

HALKBİLİM
FOLKLORE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

DİL
LANGUAGE

DİL BİLİMİ
LINGUISTIC

EDEBİYAT
LITERATURE

99

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat

folklore/literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 25,
Sayı - No. 99
2019/3

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilim • edebiyat • antropoloji • dil ve dilbilim dergisi

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491 DOI:10.22559 CİLT: 25 SAYI: 99, 2019/3

Sahibi

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ adına

Prof. Dr. Halil Nadiri

(Rektör)



Yayın Yönetmeni

Prof. Dr. Metin Karadağ

(mkaradag@ciu.edu.tr)

Yayın Koordinatörü

Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa

Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

ULAKBİM-Dergipark (Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi); TR-Dizin; Milli Kütüphane/Türkiye Makaleler Bibliyografyası, Scopus, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); CrossRef DOI (Digital Object Identifier); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD (Sosyal Bilimler Atf Dizini); TEI (Türk Eğitim İndeksi; İdealonline Veritabanı; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS); Academic Resource Index/ResearchBib; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM Türk Tarih, Edebiyat, Kültür ve Sanat Makaleleri Veri Tabanı; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals Indexing; ISI International Scientific Indexing tarafından taranmaktadır.

Articles published in the Journal of **folklore & literature** are indexed in

ULAKBİM -Dergipark (National Academic Network And Informaion Center); TR-Dizin; National Library / Turkey Articles Bibliography; Scopus, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); CrossRef DOI (Digital Object Identifier); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD Social Sciences Citation Index; TEI (Index of Turkish Education); IdealonlineDatabase; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS). Academic Resource Index/ResearchBib; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM (Database for Articles on Turkish History, Literature, Culture and Art); Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals, ISI International Scientific Indexing.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Türkiye Satış ve Dağıtım: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti.

Konur Sk. No: 36/13 Kızılay-Ankara, Tel: 0.312. 425 39 20

Baskı ve cilt: Başkent Klîşe ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90

folklore / edebiyat

ÜÇ AYLIK BİLİM VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
YAYIN İLKELERİ

Kapsam

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi yayını olan *folklor/edebiyat* dergisi halkbilimi, edebiyat, antropoloji, dil ve dilbilim alanlarında inceleme ve araştırmaya dayalı, yöntembilimsel ölçütlere uygun;

1. Özgün kuramsal yazılar;
2. Özgün araştırma, inceleme yazıları;
3. Belgeler ve yorumlar;
4. Uygulamalar ya da uygulamaya dönük yazılar;
5. Eğitim çalışmaları, derlemeler, eleştiri ve değerlendirme yazıları;
6. Kitap eleştirilerine yer vermektedir.

Genel İlkeler

folklor/edebiyat dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Danışma Kurulu ve editör) intihal (plagiarizm) konusunda Turnitin/ iThenticate^(R) aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün, atıf alabilme olasılığı yüksek ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Psikoloji alanında gönderilen özgün araştırmaların özellikle *insan katılımcı ve/veya hayvan deneklerle çalışma yapılmışsa*, etik kurulu onayı zorunludur. *folklor/edebiyat*'a gönderilen yazıların başka yerde yayınlanmamış olması ve genel yapısıyla aşağıdaki kurallara uyması gerekmektedir:

Makalelerin dili, Türkçe ve İngilizcedir. Bilimsel makaleler arasında 40.000, inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 20.000, medya, kitap tanıtım/eleştiri yazıları da 5000 ile 9000 karakteri aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Yazarlara herhangi bir telif ücreti ödenmez. Yayınlanmış yazılar, dergi künyesi belirtilmek koşuluyla başka bir kaynakta da yayınlanabilir.

Bilimsel-Akademik İlkeler

Bilimsel bir makalenin amacı, alanında uzman yazarların bilinen yöntemler kapsamında elde ettiği sonuçları daha geniş bilimsel kitlelere ulaştırmasıdır. Bilimsel etik, bir araştırmacının çıkış noktasıdır. TÜBA'nın bu konudaki yorumu "Etik, insanların ahlaki yaşamının temelleri üzerine akıl yordukları ve bu temellerden yola çıkarak doğru ve yanlış ayırt etmeye, doğru davranış biçimlerini bulmaya ve uygulamaya yarayabilecek kuramsal ve toplumsal araçları geliştirdikleri bir düşün alanıdır" biçimindedir. Bu bakış açısı *folklor/edebiyat* için makale kabulündeki temel ilkedir. Dergide TÜBA ve TÜBİTAK'ın yayın ilkelerine uygun makalelere yer verilir.

Dergide yer alması istenen akademik nitelikli bir makale; Giriş, Yöntem, Sonuç(lar), Tartışma bölümlerinden oluşur. Giriş kısmında açık ve anlaşılır bir biçimde makalenin ele aldığı sorunun genel yapısı hakkında bilgi sunulur. Yöntem bölümünde bu sorunun nasıl çözümlendiği ortaya konulurken tercih edilen bilimsel yöntem de açıkça belirtilir. Sonuç-Tartışma kısmında sorunun yöntembilimsel olarak incelenmesiyle varılan hususlar belirtilir; çalışmadan sonra yapılması ya da sürdürülmesi öngörülen araştırmalar ve geliştirici girişimler için önerilerde bulunulur.

