuşnu koşuluwu*, Nog. *tattiktñ kosiluwi*, Kzk. *dawıssızdıñ kosiluwi*, Krg. *ünsüzdün koşulması*, Alt. *tuyuk tabıştın kojulan*, Hks. *ün çohtñ hozılçatham*, Tuv. *a'jik eves ünnüñnemejiri ~ nemelde a'jik eves ün şekillerinde adlandırılan*; Rusçada *pribavleniye soglasnogo* ve İngilizcede *prothesis* olarak karşılanan terim için Türkçede *ünsüz türemesi* (Gürsoy-Naskali, 1997, s. 81; Korkmaz, 1992, s. 163) ya da *öntüreme* (İmer vd., 2011, s. 204) ibareleri kullanılır.

Ünsüz türemesi bir kelimenin önses, içses ve sonses konumlarında aslında olmayan bir ünsüzün muhtemelen telaffuzu kolaylaştırmak amacıyla belirmesi durumu olup, önseste ünsüz türemesiyle ilgili örnek olarak Türkçenin çeşitli tarihi ve çağdaş kollarından *ayva > hayva*, *ır > yır*, *elbette > helbette*, *ırak > yırak*, *igit > yiğit* kelimeleri gösterilebilir (Korkmaz, 1992, s. 163; İmer vd., 2011, s. 204).

Ünsüz türemesi kelimedeki konumuna göre üç şekilde görülebilir. Önseste *h*, *h* gibi boğumlanma noktaları zayıf olan ünsüzler ile *v*, *y* gibi yarı ünlüler; içseste söyleyiş sıkıntısını gidermek için *y* yarı ünlüsü ile *n* ünsüzü, sonseste ise *h*, *m*, *n*, *r* ünsüzleri türeyebilir (Karaağaç, 2010, s. 94-102):

i. Önseste
a. -y- türemesi <i>ıpar > yıpar</i> 'koku', <i>ipek > yipek</i> 'ipek', <i>ıgaç > yıgaç</i> 'ağaç', <i>in- > yin-</i> 'inmek', <i>irin > yirin</i> 'irin', <i>idiz > yitiz</i> 'yüksek, yüce', <i>ip > yip</i> 'ip'
b. -v- türemesi <i>ur- > vur-</i> 'vurmak'
c. -h- türemesi <i>ayva > hayva</i> 'ayva', <i>orada > horda</i> 'orada', <i>ağıl > hağıl</i> 'ağıl', <i>elbet > helbet</i> 'elbette (ağızlarda)'
ii. İçseste:
a. -y- türemesi <i>dinle-y-en</i> , <i>eski-y-ince</i> , <i>başla-y-ayım</i> , <i>okulda-y-ım</i>
b. -n- türemesi <i>evi-n-e</i> , <i>baba-s-ı-n-a</i>
iii. Sonseste:
a. -r türemesi: <i>kehruba > kehribar</i>
b. -n türemesi <i>radyo > radyon</i>
c. -h türemesi <i>peyda > peydah</i> , <i>tali' > talih</i>
d. -m türemesi: <i>keşke > keşkem</i> , <i>halbuki > halbukim</i>

Tablo 1. Türkçe kelimelerde görülen ünsüz türemesi örnekleri (Karaağaç 2010: s. 94-102)

Bununla beraber Türkçe bazı kelimeler de başka dillere verintilenirken, bir ihtimal kulak yoluyla alıntılanarak o dilin kendi iç yapısına ve fonetiğine uygun olacak şekilde

ünsüz türemesine uğrayabilmektedir. Sözelimi TVS'den tespit edilen pek çok kelime arasından seçilen aşağıdaki örnekler bu durumun evrenselliğini göstermesi bakımından önemlidir.¹

<i>aba</i> > Sırpça <i>haba</i> (TVS s. 1)	<i>oda</i> > Macarca <i>hodály</i> , Romence <i>hodáire</i> ,
<i>acı</i> > Makedonca <i>haciya</i> (TVS s. 5)	Sırpça <i>hódaja</i> , Arnavutça <i>hodë, hodhë</i> ,
<i>açık</i> > Sırpça <i>háçik</i> (TVS s. 6)	Yunanca <i>nudás</i> (TVS s. 647) <i>omuz</i> >
<i>ada</i> > Arnavutça <i>hadë</i> (TVS s. 7)	Bulgarca <i>yemús</i> (TVS s. 652)
<i>akıncı</i> > Bulgarca <i>yakıncíya</i> (TVS s. 16)	<i>onbaşı</i> > Makedonca <i>yonbaşıya</i> (TVS s. 652)
<i>alçak</i> > Bulgarca <i>halçák</i> (TVS s. 23)	<i>öfke</i> > Bulgarca <i>yufké</i> (TVS s. 661)
<i>ana</i> > Makedonca <i>yana, yane</i> (TVS s. 31)	<i>ömür</i> > Bulgarca <i>yomyur</i> , Yunanca <i>ğiomúr</i> (TVS s. 663)
<i>ark</i> > Bulgarca <i>hark</i> , Sırpça <i>jáarak</i> (TVS s. 39)	<i>ördek</i> > Arapça <i>vardak</i> , <i>vardakāyī</i> , Bulgarca <i>yurdék, yurdeçka</i> (TVS s. 664)
<i>eğe</i> > Sırpça <i>jége</i> (TVS s. 274)	<i>örnek</i> > Bulgarca <i>yurnék</i> , Yunanca <i>ğiurnéki, ğiurnéki</i> (TVS s. 664)
<i>eksik</i> > Sırpça <i>yéksik</i> (TVS s. 277)	<i>öşür</i> > Çince <i>wúshòu'ěr</i> (TVS s. 665)
<i>elek</i> > Bulgarca <i>yelék</i> (TVS s. 279)	<i>uğru</i> > Rusça <i>vor, voryúga</i> , Fince <i>voro</i> (TVS s. 873)
<i>eski</i> > Farsça <i>kékse</i> (TVS s. 286)	<i>uğur</i> > Arapça <i>yugur</i> (TVS s. 873)
<i>eşek</i> > Arapça <i>yeşek</i> (TVS s. 288)	<i>ukar</i> > Farsça <i>hukar</i> (TVS s. 873)
<i>ilgar</i> > Urduca <i>yalgar</i> (TVS s. 378)	<i>ulak</i> > Çince <i>wou-lo</i> , Rusça <i>valáh, valáhi</i> (TVS s. 874)
<i>ibrik</i> > Ermenice <i>yíbrík</i> (TVS s. 382)	<i>ulus</i> > Çince <i>wúlūsī</i> (TVS s. 875)
<i>idikut</i> > Çince <i>yìdūhù</i> (TVS s. 384)	<i>ustura</i> > Macarca <i>kusztora</i> (TVS s. 877)
<i>iğde</i> > Rusça <i>cída</i> , Ermenice <i>hide</i> (TVS s. 385)	<i>ücret</i> > Bulgarca <i>yucerét</i> (TVS s. 880)
<i>iğdiş</i> > Sırpça <i>hidiç</i> (TVS s. 385)	<i>ülke</i> > Bulgarca <i>yulke</i> (TVS s. 880)
<i>ilik</i> > Sırpça <i>jéljike</i> (TVS s. 390)	<i>ülker</i> > Bulgarca <i>yulkerét</i> (TVS s. 880)
<i>imbik</i> > Bulgarca <i>linbik</i> (TVS s. 392)	<i>üst</i> > Bulgarca <i>yusté</i> , Makedonca <i>yust</i> (TVS s. 881)
<i>inak</i> > Çince <i>yǐnà</i> (TVS s. 393)	
<i>ocak</i> > Arapça <i>vicak, vūcāk, vucākāt</i> (TVS s. 646)	

Tablo 2. Türkçe verintilerde görülen ünsüz türemesi örnekleri

Listeden anlaşılacağı üzere Türkçeden başka dillere verintilenen bazı kelimelerde, dilden dile farklılık göstermekle beraber, *c, ğ, h, j, k, l, n, w, y* ünsüzlerinin türeyebildiği