Değerlendirme Süreci

Dergiye Makale Takip Sistemi ile gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri ve kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. Yazı, Danışma Kurulu ve Editör'ün onayıyla alanda uzman iki hakeme gönderilir. Değerlendirme sürecinde, “kör hakem” işleyişi uygulanır. Hakem raporlarının çelişkili durumlarında yazı, üçüncü hakeme gönderilebilir veya Danışma Kurulu+editör görüşüyle karara varılır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Kesin sonuç, Danışma Kurulunca alınır. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Yazım Kuralları

Yazılar, “Microsoft Word Document” formatında, metin ve sonuç kısımları “Times New Roman” yazı tipi ve “12 punto” büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 1,5 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), satırbaşı verilmeden ve paragraflar arasında satır boşluğu bırakmadan, otomatik olarak, altı nokta boşluk bırakılarak hazırlanmalıdır.

İlk sayfa düzeni:

1- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)

2- Makale başlığı (ortada)

3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)

4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında İngilizce ve Türkçe özet, makale başlığının İngilizce çevirisi, daha sonra özet metin yerleştirilir. İngilizce makalelerde 200 sözcükten oluşan Türkçe özet verilir.

5- Önce makale dilinde, ardından özet dilinde en az 5, en fazla 10 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.

6- Sayfa altında verilecek bilgiler:

- Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (*) işaretiyle
- Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile,
- Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Diğer Yazım ve Sunum Kuralları

Dipnot ve Kaynaklar APA 6 standartlarına uygun olarak verilir, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilir. Metin içinde kaynak gösterme ve diğer teknik uygulamalar hakkında ayrıntılı bilgi için aşağıdaki kaynaktan yararlanılabilir:

<http://www.apastyle.org>

İletişim

Dergide yayınlanması istenen makaleler, <https://www.folkloredebiyat.org> sitesindeki Makale Takip Sistemine üye olunarak biri yazar bilgilerini kapsayan isimli ve diğeri isimsiz ayrı adlarla word formatında kaydedilmiş iki dosya halinde gönderilir.

Yazarlar, her türlü iletişim için aşağıdaki adres ve bilgileri kullanmalıdır:

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı

Haspolat Kavşağı- Lefkoşa KKTC

Telefon: (392) 671 11 11- 2600/2601

Belgegeçer: (392) 671 11 65

El-mek : folkloredebiyat@ciu.edu.tr • mkaradag@ciu.edu.tr

folklore / literature

QUARTERLY SCIENTIFIC CULTURAL JOURNAL

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Scope

The Journal of *folklore & literature* is a Cyprus International University publication that publishes original work in the fields of folklore, literature, anthropology, language, history, sociology, and psychology that are based on analysis and research conducted in accordance with the scientific method. The scope of the journal includes a variety of different pieces that range from original theoretical works to original research and analyses; to documents and interpretations; to applications or application based works; to educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

General Principles

The Journal of *folklore & literature* Management (Preliminary Evaluation Committee, Advisory Board and Editor) checks all submissions for plagiarism by submitting articles to the Ithenticate® and Turnitin plagiarism detection site prior to evaluating any of the journal articles. Basic publication principles include article originality, high potential to receive citations, and suitability with academic standards. The scientific, ethical, and legal responsibilities belong to the article authors. Papers submitted in the field of psychology must have ethical committee approval, especially for articles being submitted as original research that contain human participants and/or animal subjects. It is imperative that articles sent to *folklore & literature* have not been published anywhere else and that they are structurally appropriate with the instructions indicated below.

Articles can be written in either in Turkish or English. Scientific articles should be no more than 40,000 characters (without space); analysis/discussion/critiques should be no more than 20,000 characters (without space); and media, book review/critiques should be no more than 5000-9000 characters (without space). Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead.

Scientific - Academic Principles

The goal of a scientific article is to disseminate its findings acquired from research conducted by experienced field researchers, to the larger scientific community. Scientific ethics is the starting point of a study. TUBA (Turkey's Scientific Academy) defines ethics as "*the field of thought where people contemplate on the foundations of living a moral life and based on these foundations, they differentiate between right and wrong, search for accurate behaviors, and develop theoretical and scientific tools that can be applied*". This perspective is the basic principle underlying article acceptance for the Journal of *folklore & literature*. The journal publishes articles that are in accordance with TUBA and TUBITAK (The Scientific and Technological Research Council of Turkey)'s publication principles.

Articles with exceptional academic quality that are accepted to the journal should contain an Introduction, Methods, Results, and Discussion section. In the introduction, a clear and concise description of the problem the article is covering should be given. In the methods section, how the problem was approached should be described in detail and the choice of scientific method used should be explained and justified. In the results-discussion section, examination of the findings via the scientific method should be described and suggestions for future research as well developmental implications should be offered

Peer Review Process

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Advisory Board and Editor, the article is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the article will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the article will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Advisory Board and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Advisory Board. Articles sent to the journal are not returned.

Instructions for Authors

Articles should be written in "Microsoft Word Document" format where "Times New Roman" font and "12" sizes are used. Spacing should be set at 1.5 cm and margins should be 2.5 cm all around. End of sentence words should not be separated according to their syllables. Text orientation should be justified without any indentations, no spacing between paragraphs; however, in the spacing section of MS Word, the "before" option should be set at 6.

First page design:

- 1- Author's name (right corner, aligned right)
- 2- Article title (centered)
- 3- For articles that are translated, the translator's name (aligned right)
- 4- For original Turkish articles, the abstract should be between 150-200 words in both English and Turkish. The English translation of the article's title is placed under the Turkish title, which is placed over the abstract. For articles in English, a Turkish abstract of at least 250 words should be prepared.
- 5- Five to six keywords in the article's original language, then in the abstract's language should be provided.
- 6- Information to be given as footnotes at the bottom of the page include:
 - Author information, denoted with a (*)
 - In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (**)
 - Information about the translator, denoted with (***)

Other Writing and Presentation Rules

Footnotes and Works Cited should be prepared according to the American Psychological Association's Publication Manual, 6. Primary sources must be indicated when secondary source citations are used. For in-text citations and other technical applications, please visit <http://www.apastyle.org/> for further details.

Contact Us

For articles you wish to have published in the Journal of folklore & literature, please send two files by mail to: <https://www.folkloredebiyat.org> one with detailed author information and one with no identifying names that have been saved as a MS Word document.

For all forms of communication, authors should use the following address and details:
CIU Faculty of Arts and Sciences Deanship
Haspolat Kavşağı – Lefkosa, KKTC
Telephone : (392) 671 11 11- 2600/2601 • Fax: (392) 671 11 65
E-mail : folkloredebiyat@ciu.edu.tr • mkaradag@ciu.edu.tr

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

- Kubilay Aktulum** (Hacettepe Üniversitesi, aktulum@hacettepe.edu.tr)
Ali Berat Alptekin (Konya Üniversitesi, aalptekin@konya.edu.tr)
Ingeborg Baldauf (Humboldt Universität, ingeborg.baldauf@rz.hu-berlin.de)
Mehmet İlhan Başgöz (Em. Öğr.Üyesi, turkish@indiana.edu)
M. Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi, fbozkurt@akdeniz.edu.tr)
Bernt Brendemoen (Universitas Oslo, bernt.brendemoen@ikos.uio.no)
Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi, ozkul@hacettepe.edu.tr.)
Nurettin Demir (Hacettepe Üniversitesi, demir@hacettepe.edu.tr)
Ali Duymaz (Balıkesir Üniversitesi, aduymaz@balikesir.edu.tr)
Aysu Erden (Haliç Üniversitesi, aerden@halic.edu.tr)
Nevzat Gözaydın (Ankara Üniversitesi, ngozaydin@gmail.com)
Tuğrul İnal (Hacettepe Üniversitesi, tinal@hacettepe.edu.tr)
Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi, k_kayali@yahoo.com)
Jaklin Komflit (Syracuse University, kornfilt@syr.edu)
Mustafa Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi, mkutlu@ankara.edu.tr)
Eva Kincses Nagi (Szeged Universität, evakincsesnagy@gmail.com)
Eunkyung Oh (Dongduk Women's University, euphra33@hanmail.net)
Metin Özarslan (Hacettepe Üniversitesi, metino@hacettepe.edu.tr)
Jonathan Stuubs (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, jstuubs@ciu.edu.tr)
Mária Ivanics (Szeged University, res13986@helka.iif.hu)

Yayın - Medya Editörleri / Broadcast-Media editors

- Serpil Aygün Cengiz** (Ankara Üniversitesi, serpilayguncengiz@gmail.com)
Meryem Bulut (Ankara Üniversitesi, meryem.bulut@gmail.com)
Süheyla Sarıtaş (Balıkesir Üniversitesi, saritassuheyla@gmail.com)

İngilizce Editörü / English editor

Manolya Çalışır UKÜ / CIU

Düzeltiler / Languages Editing Service

UKÜ / CIU

(UKÜ Yabancı Diller Yüksek Okulu/CIU School of Foreign Languages)