¹ Bu liste TVS ve başka kaynaklar titiz bir şekilde taranarak genişletilebilir. Amaç, farklı dillere verintilenmiş Türkçe kelimelerdeki ünsüz türemelerine örnekler göstermektir. Ayrıca burada seçilen örnekler sadece ünsüz türemesinin olduğu kısımlarla sınırlıdır. Sözelimi *ocak* kelimesi için Arapçada *ōcāk, vicak, ūcāk, vūcāk, ōcāğ, ivcāğ, ōcākāt, ucākāt, vucākāt, ibin ivcāğ, vahakhāzī'l-ōcāğ* kelimeleri kullanılmaktadır. Ancak bu listede sadece ünsüz türemesinin olduğu *vicak, vūcāk, vucākāt* kelimeleri gösterilmiştir.

görülür. Bu tür türemeler tersine döndürme yöntemiyle Türk dilinin tarihi kayıtlarında geçmeyen, ancak komşu ve yabancı kaynaklarda kayıtlı Türkçe kelimelerin özgün biçimlerini tespit etmede bir ölçüt olarak kullanılabilmesi bakımından önemlidir.

a. Çincenin Ünlüleri Üzerine

Çin kaynaklarındaki Türkçe kelimeleri yorumlayabilmek için Çincenin ünlü sistemini kısaca tanımak yerinde olacaktır. Çincenin ses sisteminde birleşik ünlüler hariç Çincenin standart ünlülerini karşılayan /a/, /e/, /i/, /o/, /u/ ve /ü/ şeklinde altı temel ünlü bulunmaktadır (Azertürk, 2016, s. 153).

Çincedeki ünlüler Türkçedeki ünlülerle kıyaslandığında, kimi farklılıklar ya da benzerlikler görülmektedir. Sözcüğü /e/, /ə/, /ɛ/, /i/, /u/, /ü/ gibi sesler Türkçe ve Çince de benzer iken (Tuğlu, 2006, s. 36-37), /a/, /o/ gibi sesler Türkçe ve Çince de farklılık gösterebilmektedir. Ayrıca Türkçe /ö/ sesi Çince de, Çince /er/ sesi ise Türkçede bulunmamaktadır (Tuğlu, 2006 s. 42-44).

Çincedeki ünlülerin sınıflandırılmaları teşekkül noktalarına göre Tablo 3'teki, yapısına göre ise Tablo 4'teki şekilde birleştirilerek tablolastırılabilir:

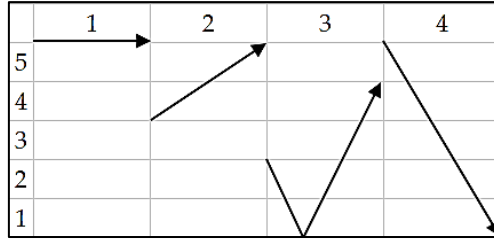
ÖLÇÜT	1. GRUP	2. GRUP	3. GRUP
<i>Çene açısının durumu</i>	Kapalı <i>i, u, ü[y]</i>	Orta Kapalı <i>o, ɣ, e, ə</i>	Açık <i>a</i>
<i>Dilin devimi</i>	Öndil <i>i, ü[y], e, a, ɛ, ɾ</i>	Ortadil <i>ə</i>	Arkadil <i>u, o, ɣ, ɿ</i>
<i>Dudak biçimi</i>	Düz <i>i, e, ɿ, ɣ, ɛ, ə, a</i>	Yuvarlak <i>u, ü[y], o</i>	

Tablo 3. Tuğlu, 2006 s. 13-14'ten hareketle Çince ünlülerin sınıflandırılması

YAPI		ÜNLÜLER	
BASİT	<i>i, u, ü [y], o, e, a, er</i>		
BİRLEŞİK	İkili Birleşik		Üçlü Birleşik
	Ön Birleşik <i>ai, ei, ao, ou</i>	Art Birleşik <i>ia, ie, ua, uo, üe</i>	<i>iao, iou, uai, uei</i>
BURUN	Ön burun		Arka Burun
	<i>an, ian, uan, üan, en, in, uen, ün</i>		<i>ang, iang, uang, eng, ing, ueng, ong, iong</i>

Tablo 4. Tuğlu, 2006, s. 14-26'dan hareketle Çince ünlülerin yapı bakımından sınıflandırılması

Çincede ünlüler kadar, ünlülerin anlam ayırt edici tonları da önem arz etmektedir. Pekin Çincesinde yüksek düzey ton (˥), yükselen ton (˨˨˨), alçalan-yükselen ton (˨˨˨), alçalan ton (˨) olmak üzere dört ton bulunmaktadır (Pulleyblank, 1995, s. 6-7, Finegan, 2008, s. 92 ve Eker, 2010, s. 316).



Şekil 1. Mandarin Çincesinin Tonları (CLC s. 38)

Bir örnek vermek gerekirse, Çince /a/ ünlüsünün \bar{a} , \acute{a} , \grave{a} ve \check{a} olmak üzere dört tonu bulunmakta, tonsuz a (nötr) biçimi de sayılırsa buna bağlı olarak beş farklı anlamı göstermektedir:

	YÜKSEK	YÜKSELE N	ALÇALAN	ALÇALAN- YÜKSELEN	NÖTR
Pinyin	\bar{a}	\acute{a}	\grave{a}	\check{a}	a
Orijinal	妈	麻	马	骂	吗
MCD V	$m\bar{a}$	$m\acute{a}$	$m\grave{a}$	$m\check{a}$	ma
IPA 69	$ma\bar{1}$	$ma\acute{2}$	$ma\grave{4}$	$ma\check{5}$	ma
IPA 69	$m\acute{a}$	$m\hat{a}$	$m\check{a}$	$m\breve{a}$	ma
Anlam	'anne'	'kenevir'	'at'	'lanet'	'soru eki'

Tablo 5. Çince /a/ ünlüsünün tonları için örnekler

Çincedeki önseste konumlanan tonluların dağılımı orta hacimli bir sözlük olan MCD'den hareketle şöyle gösterilebilir:

	yüksek	yükselen	alçalan	alçalan- yükselen	nötr	
	-	'	`	ˇ		
/a/	47	\bar{a} 14	\acute{a} 9	\grave{a} 19	\check{a} 5	a -
/e/	29	\bar{e} 3	\acute{e} 8	\grave{e} 14	\check{e} 4	e -
/o/	11	\bar{o} 4	\acute{o} 1	\grave{o} 2	\check{o} 4	o -
Toplam	87	21	18	35	13	0

Tablo 6. MCD'de ünlüyle başlayan Çince kelimelerin tonlara göre dağılımı

Tablo 6'dan anlaşılacağı üzere, tonsuz yani nötr ünlülerle Çince kelimeler başlamamaktadır. Bununla beraber Türkçeye kıyaslandığında Çince kelimelerin /ı/, /i/, /ö/, /u/ ve /ü/ ünlüleriyle de başlamadığı görülür. Bu durumda 'Çince, ünlüyle başlayan kelimeleri alıntılığında nasıl davranmaktadır?' sorusunu sormak gerekecektir. Dünyada sık kullanılan dillerle ilişkiler, 21. yüzyılın gelişmelerine bağlı olarak hızla arttığına göre, Çince de pek çok alıntı kelimenin bulunması gerekecektir.

Sıra	Dil	Konuşur Sayısı (milyon)	Sıra	Dil	Konuşur Sayısı (milyon)
1	Çince	1311	14	Türkçe	79,4
2	İspanyolca	460	15	Korece	77,3
3	İngilizce	379	16	Fransızca	77,2
4	Hintçe	341	17	Almanca	76,1
5	Arapça	319	18	Vietnamca	76
6	Bengalce	228	19	Tamilce	75
7	Portekizce	221	20	Urduca	68,6
8	Rusça	154	21	Cava Dili	68,3
9	Japonca	128	22	İtalyanca	64,8
10	Lahnda Dil	119	23	Farsça	61,8
11	Marathi Dil		24		
	i	83,1		Gujarati Dili	56,4
12			25	Bhojpuri	
	Telugu Dili	82		Dili	52,2
13	Malayca	80,3	Toplam		3427,5

Tablo 7. Ethnologue'un verilerine göre dünyada 50 milyondan fazla konuşuru olan diller listesi

(<https://www.ethnologue.com/statistics/size>, Erişim Tarihi: 20.05.2019)

Tablo 7'ye göre dünyada yaklaşık üç buçuk milyar insan bu 25 dilden birini konuşmaktadır. Çince dünyada en fazla konuşuru olan dildir. Onu İspanyolca ve İngilizce takip etmektedir. Hem Türkçeye hem de Çinceye kelime vermesi bakımından İngilizce örneğinde birkaç örneğe bakmak, Çincenin ünlüyle başlayan alıntıları nasıl değerlendirdiğini görmek için ipuçları verecektir.

İngilizce	Türkçe	Çince Yazım	Çince Pinyin	Kaynak
Arizona	Arizona	亚利桑那	yàlìsāngnà	SML 277
aspirin	aspirin	阿斯匹林	āsīpílín	SML 277
email	e-mail	伊妹儿	yī-mèi-ér	SML 286
eureka	Evreka 'buldum'	尤里卡	yóu lǐ kǎ	SML 287
Intel	İntel	英特尔	yīngtèěr	SML 291
index	indeks	引得	yǐndé	SML 291
italy	İtalya	意大利	yìdàlì	SML 292

olympic	olimpik	奥林匹克	àolínpǐkè	SML 299
opium	afyon	阿片	yāpiàn	SML 299
oscar	oskar	奥斯卡	àosīkǎ	SML 299
UFO	ufo	幽浮	yōu fú	SML 308
ultimatum	ultimatom	哀的美敦	āidīměidūn	SML 308
utopia	ütopya	乌托邦	wūtuōbāng	SML 308

Tablo 8. İngilizceden kelimelerin Türkçe ve Çincedeki görünümüne SML'den örnekler

Tablo 8'deki verilerden hareketle Çincenin, İngilizceden alıntılanan ve ünlüyle başlayan kelimelerin bazılarında önseste /y/, bazılarında ise /w/ sesini, Çincenin söyleyiş yapısına uygun olarak türettiği gözlenmektedir.

Türk dilinin tarihi kaynaklarında geçmeyen ancak Çince kaynaklarda rastlanan Türkçe kelimelerin özgün biçimlerini tespit etmede Çincenin bu özelliği bir ölçüt olarak kullanılabilir. Çince kaynaklarda parça parça kısmen ve sistemsiz olarak geçen Türkçe kelimelerden ziyade, bir metnin sistemli ve Çince-Türkçe bakışımı olarak işlendiği *Uygurca-Çince İdikut Sözlüğü* isimli eser üzerinde Türkçe kelimelerin özgün biçimlerine yönelik tespitlerde bulunmak daha verimli olacaktır. O sebeple bu çalışmada Yunusoğlu tarafından yayınlanan *Uygurca-Çince İdikut Sözlüğü* metni esas alınmıştır. Çevriyazı sistemi bakımından, Yunusoğlu'na bağlı kalınan² bu çalışmada elde edilen verilere göre Eski Uygurcada önseste /w/ ve /y/; içseste hece başında /w/ ve /ç/; içseste hece sonunda /n/ ünsüzlerinin türediği, sonseste ise bir ünsüz türemesine rastlanmadığı gözlenmiştir

² Yunusoğlu, çalışmasında Mathews 1975'teki sistemin esas alındığından bahsetmektedir. Bu makalede de Yunusoğlu'ndan hareketle dolaylı olarak Mathews 1975'teki sisteme bağlı kalınmıştır. Yunusoğlu, çalışmasında bu sistemin nasıl olduğundan bahsetmez (Yunusoğlu 2002: X). 1877-1970 yılları arasında yaşayan Robert Henry Mathews, esasında Frederick William Baller'in *An analytical Chinese-English dictionary: compiled for the China Inland Mission* (1900) başlıklı sözlüğünü geliştirmek için yola çıkmış ve 1931'de Mathews' Chinese-English Dictionary adlı sözlüğünü hazırlamıştır. 1943 ve 1975'te revize edilen sözlük'te Herbert A. Giles tarafından hazırlanan ve ilk baskısı 1892'de yapılan *Chinese-English Dictionary*'den de yararlandığı görülür (RHM). Mathews 1975'te kullanılan sistem esasında günümüzde kullanılan Pinyin sistemine benzemektedir. Bir iki örnek vermek gerekirse Mathews Eski Uygurcada 'nehir' anlamına gelen *ögüz* kelimesi karşılığında gösterdiği Çince 河 kelimesini *he* şeklinde latinize etmiş olup aynı kelime Pinyin sisteminde *hé* şeklindedir. Eski Uygurca *taγ* 'dağ' karşılığında Çince 山 kelimesinin latinize biçimini Mathews *shan* olarak gösterirken, Pinyin'de bu kelime *shān* olarak gösterilmektedir.

4. VERİ [88]

a. Önseste Ünsüz Türemesi [84]

i.w- Türemesi [67]

1. o- > wu- [16]

obur ‘?’³, *obur subur*⁴ ‘arka arkaya, hiç ara vermeden, sürekli’ UÇİS s. 168 → *obur* > *wu-pu-êrh* [P781]

odγuraq ‘mutlak, muhakkak, kesin; net, kuvvetli’ UÇİS s. 168 → *otγaraq* > *wu-ha-la* [P767]

olar ‘onlar’ UÇİS s. 168 → *olar* > *wu-la-êrh* [P334]

olur- ‘oturmak, oturtmak’ UÇİS s. 168 → *olur* > *wu-lu-êrh* [P607], *olurup* > *wu-lu-lu* [P734]

omay < Mo. *omuğ* ‘soy, soyad; aile’ UÇİS s. 168 → *omay* > *wu-ma* [P649]

omoy ‘sahip, patron’ UÇİS s. 168 → *omoy* > *wu-mo* [P303]

oqi- ‘okumak, öğrenmek’ UÇİS s. 168 → *oqi* > *wu-hei* [P527, P532]

oqit- ‘okutmak, öğretmek, ezberletmek’ UÇİS s. 168 → *oqitu* > *wu-hei-tou* [P855]

ordu ‘saray, orda’ UÇİS s. 168 → *ordu* > *wu-êrh-tou* [P381]

ornuq < Mo. ‘yatak, kalacak yer, yer’ UÇİS s. 168 → *ornuq* > *wu-êrh-na* [P401]

otaz ‘yaban sığırı, gergedan’ UÇİS s. 168 → *otaz* > *wu-ta-ssü* [P216]

otçi ‘tabip, hekim’ UÇİS s. 168 → *otçi* > *wu-chê* [P316]

otunγ ‘odun’ UÇİS s. 168 → *otunγ* > *wu-tung* [P814]

otuz ‘otuz’ UÇİS s. 168 → *otuz* > *wu-tou-ssü* [P579]

oγul ‘oğul, evlat’ UÇİS s. 168 → *oγul* > *wu-wên* [P264, P288]

oyurla- ‘çalmak, hırsızlık yapmak’ UÇİS s. 168 → *oyurlaptur* > *wu-k’u-êrh-la-tou-êrh* [P817]

2. o- > wo- [1]

onunç ‘onuncu’ UÇİS s. 168 → *onunç* > *wo-nan-ch’ê* [P120]

3. o- > wa- [3]

on ‘on’ UÇİS s. 168 → *on* > *wan* [P576, P577, P584, P585, P596]

oymanγ ‘oyuk, çukur’ UÇİS s. 168 → *oymanγ* > *wai-mang* [P60]

oyna- ‘oynamak, oyun oynamak’ UÇİS s. 168 → *oyna* > *wai-na* [P694]

4. o- > wê- [3]

oη ‘sağ; doğru’ UÇİS s. 168 → *oη* > *wêng* [P538]

oη < Çin. *wang* ‘han, kral’ UÇİS s. 168 → *oη* > *wêng* [P971]

³ Metin kısmında ikileme şeklinde geçen kelime için Çince karşılık olarak ‘~~pespeşe~~’ ‘**peş peşe**’ anlamına gelen 陸續 [lùxù] kelimeleri kullanılmıştır (MDBG).