**BU SAYININ HAKEMLERİ/
REVIEWERS of THIS ISSUE**

Prof.Dr. Sevim Akten

Doç. Dr. Ezgi Metin Basat

Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz

Doç.Dr. Metin Çolak

Prof.Dr. Aysu Erden

Doç.Dr. Gürkan Gümüştam

Prof.Dr. Mehmet Ölmez

Doç.Dr. Rezan Karakaş

Prof.Dr. Metin Özarslan

Doç.Dr. Hatice Kayhan

Prof.Dr. Hikmet Seçim

Doç.Dr. Süheyla Sarıtaş

Prof.Dr. Oya Somer

Doç.Dr. Hülya Taş

Prof.Dr. Recep Songün

Doç. Dr. Selcan Gürçayır Teke

Prof.Dr. Başak Uysal

Yrd.Doç.Dr. Mihrican Aylanç

Prof.Dr. Mehmet Ali Yavuz

Dr. Öğr. Üyesi Berna Ayaz

Doç.Dr. Nevin Akkaya

Dr. Öğr. Üyesi Feyza Görez

Doç.Dr. Özgür Ay

Dr. Öğr. Üyesi Arzu Korucu

Doç.Dr. M. Metin Barlık

Dr. Gülden Sarı

Dr. Öğr. Üyesi Abdülhakim Tuğluk

Bu sayıya gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için değerli katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valueable scientists for their precious time and contributions in evaluating the published and unpublished articles that were sent for this issue.

folklor/edebiyat

İÇİNDEKİLER

folklor / edebiyat'tan / Metin Karadağ	XI-XII
Divan Şiirinde Toprak ve Toprakla İlgili Unsurların Kullanımı Cautions on Folk Literature Works in the Literature of the period of Natural Struggle	
H. Dilek Batıslam	457-470
Sanal Dünyada Halk Mizahının Gülen/Güldüren Yüzü: Siyasi Fıkralar Smiling Face of Folk Humor in the Virtual World: Political Anecdotes	
Mehmet Emin Bars	471-489
Geleneksel Kültür, Medya Müzeciliği ve YouTube Traditional Culture, Media Museum and YouTube	
Erol Gülüm	491-500
Ankara ve Konya'da Yaşayan Nogay Türklerinde Şinsler Üzerine Bir Araştırma A Research on Şins in Nogay Turks Living in Ankara and Konya	
Muhittin Çelik - Süleyman Hilmi Kızıldağ	501-510
Dişi Kurdun Rüyalari ve İnfaza Çağrı Adlı Romanlarda Birey-Toplum Çatışması The Individual-Society Conflict in <i>The Place of the Skull</i> and <i>Invitation to a Beheading</i>	
Abdurrahman Kolcu	511-520
Rica Ediminin Türkçeyi Yabancı Dil Olarak Öğrenenler Tarafından Kullanımları Uses of Request Act by Learners of Turkish as a Foreign Language	
Hatice Altun Alkan - Derya Yaylı	521-538
Yeni Uygurca ve Yeni Uygurca Sözlükler Modern Uyghur and Modern Uyghur Dictionaries	
Fikret Yıldırım	539-552
Breath, Motion and Time: Narrative Techniques in Representational Chinese Handscroll Painting Nefes, Hareket ve Zaman: Rulo Formatlı Temsili Çin Resimlerinde Kullanılan Anlatı Teknikleri Üzerine Bir İnceleme	
Duru Güngör	553-566
Çağdaş Tuva Yazılı Edebiyatının Gelişimi The Development of Contemporary Written Tuvan Literature	
Zhazira Otyzbay	567-576

A Comparative Study: Existentialism in <i>No Exit</i> by Jean Paul Sartre and <i>Shadowless</i> by Hasan Ali Toptaş Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Jean Paul Sartre'in <i>Çıkış Yok</i> ve Hasan Ali Toptaş'ın <i>Gölgesizler</i> 'inde Varoluşçuluk Hilal Kaya	577-591
Amerikan Şiirinde Avangart Geleneğin Elektronik Yansıması: Dijital Şiir The Electronic Reflection of Avant-Garde Tradition in American Poetry: Digital Poetry Memet Metin Barlık	593-604
Configuration of Transient Shelters as Alternative Spaces through Nomadic Acts in Doris Lessing's "An Old Woman and Her Cat" Doris Lessing'in "An Old Woman and Her Cat" Adlı Öyküsünde Geçici Barınakların Göçebe Eylemler Yoluyla Alternatif Mekânlar Olarak Yaratılması Özge Üstündağ Güvenç	605-622
Kamel Daoud'un <i>Meursault, Contre-Enquête</i> Adlı Yapıtında Efendi-Köle Diyalektiği The Master-Slave Dialectic in Kamel Daoud's Novel Entitled <i>Meursault, Contre-Enquête</i> Ayşe Tomat Yılmaz	623-634
A Paradigm of Dramatic and Postdramatic Tragedy: Simon Stephens's <i>Motortown</i> Dramatik ve Postdramatik Bir Tragedya Paradigması: Simon Stephens'in <i>Motortown</i> Adlı Oyunu Mesut Güneş	635-644
Kitap Tanıtımı <i>La Littérature Comparée</i> Abdulfettah İmamoğlu	645-648
<i>Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi – Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni</i> Mustafa Duman	649-652
<i>Tohum ve Toprak</i> Tülay Aslıhak Uğurelli	653-656
<i>Coğrafya ve Tarih Perspektifinden Somut Kültürel Miras ve Türkiye</i> Özlem Aydoğdu Atasoy	657-659