⁴ *sobur* kelimesi metnin dizininde *sobur* (UÇİS 168), metnin içinde P781’de *subur* (UÇİS 109) şeklinde gösterilmiştir.

Yunusoğlu'nun çalışmasında da zaten ayrı başlık halinde ele alınmıştır.

oñay 'kolay' UÇİS s. 168 → *oñay* > *wêng-kai* [P634]

5. **ö-** > *wu-* [8]

öçül- 'silinmek, yok edilmek, kökü kurutulmak' UÇİS s. 169 → *oçül* > *wu-shuo* (*wu-ch'uan*) [P811]

öçi- < Mo. 'haber vermek, bilgi vermek, rapor sunmak (hakana, hükümdara)' UÇİS s. 169 → *öçip* > *wu-ch'ê* [P635, P793]

ögüz 'ırmak, dere' UÇİS s. 169 → *ögüz* > *wu-k'u-ssü* [P51]

ölür- 'öldürmek' UÇİS s. 169 → *ölürüp* (*ölüp*) > *wu-lu* (*wu-lu-lu*) [P844]

ördäk 'ördek' UÇİS s. 169 → *ördäk* > *wu-êrh-tê* [P208]

öz 'öz, kendi; şahıs; vücut, beden; yaşam, hayat (can)' UÇİS s. 169 → *öz-i* > *wu-ssü* [P733], *özüng* > *wu-sung* [P676]

örtün- 'örtünmek, kapanmak' UÇİS s. 169 → *örtünmiş* > *wu-êrh-tun-mi-shih* [P653]

ötkür- 'geçirmek, bir şeyi bir şeyin içinden geçirmek, göndermek' UÇİS s. 169 → *ötkürmiş* > *wu-k'u-êrh-mi-shih* [H1004]

6. **ö-** > *wa-* [1]

öl 'ıslak' UÇİS s. 169 → *öl* > *wan* [P26]

7. **ö-** > *wê-* [3]

öñdün 'doğu, doğuda, önde; önceden' UÇİS s. 169 → *öñdün* > *wêng-tun* [P533]

öñgärä- 'geçmek (önünden)' UÇİS s. 169 → *öñgäräp* > *wêng-k'ê-la* [H1022]

öñlüg 'renkli' UÇİS s. 169 → *öñlüg* > *wêng-lu* [P561, P566, P999]

8. **u-** > *wu-* [23]

uç- 'uç, (dalın) ucu' UÇİS s. 176 → *uç-ı* > *wu-ch'ê* [P151]

uça 'sırt, arka, omuz' UÇİS s. 176 → *uça* > *wu-ch'a* [P370]

uçayü 'uçanlar, uçan şeyler; ölümler' UÇİS s. 176 → *uçayü* > *wu-ch'a-hu* [P804]

uçuq 'çorap' UÇİS s. 176 → *uçuq* > *wu-shuo* [P448]

ud 'inek, sığır' UÇİS s. 176 → *ud* > *wu* [P190]

ud- 'takip etmek, izlemek, devam etmek' UÇİS s. 176 → *udup* > *wu-t'u* [P713, P951]

uduy 'saygı, hürmet, ihtiram' UÇİS s. 176 → *uduy* > *wu-t'o* [P691]

ula- 'kavuşmak; ulamak, bağlamak, uzatmak' UÇİS s. 176 → *ulati* > *wu-la-tê* [P745]

ulam 'ek, devam eden, devami; daimi, eksiksiz' UÇİS s. 176 → *ulam* > *wu-lan* [P952]

ulayati < Fa. *vila:yat* 'Batı Bölgesi' UÇİS s. 176 → *ulayati* > *wu-la-ya-tê* [P985]

ulaγçı ‘hayvanlara bakan, çoban’ UÇİS s. 176 → *ulaγçı* > *wu-la-chih* [P306]
ulus < Mo. *ulus* ‘ulus, devlet’ UÇİS s. 176 → *ulus* > *wu-lu-ssü* [P56, P971, P972]
uluγ ‘büyük, ulu, ulular’ UÇİS s. 176 → *uluγ* > *wu-lu* [H1008, P251, P256]
uqar ‘leylek, turna’ UÇİS s. 176 → *uqar* > *wu-ha-êrh* [P201]
uruγ ‘tohum, çekirdek; nesil, soy’ UÇİS s. 176 → *uruγ* > *wu-lu* [P285], *uruγ-ı* > *wu-lu-hei* [P152]

utlı ‘ödül, mükafât, karşılık; iyilik, fazilet; teşekkür, minnettarlık’ UÇİS s. 176 → *utlı* > *wu-li* [P949]

utlıçı ‘iyilik yapan, iyilik sahibi, teşekkür edilecek adam’ UÇİS s. 176 → *utlıçı* > *wu-li-chih* [P309]

uz ‘usta, mesleğini iyi bilen, uzman’ UÇİS s. 176 → *uz* > *wu-ssü* [P318, P827]

uzat- ‘uğurlamak, yolculuk etmek, götürmek’ UÇİS s. 176 → *uzat* > *wu-sa* [P714]

uzat- ‘uzatmak; sunmak, vermek’ UÇİS s. 176 → *uzatıp* > *wu-sa-t’ê* [P998]

uzat- ‘göndermek⁵’ UÇİS s. 176 → *uzatıp* > *wu-san-t’ê* [H1024]

uzun ‘uzun’ UÇİS s. 176 → *uzun* > *wu-tsun* [P647]

uγrayu ‘özel, mahsus, kişisel’ UÇİS s. 176 → *uγrayu* > *wu-la-yü* [P869]

9. *ü-* > *wu-* [9]

ükär ‘Ülker Yıldızı’ UÇİS s. 177 → *ükär* > *wu-ke-êrh* [P41]

ürgülçi < Mo. *ürgülji* ‘sürekli, durmaksızın, devamlı, kesiksiz’ UÇİS s. 177 → *ürgülçi* > *wu-êrh-kun-chih* [H1015]

ürkäch ‘ebedi, ömür boyu, uzun zaman’ UÇİS s. 177 → *ürkäch* > *wu-êrh-kê-ch’ih* [H1016]

üşik < ?⁶ ‘hece, harf, alfabe, yazı; yazı yazmak’ UÇİS s. 177 → *üşik* > *wu-shih* [P528]

üzä ‘her zaman, sürekli, devamlı, sabit’ UÇİS s. 177 → *üz-ä* > *wu-sa* [P636]

üzit ‘cin, şeytan, ruh’ UÇİS s. 177 → *üzit* > *wu-hsi* [P272]

üzük ‘yazı, harf, hece, ses’ UÇİS s. 177 → *üzük* > *wu-tsu* [P776]

üzül- ‘kesik, üzülme’ UÇİS s. 177 → *üzülmäz* > *wu-suan-ma-ssü* [H1020]

üzüm ‘üzüm’ UÇİS s. 177 → *üzüm* > *wu-tsun* [P170]

ii.y- Türemesi [17]

1. *ı* > *yi-* [1]

ılyā- ‘seçmek, ayıklamak’ UÇİS s. 160 → *ılyāp* > *yin-ha* [P877]

⁵ Dizinde bu veriye yer verilmemiştir, ancak metinde H1024’te Çince ‘göndermek’ (MCD 996) anlamına gelen 打發 [*ta-fa*] karşılığı verilmektedir.

⁶ Kelimenin metindeki karşılığında Çince ‘harf, sembol, karakter, kelime’ anlamına gelen 字 [*zì*] ibaresi geçmektedir (MDBG).