folklor/edebiyat'tan

Değerli okurlarımız

*folklor/edebiyat'*ın 99. sayısı ile karşınızdayız. Dergimizin 100. sayısına bir adım kala yeni araştırma ve çalışmaları dikkatlerinize sunmanın mutluluğunu yaşamaktayız. 100. sayımız daha önce de açıkladığımız gibi alanımızın duayeni sayın Prof.Dr. İlhan Başgöz adına hazırlanacaktır. Özel sayımızla ilgili araştırma, anı, değerlendirme vb. yazılara ilişkin duyuru ve çağrılarımızı yılbaşından önce değerli yazarlarımıza iletmiştik. Gösterilen ilgi ve destekten dolayı mutluyuz; açık teşekkürlerimizi sunuyoruz. Bu konuda son ürün iletme tarihimizin 30 Ağustos 2019 olduğunu bir kez daha anımsatmak isteriz.

100. sayımızla ilgili özel yayınların dışında Ankara ve Lefkoşa'da gerçekleştirmeyi düşündüğümüz etkinliklerle ilgili ayrıntılı bilgileri daha sonra bilim çevrelerine iletacağız. Öte yandan yine söz konusu sayımızla birlikte tüm sayıların kaynakçasını da ayrı bir kitap halinde yayımlayacağımızı duyurmak isteriz.

Dergimizin Dergipark sitesindeki sayfasında bulunan Dizinler linki hakkında bir açıklamada bulunmak isteriz: Ulakbim- Dergipark yönetimi, bünyelerinde barındırdıkları dergiler için citation indeksler dışında salt TR-Dizin ve Scopus'un kimlik sayfalarında yer almasına karar vermiş ve uygulamaya da geçmiştir. Dileyen dergiler diğer dizinlerini ekleyebilmektedirler. Dergipark'taki folklor/edebiyat'ın dizin listesindeki değişikliğin sebebi budur.

Tüm dergicilik camiasının çok iyi bildiği üzere akademik dergilerin kalite ve istikrarının sağlanmasında hakemlerimizin hayatî önemi bulunmaktadır. Çok yoğun çalışma tempoları içinde tümüyle fahrî olarak bu görevi lütfeden bilim insanlarımıza içtenlikle teşekkür ediyoruz.

Bir dönüm noktası ve gurur verici bir aşama olarak gördüğümüz 100. sayımızda buluşmak üzere dergimize emeği geçen herkese teşekkür ederiz.

Saygılarımızla.

folklore / literature

Dear readers

We are pleased to say that the second issue of the 25th Volume has just been released.

Firstly, we would like to give you information about the page numbering system that we started to use in this issue for the first time in order to satisfy the requirements issued by the Dergipark management for the journals selected by the TUBITAK-Dergipark management in Turkey. TUBITAK Dergipark, which aims to follow the international journal publishing rules, requires the continuation of the page numbers of the articles to be contained in a volume of the journals. That is why we have started our first article of the 98th issue with the page number 256 as the continuation of the page number 255, which is the last number of the last article in the 97th issue.

We are in the process of preparing the upcoming 100th Ilhan Başgöz / Metin Turan special issue. We would like to thank all the researchers and writers for their sincere support and contributions. We request our valuable writers who wish to publish in these issues their studies such as articles, memoirs, reviews etc., to contact us by the 30th of June and send their products by the 30th of August.

We would like to thank all of our valuable writers who participated in this issue with their studies, referees who spent a lot time for this issue, and all those who made great contributions.

Best regards.



DOI: 10.22559/folklor.1013

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Divan Şiirinde Toprak ve Toprakla İlgili Unsurların Kullanımı¹

Use of Soil and Soil-Related Elements in Divan Poetry

H. Dilek Batislam*

Öz

‘Anâsır-ı erba’anın bir parçası olan toprak ve toprakla ilgili unsurlar divan şiirinde kullanılırken, bu şiirin yapısı gereği, çoğu zaman gerçek anlamlardan ziyade mecazi anlamların ön planda olduğu görülmüştür. Toprakla eş ya da yakın anlamlı olarak kabul edilen kelimeler arasında divan şiirinde en çok yer verilenlerin “hâk, gerd ve gubâr” olduğu söylenebilir. Özellikle sıkça karşılaşılan “hâk-i pây” tamlamasıyla genellikle sevgilinin ayağının toprağı ifade edilir. Çok kıymetli olan bu topraktan âşık gözüne sürme yapar. Toprakla divan şiirinin geleneksel tipleri “âşık-sevgili-rakip” arasında da çeşitli yönlerden ilgi kurulmuştur. Acımasız sevgili karşısında âşık, toprak olup ölmek üzeredir. Sevgilinin yüceliğı, büyüklüğü anlatılırken topraktan yararlanılmıştır. Âşık kendisi yerine rakibin ölüp toprak olmasını ister. Divan şairleri şiirlerinde, geleneksel tiplerle ilgili örneklerin dışında toprağın ‘anâsır-ı erba’ a arasındaki, din ve tasavvuftaki yerini ortaya koyan örneklerle, toprakla ilgili atasözleri ve

¹ Halk Kültüründe Toprak Uluslararası Sempozyumu’nda (13-15 Ekim Sivas 2017) sunulan “Divan Şiirinde Toprak ve Toprakla İlgili Unsurların Kullanımına Genel Bir Bakış” başlıklı bildirinin gözden geçirilip genişletilerek makaleye dönüştürülmüş şeklidir.