2. *i > yi-* [9]

il 'il, devlet; halk, toplum' UÇİS s. 160 → *il > yin* [P317, P658]

ilçi 'elçi, temsilci' UÇİS s. 160 → *ilçi > yin-chih* [P308]

ilsän- 'teslim olmak, boyun eğmek' UÇİS s. 160 → *ilsänip > yin-sa-ni* [P768]

inç 'sakin, huzur, rahat; sessiz; barış, sulh' UÇİS s. 160 → *inç > yin-ch'ê* [P764],
inç tæg > yin-ch'ê-tê [P863]

inçip 'fakat, ancak, yalnız, ama; bunun üzerine' UÇİS s. 160 → *inçip > yin-ch'ê*
[P720]

inçkä 'ince, zarif, yufka' UÇİS s. 160 → *inçkä > yin-ch'ê-k'ê* [P946]

inçkä 'bilge, aydın; Konfüçyüs'ün talebeleri' UÇİS s. 160 → *inçkä > ying-ch'ê-k'ê*
[P274]

inçlântür- 'sakinleştirmek, rahatlatmak' UÇİS s. 160 → *inçlântürmiş > ying-ch'ê-*
lan-tou-êrh-mi-shih [P656]

in- '?? (kaybolanı) aramak, araştırmak' UÇİS s. 160 → *indi > ying-tê* [P695]

3. *ö > yü-* [2]

öd 'vakit, zaman, an, mevsim' UÇİS s. 169 → *öd > yü* [P86, P125]

öz 'öz, kendi; şahıs; vücut, beden; yaşam, hayat (can)' UÇİS s. 169 → *öz > yü-ssü*
[P747]

4. *ü > yu-* [1]

ünçü < Çin. *chên-chu* 'inci' UÇİS s. 177 → *ünçü > yung-chu* [P476]

5. *ü > yü-* [4]

üç 'üç' UÇİS s. 177 → *üç > yü-ch'ê* [P569]

üçünç 'üçüncü' UÇİS s. 177 → *üçünç > yü-shun-ch'ê* [P113]

üstün 'üst, yukarı, üst taraf' UÇİS s. 177 → *üstün > yü-ssü-tun* [P541]

üstünki 'yukarıdaki, üstteki; en üsttekiler, kral, hükmedenler, yöneticiler' UÇİS
s. 177 → *üstünki > yü-ssü-tun-chi* [P292]

b. İçeste Ünsüz Türemesi [4]

i. Hece Başında [3]

1. /w- Türemesi [1]

könül 'gönül, kalp' UÇİS s. 165 → *könül > k'ung-wan* [P699]

2. /ç- Türemesi [2]

mänji 'neşe, sevinç' UÇİS s. 167 → *mänji > mang-chi* [P602]

mänjilä- 'sevinmek, eğlenmek, keyiflenmek' UÇİS s. 167 → *mänjiläyür > mang-chi-*
la-yü-êrh [P766]

⁷ Kelimenin metindeki karşılığında Çince'de 'aramak' anlamına gelen 尋覓 [*xúnmi*] ibaresi geçmektedir (MDBG).

ii.Hece Sonunda [1]

1. -n/ Türemesi

sayurt 'karışık? çeşitli (kelimeler)?' UÇİS s. 177 → *saqurt* > *san-k'u* [P532]

DEĞERLENDİRMELER, TESPİTLER VE SONUÇ

- a. UÇİS'ten elde edilen veri tasnif edildiğinde ses olaylarının hemen hemen tümüne örnek bulunabilmektedir. Bu çalışmanın sınırlılığı ile ilgili olarak ünsüz türemesi örnekleri tarandığında 90'a yakın veriyle karşılaşılmaktadır.
- b. UÇİS'te ünsüz türemesi önseste ve içseste tanıklanmaktadır. Sonseste tanıklanan bir ünsüz düşmesi örneği yoktur.
- c. UÇİS'te önseste ünsüz türemesi olayıyla ilgili 84 veriye ulaşılmaktadır. Bu veriler /w/ ve /y/ ünsüzlerinin türediği gruplar olmak üzere ikiye ayrılarak değerlendirilebilir.
- d. UÇİS'te önseste /w/ türemesinin 67 örneği bulunmaktadır. /w/ türemesi örneklerinin tamamında önseste yuvarlak ünsüzlerin bulunması dikkate değerdir. En sık /o/ ve /u/ seslerinden önce /w/ ünsüzünün türediği görülmektedir.
- e. /o/ sesiyle başlayan 23, /u/ sesiyle başlayan 23, /ö/ sesiyle başlayan 12 ve /ü/ sesiyle başlayan 9 kelimedede, önseste /w/ türemesi görülmektedir.
- f. Önseste /w/ türemesi görülen 67 kelimededen 56'sında /w/ sesinin yanındaki ünsüz olarak /u/ sesi yer alırken, 6 kelimedede /ê/, 4 kelimedede /a/ ve 1 kelimedede /o/ olmaktadır.
- g. UÇİS'te önseste /y/ türemesinin 17 örneği bulunmaktadır. /y/ türemesi örneklerinin 16'sında ince, 1'inde kalın; 15'inde dar, 2'sinde geniş önses ünlüsüne rastlanmaktadır. Bir başka ifadeyle önseste /y/ ünsüzünün türemesi görülen örneklerin yaklaşık olarak %90'ında dar ve ince önses ünlüsü görülmektedir. En sık /i/ ve /ü/ seslerinden önce /y/ ünsüzünün türediği görülmektedir.
- h. /i/ sesiyle başlayan 9, /ü/ sesiyle başlayan 5, /ö/ sesiyle başlayan 2 ve /ı/ sesiyle başlayan 1 kelimedede, önseste /y/ türemesi görülmektedir.
- i. Önseste /y/ türemesi görülen 17 kelimededen 10'unda /y/ sesinin yanındaki ünsüz olarak /i/ sesi yer alırken, 6 kelimedede /ü/ ve 1 kelimedede /u/ olmaktadır.
- j. UÇİS'te içseste ünsüz türemesi olayıyla ilgili 4 veriye ulaşılmaktadır. Bu verilerden üçü içses hece başında, biri içses hece sonunda görülmektedir.
- k. İçses hece başında /ç/ ve /w/ ünsüzlerinin türediği görülmektedir. /ç/ sesi biri türev olmak üzere 2 ve /w/ sesi 1 kelimedede olmak üzere toplam 3 kelime içses hece başında ünsüz türemesine rastlanmaktadır. Her iki ses türemesinin görüldüğü toplam üç örnekte türemenin olduğu konumda /ŋ/ sesinin yer alması dikkat çekmektedir.

Eski Uygurca Orijinal Biçim	<i>köñül</i>	<i>kö</i>	<i>ñül</i>
Çince Karakterlerle	<i>k'ung-wan</i>	<i>k'ung</i>	<i>wan</i>

Tablo 9. Eski Uygurca köñül kelimesinin Çince yazımı

Eski Uygurca Orijinal Biçim	<i>mäñi</i>	<i>mä</i>	<i>ñi</i>
Çince Karakterlerle	<i>mang-chi</i>	<i>mang</i>	<i>chi</i>
Eski Uygurca Orijinal Biçim	<i>mäñilä-</i>	<i>mä</i>	<i>ñilä-</i>
Çince Karakterlerle	<i>mang-chi</i>	<i>mang</i>	<i>chilä-</i>

Tablo 10. Eski Uygurca mäñi ve mäñilä-(mek) kelimelerinin Çince yazımı

1. Eski Uygurca kelimelerin Çince karakterlerle yazımında tespit edilen ünsüz türemeleri aşağıdaki şekilde tablolastırılabilir.

	Önseste	İçseste			Toplam	
		hece başında		hece sonunda		
/w/	<i>o- > wu-</i>	16	<i>-ñü- > -ng/wa-</i>	1	-	17
	<i>o- > wo-</i>	1	-	-	-	1
	<i>o- > wa-</i>	3	-	-	-	3
	<i>o- > wê-</i>	3	-	-	-	3
	<i>ö- > wu-</i>	8	-	-	-	8
	<i>ö- > wa-</i>	1	-	-	-	1
	<i>ö- > wê-</i>	3	-	-	-	3
	<i>u- > wu-</i>	23	-	-	-	21
	<i>ü- > wu-</i>	9	-	-	-	9
/y/	<i>ı- > yi-</i>	1	-	-	-	1
	<i>i- > yi-</i>	9	-	-	-	9
	<i>ö- > yü-</i>	2	-	-	-	2
	<i>ü- > yu-</i>	1	-	-	-	1
	<i>ü- > yü-</i>	4	-	-	-	4
/ç/	-	-	<i>-ñi- > -ng/ch-</i>	2	-	2
/n/	-	-	-	-	1	1
Toplam		84		3	1	88

Tablo 11. Eski Uygurca kelimelerin Çince yazımlarında görülen ünsüz türemeleri

- m. Tablo 11'e göre, Çincenin söyleyiş ve yazım özelliklerine bağlı olarak önseste yalnızca /w/ ve /y/ sesleri türemekte; en sık önseste ünsüz türemelerine rastlanmakta, en sık türeyen ünsüzün /w/ olduğu görülmekte ve /ç/ ve /n/ ünsüzleri yalnızca içseste hece sonunda türemektedir.

- n. Sonuç olarak bu ses türemeleri, Eski Türkçe kelimelerin Çin kaynaklarından çözümlenmesinde kullanılacak metotlardan biri olarak yer alabilir.
- o. Çalışmada elde edilen verilere göre Eski Uyğurcada önseste /w/ ve /y/; içseste hece başında /w/ ve /ç/; içseste hece sonunda /n/ ünsüzleri türemektedir. Bir başka ifadeyle Eski Uyğurca kelimelerdeki önses /o/ ünlüsünün bulunduğu 23 ve /u/ ünlüsünün bulunduğu 21 veride önce /w/; /ı/ ünlüsünün bulunduğu 1 ve /i/ ünlüsünün bulunduğu 9 veride /y/; /ö/ ünlüsü bulunan 14 verinin 12'sinde /w/ ve 2'sinde /y/; /ü/ ünlüsüyle başlayan 14 verinin 9'unda /w/ ve 5'inde /y/ ünsüzü türemektedir.
- p. Bu tablo Çince imlayla yazılmış Türkçe kelimelerin orijinal biçimlerine ulaşmakta yardımcı olacak veriler sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Azertürk, Semine İmge (2016). 'Ses Bilgisi ve Öğretimi'. *Çin Dili* (Ed.: Gürhan Kırilen). Ankara: Gece Kitaplığı, s. 147-168.
- CLC = Poupard, Duncan (2012). *Collins Chinese Language and Culture*. Glasgow: Harper Collins Publishing.
- Eker, Süer (2010). 'Ünlülerin Temel Özellikleri Üzerine Birkaç Not', *Turkish Studies*, 5/4: 305-320.
- Fidan, Giray (2011a). *Çin Dili ve Çince Dilbilgisi*. (1. Basım). Ankara: Efil Yayınevi.
- Fidan, Giray (2011b). *Kanuni Devrinde Çin'de Osmanlı Tüfeği ve Osmanlılar*. (1. Basım). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Finegan, Edward (2008). *Language and It's Structure and Use*. Boston: Thomson Wadsworth.
- Gürsoy-Naskali, Emine (1997). *Türk Dünyası Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- IPA = "Uluslararası Fonetik Alfabe-II" (Çev. Çetin Pekacar - Figen Güner Dilek). *Dil Araştırmaları*, 5: 67-86.
- İmer, Kamile, Kocaman, Ahmet ve Sumru Özsoy (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Karaağaç, Günay (2010). *Türkçenin Ses Bilgisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep (1992). *Grammer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mathews, R. H. (1975). *Chinese-English Dictionary*. Cambridge - Massachusetts: Harvard University Press.
- MCD = Beattie, Susie vd. (2016). *Collins Mandarin Chinese Dictionary*. Glasgow: Harper Collins Publishing.
- MDBG = <https://www.mdbg.net/chinese/dictionary?page=worddict&wdrst=1&wdqtm=0&wdqcham=1&wdqt=%E5%B0%8B%E8%A6%93> (Erişim Tarihi: 15.05.2019).

- Pulleyblank, Edwin G. (1995). *Outline of Classical Chinese Grammar*. Vancouver: UBC Press.
- RHM = Robert Henry Mathews (<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUm9iZXJ0X0hlbnJ5X01hdGhld3M>, Erişim Tarihi 14.05.2019).
- SML = Kim, Tae Eun (2012). *A Study of Mandarin Loanwords: Lexical Stratification, Adaptation and Factors*. PhD Thesis. University of Wisconsin-Madison.
- Tuğlu, Simay Erden (2006). *Türkçe ve Çincenin Ses Yapıları Açısından Karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doğu Dilleri ve Edebiyatları (Sinoloji) Anabilim Dalı.
- TVS = Karağaç, Günay (2010). *Türkçe Verintiler Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- UÇİS = Yunusoğlu, Mağfiret Kemal (2012). *Uygurca-Çince İdikut Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kitap Tanıtım Yazıları
Book Introduction
Letters

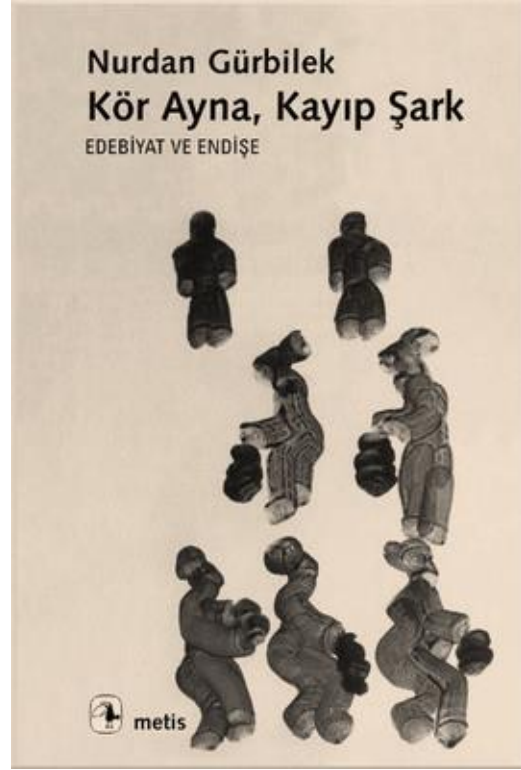
Göçebe Benlikler: *Kör Ayna, Kayıp Şark*

ARŞ. GÖR. AHMET DURAN ARSLAN*

"Bu sabah aynaya baktım, kimseyi göremedim."

Beatles

Nurdan Gürbilek, ele aldığı metinlere dikey eleştiri/inceleme yapabilen ender kalemlerden biridir. Peki, nedir dikey eleştiri ve yatayından farkı için ne(ler) söylenebilir? Herhâlde dikey eleştirinin en belirgin özelliği, yatay eleştiride sıkça görülen özetleme, genelleme ve beylik ifadelerden uzak durup metni özgün bir yakın-okumayla derinlemesine çözümlenmek, tabiri caizse "didik didik etmek/deşmek"tir. Aslında bunun bir tür "kültürel kazı" işi olduğu da söylenebilir. Amaç, metindeki ayrıntıların izinden giderek kimsenin sor(a)madığı soruların peşine düşmek, bir başka deyişle makro değil mikro eleştiri yapmaktır. Yani iyi aydınlatılmış, herkesin kendini güvende hissettiği ve iyi bildiği ana yollardan gitmek değil, tam tersine karanlıkta kalmış, tekensiz ara yollara sapmak ve buradaki hem ürperten hem cezbeden gizeme doğru yol almaktır. Elbette ki gölgede kalanın, örtülü olanın, minörün izini sürmek zor(lu)dur; büyük özveri, emek ve cesaret ister!