* Prof.Dr., Çukurova Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğr. üyesi.
batislam@cu.edu.tr

deyimlere, inanışlara ve topraktan yapılan nesnelere de çeşitli vesilelerle yer vermişlerdir.

Makalemizde önce divan şiirinde toprakla ilgili unsurların kullanımına genel olarak değinip toprağın divan şiirindeki yerini, farklı yüzyıllara ait divan şairlerinin divanlarından seçtiğimiz örnek beyitlerle ortaya koymaya çalışacağız.

Anahtar sözcükler: *toprak, hâk, gubâr, divan şiiri, 'anâsır-ı erba'a*

Abstract

While elements of soil and land, which are a part of Anâsır-ı erba'a, are used in Divan poetry, it can be seen that this poem's structure is often preliminary in terms of metaphorical meanings. It can be said that the most widely used words in Divan poetry are "hâk," "gerd," and "gubâr," words which are considered meaningful as close to the earth. Especially the frequently encountered "hâk-i pây," which is generally expressed as "the land of the foot of the lover." It is very precious to rub in the eyes of lovers from this land. The traditional types of Divan poetry have also attracted attention for their portrayal of competitions between lovers. In the face of the ruthlessness of the lover, the earth is about to die. The glory of the lover was exploited from the earth while the size was explained. The lover wants the rival to die instead of himself. Apart from the examples of traditional types of Divan poetry mentioned above, proverbs and sayings about the earth and objects made from the earth reveal the significance of the soil in religion and mysticism.

In our article, we will first discuss the use of earth-related elements in Divan poetry in general. Then, we will further illuminate the place of the soil in Divan poetry using couplets chosen from Divan poets of different centuries.

Keywords: *soil, hâk, gubâr, divan poetry, anâsır-ı erba'a*

Giriş

Kaynaklarda farklı tanımları olan toprak için *Türkçe Sözlük*'te; "Yer kabuğunun, toz durumuna gelmiş türlü kütle kırıntılarıyla, çürümüş organik cisimlerden oluşan ve canlılara yaşama ortamı sağlayan yüzey bölümü; ülke; arazi, tarla; topraktan yapılmış; kara" anlamları verilmiştir (*Türkçe Sözlük*, 2009: 1995).

Divan şiirinde toprağın yanı sıra kelimenin Arapça ve Farsça karşılıkları, eş ya da yakın anlamlıları da kullanılmıştır. Bunlar arasında: Arapça "arz, gubâr, serâ, türâb, bâdiye, sahrâ", reml, zerre", Farsça "gerd, hâk, şûre, beyâbân, deşt, gil, kân, rîg, seng, zemîn" vb. sayılabilir.

Toprak her şeyden önce 'anâsır-ı erba'a'nın (dört temel unsurun), bir parçası olması nedeniyle diğer üç unsurla birlikte ya da tek başına birçok beyitte sıklıkla zikredilir. Ayrıca toprağın İslam ve tasavvuf kültüründeki, Türk kültüründeki, mitolojideki yerini anlatan örnekler de zaman zaman çeşitli şekillerde beyitlerde söz konusu edilmiştir. Toprağın yiyeceklerin yapımı ve korunmasında, mutfak eşyalarında, araç ve gereçlerin üretiminde, barınak inşasında,

temizlikte, tedavi amaçlı olmak üzere insan hayatının hemen her aşamasında farklı yönleriyle rol oynadığı bir gerçektir. Daha da önemlisi topraktan yaratıldığına inanılan insan topraktan gelip toprağa gitmektedir. Dönüşü de ölümle birlikte toprağadır. Bütün bu özellikleri, evrendeki ve insan hayatındaki önemli rolü, toprağın divan şiirinde çok geniş bir kullanım alanına sahip olmasına neden olmuştur (1).

Divan şiirinde toprak

Divan şiirinde toprağın kullanımı sadece divanlardaki beyit örnekleriyle sınırlı kalmamış başka bazı eserlerde de toprak ve diğer üç unsura yer verilmiştir. Bu tür önemli örnekler arasında Âşık Paşa'nın "Garib-nâmesi"ni sayabiliriz. "Garib-nâme"nin dördüncü bölümünün dokuzuncu kıssasında dört unsura yer ayrılmış, bunlar arasında topraktan da söz edilmiştir. Aynı bölümün onuncu kıssasında da dört unsurla ilgili bilgi ve açıklamalar bulunur (2). Bu bölümler toprak ve diğer üç unsur bağlamında ayrıca incelenip değerlendirilmesi gereken önemli bölümlerdir diyebiliriz (Yavuz, 2000: 1/1, 499-514).