Kör Ayna Kayıp Şark (2004) kitabının daha başlığından belli Nurdan Gürbilek'in "uzun yola çıkmaya hüküm giydi[ği]". Aynanın körlüğü, Şark'ın kayıplığı söz konusu... "Her yapıt bir endişeye doğar" (s. 13) cümlesine ev sahipliği yapan kitapta, kör ve kayıp olanı bulmak için yola çıkmış bir yazarla karşı karşıyayız. Bu yol(culuk)a sekiz eleştiri/deneme sığdırdığını görüyoruz yazarın: "Erkek Yazar, Kadın Okur", "Kadınsılaşıma Endişesi", "Doğu'nun Cinsiyeti", "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark", "Müebbet Çocukluk", "Çocuk Ülke Edebiyatı", "Anlatabilmeliydim" ve "Çiftkalpli Yapıt". Kitabın ilk değerlendirme yazısı olan "Erkek Yazar, Kadın Okur" da erkeklik ve yazarlık ile kadınlık ve okurluk arasındaki ilişkiler

* Muğla S.K: Ün. Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü, ahmetduranarslan@gmail.com, orcid.org/0000-0003-4940-6789
Gönderim tarihi: 11.02.2019 Kabul tarihi: 14.04.2019

masaya yatırılır. Gürbilek, kadının aşağı edebiyatın, piyasa romanlarının, ticari tefrikaların, yani duygusal, öznel, edilgen edebiyatın tüketicisi olarak konumlandırılırken erkeğin sahici, nesnel ve ironik edebiyatın yazarı, modernizmin kurucu metinlerinin yaratıcısı olarak belirlendiğini ifade eder. Buna göre Gürbilek, okuma-yazma edimlerinin cinsiyetlendirilerek mevcut erkeklik-kadınlık rollerine bir yenisinin daha eklendiğini ima eder. Yine bu kısımda “roman okuyan kadın/romanesk kadın” imgesi, kadın-arzu-kitap üçgeni ve zamanla bir edebî terime dönüşen “bovarizm”, yani kişinin kendini başkasının yerine koyarak gerçek dışı, sahte bir kendiliğe sığınma eğilimi irdelenir. Bu bölümün ön plana çıkan yazarı Ahmet Mithat, eseri ise *Felsefe-i Zenân*'dır. Kadınlar konusunda yıllar içinde birbiriyle çelişen nice muhtelif söylemlerde bulunan Ahmet Mithat'ın asıl endişesinin, “terbiye-i nisvân” (kadınların terbiyesi) ve “hissiyât-ı hevâ-perestâne (nefsin arzusuna düşkün hisler) ile mücadele” olduğu iddia edilir. Onun, eserlerini hep “İfrat da fenadır, tefrit de!” (Aşırılık da kötüdür eksiklik de!) anlayışıyla, yani bir çeşit “ortayolcu” kontrol mekanizmasıyla kaleme aldığı vurgulanır.

“Kadinsılaşıma Endişesi” yazısı, “dandy”, “snob” gibi adlandırmaları da olan züppe tipi üzerine yoğunlaşır. Gürbilek, Şerif Mardin'in bir “ulusal endişe” olarak gördüğü “Bihruz sendromu”nu genişletmek niyetindedir. Mardin'e göre Bihruz sendromu, Batı uygarlığının Osmanlı İmparatorluğu'nda yarattığı travmaya verilmiş bir tepkidir ve Batı uygarlığının maddi yönlerine düşkünlük kadar, bu tutkuyu günahkâr olarak damgalayan bir modernlik karşıtlığını da yansıtır. Bu ulusal endişe teorisine göre, yabancı arzuların peşinde bir ucubeye dönüşen züppenin hikâyesi üzerinden aslında kudretini yitirmiş bir imparatorluğun -modernleşmenin neden olduğu kültürel melezleşme sonucu- kimliğini kaybetme endişesinin hikâyesi anlatılır. Gürbilek işte tam da burada devreye girer ve ulusal endişenin yanına “cinsel endişe”yi ekler. Ona göre züppenin hikâyesi aynı zamanda, erilliğini kaybetmiş ya da bir türlü erilleşememiş oğulun, hadım edilmiş ya da kadinsılaştırmış genç erkeğin, yani bir kadın-adamın hikâyesidir. Alafranga züppe tipinin Türk edebiyatındaki ilk örnekleri olan *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'nin Felâatun'u, *Şık*'ın Şatırzade Şöhret Bey'i, *Metres*'in Hâmi Bey ve Müştak'ı ile *Şıpsırdı*'nin Meftun Bey'i bu bağlamda yeniden incelenir. Gürbilek'e göre, Felâatun'un da “kadınsı” özellikleri olmasına rağmen efemineliği züppe portresine esas kazıyan Ahmet Mithat değil, gençlik yıllarında onu örnek alan Hüseyin Rahmi'dir. Hüseyin Rahmi'nin şıkları yalnızca cemaate değil, ondan da çok erkekliğe yabancılaşmışlardır. Onun romanlarında şıklık erkeksi bir ideal olmaktan çok, bir kadınsılık alameti olarak alay konusudur. Buradaki züppelerin yalnızca cemaate değil erkekliğe de yabancılaşması vurgusu dikkate değerdir. Çünkü erkek-egemen dünya düzeninde kadınsılaşıma, bir nevi “iktidar yitimi” ve “merkezin dışına itilme” anlamına geldiğinden erkekler için büyük bir tedirginlik kaynağıdır. Züppe de “kadınsı erkek” olarak

görüldüğünden “züppeleşmek”, erkek anlatıcılar ve karakterlere en korku salan konuların başındadır.

“Doğu’nun Cinsiyeti” yazısı temel olarak “narsisistik yara” kavramı etrafında gelişir. Doğu’nun Batı karşısında duyduğu yetersizlik/iktidarsızlık hissine karşılık gelir bu yara. “Yaranın deşilmesi” için seçilen isim ise Peyami Safa’dır. Onun Doğu-Batı sorununa kilitlenmiş romanlarındaki madde-ruh karşıtlığının aslında her durumda bir kadın-erkek karşıtlığı olarak okunabileceği belirtilir. Buna göre kadın genellikle madde ve bedeni, erkekse mana ve ruhu temsil eder. Bu durumda potansiyel bir Doğu-Batı sentezinde yahut “evliliğinde” Doğu, ruh/erkek; Batı ise madde/kadın olmalıdır. Böylelikle Batılı kadın, Doğulu erkeğin himayesine girmiş ve Doğu erkekliğini/iktidarını tazelemiş olacaktır. Yönelim yahut meyil, Batı’dan Doğu’ya olduğu sürece sorun yoktur; ancak tam tersi durumda, yani Batılılaşma yahut Avrupaperestlik durumunda endişeler başlar. Çünkü bu tarz bir yönelimde kadın denetimine girmek, efemineleşmek dolayısıyla iktidarı yitirmek söz konusudur. Gürbilek’in belirttiğine göre Doğu, ancak bir şartla kadınsılaşabilir: mistik anne olmak! Doğu, bilincin değil bilinçaltının, parçanın değil bütünün yeri olarak görüldüğünden ancak Batı’ya can vermiş, onu var etmiş bir “mistik anne” olarak konumlandırılabilir. Burada Doğu’yu maddi değilse de manevi bir iktidar alanı olarak yeniden yüceltme çabası vurgulanır. Şarkiyatçı gelenekte de Doğu’nun kadın, kadının Doğu gibi inşa edildiği/kurgulandığı düşünülürse bu iktidar endişesinin hem Doğu hem Batı için ne denli büyük bir problem olarak algılandığı görülebilir.

“Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark” yazısında ön plana çıkan imgeler su, ayna ve ölümdür. Bu imgeler birbirine kayıtsız şekilde, müstakil olarak ele alınmamış, aksine birbirleriyle kurdukları girift ilişkiler etrafında değerlendirilmiştir. Bu kısımda merkeze alınan isim Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Onun *Mücevhelerinin Sırrı*’nda söylediği “Eğer maziye çok seviyorsam; ona, büyük, muhteşem günlere bağlı isem emin ol ki bu, ölümlerin de bu toprakta ve hayatımızda bir söz hakkı olduğunu düşündüğüm içindir” (2002, s. 95) sözleri temel alınarak yazarın maziyle, kaybedilenle, yitirilenle ilişkisi sorgulanır. Gürbilek’e göre bahsi geçen “ölü”, Tanpınar’da bazen “el değmemiş mazi”, bazen “eski Şark”, bazen “iç İstanbul”, bazen “yekpare zaman” olarak anlatılır. Yıkılan imparatorluk, kaybolan ruh saltanatı bir şekilde hep bu “ölü” metaforuyla ilişkilidir. Bu nedenle Gürbilek, Tanpınar’ın kahramanlarındaki ortak özelliklerden birinin “şifasız hüznü” olduğunu söyler. Gidenin, ölenin ardından tutulan bir “sürekli yas hâli”dir bu. Ophelia ve Orpheus’un kapısı ise çokça çalınır bu süreçte.

Halit Ziya’nın *Aşk-ı Memnu*’da Nihal’i anlatırken kullandığı “müebbet çocukluk” imgesi beşinci yazıya ad olarak seçilmiştir. Yazarın romanlarında sıkça karşılaşılan “dinmeyen öksüzlük” izleği de bu imgeyle akrabalık kurularak incelenir. Kahramanın “iç”

yoksunluğunu, dışsal telkine açıklığını, yabancı emellere kapılmışlığını anlatan “bovarizm” meselesi, bu sefer Halit Ziya üzerinden tartışılır. Ardından Orhan Koçak’ın “imkânsız özerklik” ve “kaptırılmış ideal” kavramlarına gönderme yapılarak “entelektüel ve özgünlük” meselesi ele alınır. Buna göre Osmanlı-Türk yazarı, ideal yahut model olarak belirlenen Batı edebiyatına yaklaştığında yabancı arzuların, ödünç alınmış emellerin, taklit hayallerin alanına geçiyor; modelden uzaklaşıp gündelik alana girdiğinde ise idealsiz bir yerelliğe mahkûm oluyordu. İlk durumda karşı konulmaz bir özentilik, bir taklitçilik; ikincisindeyse bir ufuksuzluk, bir yavanlık söz konusuydu. Bu çıkmaza Gürbilek de “çifte düğümleşmiş” adını verip tartışmayı derinleştirir.



Nurdan Gürbilek

“Çocuk Ülke Edebiyatı” yazısının teorik temelleri, Fredric Jameson’ın “üçüncü dünya edebiyatı” (*third world literature*), “ulusal alegori” (*national allegory*) ve Gregory Jusdanis’in “gecikmiş modernlik” (*belated modernity*) kavramlarına dayanır. Çocuk kalmışlık, bir anlamda ilerleyen zamanın gerisinde kalmak, gecikmek demektir. Burada söz konusu olan, *Huzur*’da Tanpınar’ın “akan nehre sonradan katılmak”, *Jurnal*’de Cemil Meriç’in “bir tiyatroya beşinci perdenin ortasından girmek”, *Tutunamayanlar*’da Atay’ın “sahneye uşak rolünde çıkmak” olarak tarif ettiği bir gecikmişliktir.

Yazıda çocuk kalmışlıkla toplumsal az gelişmişlik arasındaki alegorik bağın sergilenmesi için Atay’ın romanları örneklem olarak seçilmiştir. Gürbilek, Atay’ın kahramanlarının ısrarla vurgulanan çocuk kalmışlığının yalnızca kahramanların kişisel tarihine değil, aynı zamanda ulusun tarihine de ışık tuttuğunu belirtir. Böylelikle kurgusal bir pencereden ülkenin trajik gerçeğine muhtelif göndermeler yapılır.

“Anlatabilmeliydim” yazısında sahne, Vüsat O. Bener’indir. Burada, onun metinlerindeki anlatma çabası ile susma isteği arasındaki gelgit ön plana çıkarılır. Gürbilek’e göre Bener, yaşamı yazarak var etmek endişesi ile bunun imkânsız olduğu sezgisi arasında gidip geliyordur. Anlatıya olan inanç ve inançsızlık arasındaki gerilim, onun metinlerindeki temel çatışmalardan biridir. Hayattan kopukluk, yalnızlığa dayanıksızlık, başkasına yük olmak, yeryüzüne atıvermişlik duygusu, zamanın oyuncağı olmak, iç sıkıntısı, ölüm acısı gibi konulara ağırlık veren yazarın “kara anlatı ustası” vasfı yine bu bölümde irdelenir. “Çiftkalpli Yapıt” adlı son yazıda ise Leylâ Erbil merkeze alınır. Burada yazar için kendini bilme ve bulmanın önemi vurgulanır. Buna göre Erbil, insanın “kendi” olmadan hiçbir şey

olamayacağı inancından hareketle, kişinin kendine dayatılmış tüm kimliklerden özgürleşerek ilk önce “kendi” olmayı öğrenmesi gerektiğini düşünmektedir. Bu yüzden onun metinlerindeki kişiler de kendileriyle hep bir yüzleşme/hesaplaşma içindedirler. Ona göre ancak riyakârlıkla, suçla, yalanla karşı karşıya gelinerek, tabiri caizse çile çekilerek ruhsal arınma ve nefis terbiyesi mümkün olabilir.

Nurdan Gürbilek’in belki de en önemli mezziyetlerinden biri, edebî metinlere estetik ve yaratıcı bir edayla yaklaşabilmesidir. Eleştirinin ya da denemenin de öykü, roman, şiir gibi edebî türler kadar emek ve incelik gerektirdiğine inanan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*’ta ele aldığı yazar ve eserleri yargılamaktan ziyade anlamaya çalışır. Onlara yüzeyden değil derinden bakmaya özen göstererek dikey eleştirinin/inceleminin olgun bir örneğini sunar. Emek, incelik, derinlik ve estetik kavramlarını bir araya getirdiği için de bir inceleme metninin nasıl canlı ve sanatsal olabileceğini gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

Gürbilek, Nurdan (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2002). *Mücevherlerin Sırrı*. İstanbul: YKY.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFLİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Güncce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Güncce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Güncce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
BEDİA KOÇAKOĞLU
OKTAY YİVLİ
MAKSUT YİĞİTBAŞ
DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

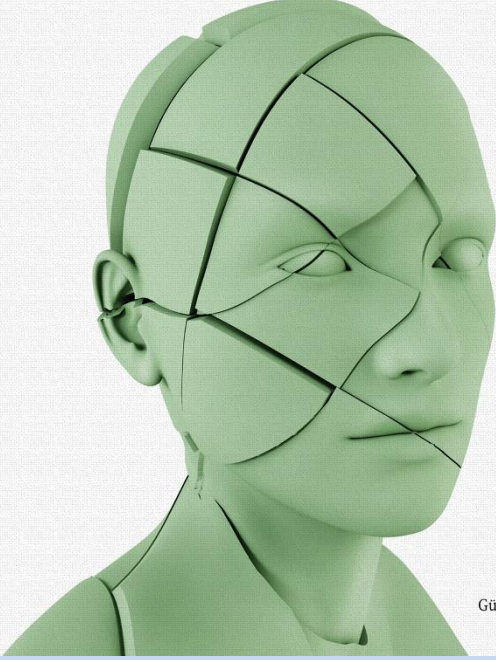
YASEMİN MUMCU
MURAT KACIROĞLU
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET
SELAMİ ALAN



Güncce Yayınları

TÜRK BİLİMKURGU
EDEBİYATI
VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR





Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı
Halit Ziya Hikâyeciliğinde
Renklerin Dili




Günce Yayınları

ZEYNÎ EFENDİ'NİN
ENVÂRÜ'L HÜDÂ'SI
ÜZERİNE
DİL İNCELEMESİ

MURTADHA S. NAJMULDEEN




Günce Yayınları

DR. SERAP SARIBAŞ

Türk ve Batı Romanında
Veba ve Metaforlarının
Karşılaştırılması




Günce Yayınları