Yunus Emre'nin Risâletü'n-nushiyyesi'nin başlangıcında da dört unsurdan ve bu dört unsurun insandaki görünümünden ve insana kazandırdığı vasıflardan söz edilir. Toprakla insanın sahip olduğu sıfatlar;

Toprak bile geldi dört sıfat

Sabr u eyü hû tevekkül mekrümet (Tatçı, 1991: 28) beytinde dile getirilir. Diğer unsurların getirdiği özellikler de sırayla verilir.

Divan şiirinde toprağın başka kullanım özellikleri konusunda divan tahlillerinde de çeşitli bilgi ve örnekler vardır (Kurnaz, 1987: 493-494; Sefercioğlu, 1990: 374-375; Çavuşoğlu, 2001: 272; Tolasa, 2001: 443-447; Tarlan, 2004: 179). Toprak, özellikle sevgilinin ya da memduhun (övgüsü yapılan kişinin) ayağının toprağını ifade etmek için kullanılır. Ayak toprağı olan çoğu zaman âşiktir. Çünkü sevgilinin ayağının toprağı olmak âşığı yüceltir. Gölgenin "hâk ile yeksân" toprakla bir olduğu ifade edilir. Âşık, gölge gibi sevgilinin ayağının toprağına yüzünü sürer. "Hâk-i siyâh" tamlaması toprağın rengini anlatır. Toprak, aynı zamanda en aşağıda olduğu için tevazu ve kibirden uzak olmanın sembolüdür. "Hâke düşmek", "toprağa salmak" ifadeleri ölümü anlatır. Kadehteki içkinin son yudumu toprağa dökülür. "Başa toprak saçmak" eski bir yas âdetidir. İnsan topraktan yaratılmıştır. Toprak, su ile birlikte hayat kaynağıdır. Hazine ve defineler toprağa gömülür. Yazının mürekkebinin kurutmada ince bir toprak kullanılır. Kanayan yaraya toprak basılır (Kurnaz, 1987: 494).

Divan şiirinde toprakla en çok âşık ve âşığın bedeni arasında ilgi kurulmuştur. Bu ilgide âşığın sevgilinin yanındaki değeri ve ona ulaşma isteği önemlidir. Sevgilinin ve rakibin eziyetleri sonucunda hastalanan âşığın hasta bedeninin sararmış hâli, renk ve şekil bakımından toprak gibi düşünülür. Toprak; rakip, nerrâd (tavla oyuncusu), sümbül, saç vb. unsurlarla kurulan hayallerde de yer alır. Rakibin toprağa benzetilmesinin sebebi onun şair ya da âşık gibi taze güle benzeyen bir şiir yazamadığı için verimsiz toprak olarak görülmesidir. Bütün canlıların sonunda toprak olması; toprağın hiç kaybetmeyen, her zaman kazanan bir tavla oyuncusu olarak kabul edilmesine sebep olur. Toprak, ayakaltında olması ve rengi nedeniyle saça ve sümbüle benzetilir. Verimsiz toprak cimri olarak nitelendirilir. Üzerinde yetişen bit-

kilerden dolayı “mînâ-yı sebz” adı verilen zemin, insanlar arasındaki mücadelenin bir satranç oyununa benzetilmesine bağlı olarak satranç bezi gibi görülür (Sefercioğlu, 1990: 374). Toprak ayrıca tasavvufun etkisi veya zindanların toprak içine kazılması geleneğine bağlı olarak, zindan gibi kabul ve tarif edilmiştir (Çavuşoğlu, 2001: 272).

Topraktan sevgilinin övgüsünde yararlanılırken içinde mücevherler, hazineler ve kıymetli şeyleri barındırmasına dikkat çekilir. Toprak, değerli şeylerin gömülüp saklandığı yerdir. Kara sıfatıyla anılırken insanın yaradılışına ve ölenlerin toprak olacağı gerçeğine işaret edilir. Âşık, öldüğü zaman onun toprağından etrafa aşk kokuları saçılır. Toza dönen toprağından yapılan kâse ya da kadeh aracılığıyla âşık, sevgiliye ulaşıp onun elini ya da dudağını öper. Sevgili uğruna toprak olan âşığın mezar toprağı üzerinde serviler ve otlar biter. Sevgilinin servi boyu servilerin genellikle mezarlıklarda olması nedeniyle âşığın toprağına gölge olur. Sevgili; âşığın kabrini ziyaret ederse, onun mezar toprağı üzerine basarsa âşık hak ettiği değeri bulur (Pala, 1989: 202).

Divan şiirinde toprak ve toprakla ilgili unsurların kullanımına örnekler

Aşağıda toprakla ilgili unsurların kullanımına dair divan şairlerinin şiirlerinden seçtiğimiz örnek beyitleri veriyoruz:

Uş olmuş cânım u ‘ömrüm yüregüm ü gözüm sensüz

Biri **bâd** u biri **hâk** ü biri **dûzah** biri **deryâ** (Ahmedî D 8/9-220)(3)

“İşte sensiz canım, ömrüm, yüreğim ve gözüm; biri rüzgâr, biri toprak, biri cehennem, biri deniz olmuş.” beytinde âşık canının, ömrünün, yüreğinin ve gözünün sevgilisiz kaldığında içine düşeceği durumu anlatırken ‘anâsır-ı erba’adan yararlanır. Canı rüzgâra, ömrü toprağına, yüreği cehenneme, gözü de denize benzetir. Şair ayrıca unsurları karşılıklı ve düzenli olarak sıralayarak mürettep leff ü neşr yapar.

Ben bu dert ile **ölüp toprağ olursam** ey sabâ

Su yerine od çıka huşk giyâhımdan benim (Şeyhî D 126/6-222)

“Ey sabâ, ben bu dertle ölüp toprak olursam benim kuru otlarımdan su yerine ateş çıksın.” beytinde de âşık ölüp toprak olur. Ancak mezarındaki kuru otlarının arasından su yerine ateş çıkar. Beyitte “toprak, od, su ve sabâ (rüzgâr)”a yer verilerek dört unsur bir arada kullanılmıştır.

Çağırır Rûhü’l-kudüs **ya leyteni küntü türâb**

Sen dökerken cür’a-i lâ’lin yere kanım gibi (Ahmet Paşa D 306/5-266)

“Sen kanım gibi lal renkli kırmızı dudağımın yudumunu yere dökerken Cebrail: ‘Keşke toprak olsaydım’ diye çağırır.” beytinde divan şiirinde toprakla ilgili bir iktibas örneği bulunmaktadır. “Ah ne olurdu ben toprak olaydım (Keşke toprak olsaydım)” anlamındaki “Yâ leytenî küntü türâb” ifadesi Nebe’ suresinin 40. ayetinden iktibasır (78/40).

Dil çekse n’ola cân ü teni **hâk-i kûyuna**

Hâr ü has ilter anda ki kuş âşyân tutar (Fuzûlî D 72/2-165)

“Gönül, (senin) mahallenin toprağına can ve bedeni çekse ne olur (ki); orada kuş çer çöp

getirip, yuva yapar.” beytinde âşık sevgilinin mahallesinin, sokağının toprağına “hâk-i kûy” tamlamasıyla dikkat çeker. Sevgilinin mahallesine çer çöp taşıyıp yuva yapan kuşlar gibi onun gönül kuşunun da canını ve bedenini alıp sevgilinin bulunduğu yere yerleşmek arzusunda olduğunu anlatmaya çalışır. Kendisi ile sevgilinin mahallesine yuva yapan kuşlar arasında bir benzerlik ilgisi kurar. Ayrıca “gönül-kuş; cân ü ten-har ü has; hâk-i kûy-âşyân” arasında bir düzensiz leff ü neşr sanatına yer verir.

Hâk-i kûyun var iken cennet anılmak sanemâ

Şuna benzer ki teyemmüm edeler su olıcak (Necâti D 278/3-275)

“Ey put gibi güzel (sevgili) senin mahallenin (bulunduğun yerin) toprağı varken cennetten söz etmek, su olduğu hâlde teyemmüm etmeye benzer.” beytinde puta teşbih edilen sevgilinin bulunduğu yerin toprağı cennetle kıyaslanır ve cennetten daha üstün tutulur. Bu durum su varken toprakla teyemmüm etmeye benzetilir. Nasıl su bulunan yerde teyemmüm edilemez, toprakla abdest alınamazsa, sevgilinin bulunduğu yerin toprağı da cennetle kıyaslanamaz, denilir.

Kabre iletdüm hayâl-i hâlünü

Daneyi iltür nite kim **hâke** mûr (Mesîhî D 45/4-143)

“Karıncanın taneyi toprak altına götürmesi gibi beninin hayalini mezara götürdüm.” diyen âşık, kendisi ile karınca arasında benzerlik görür. Karıncanın bulunduğu yiyeceğı toprak altındaki yuvasına götürmesi gibi sevgilinin beninin hayalini öldüğünde, yanında kabre götüreceğini söyler. Öldüğü zaman bile sevgilinin beninin hayalinden uzak kalmama isteğini dile getirir.

Hâkinin her zerresi Ferhâdın eylermiş fegân

Bîsütûnda bir kişi çağırır Şîrîn adını (Hayâlî D 623/4-305)

“Bîsütûn’da bir kişi Şîrîn adını çağırır; Ferhâd’ın toprağının her zerresi inlermiş.” beytinde, divan şiirinin sık kullanılan telmihlerinden biri olan Ferhâd u Şîrîn hikâyesi aracılığıyla toprağına gönderme yapılmıştır. Beyitte sözü edilen Bîsütûn dağı, Ferhâd’ın Şîrîn için deldiğı dağdır. O dağda eğer bir kişi Şîrîn’in adını söylerse Ferhâd’ın mezar toprağının her zerresinin inlediğı anlatılır. Ferhâd Şîrîn’e olan aşkı nedeniyle her şeyi göze almıştır. Öylesine büyük bir aşkla Şîrîn’e bağlıdır ki başka birinin onun adını söylemesi ölü olsa dahi Ferhâd’ı üzer.

Türâbum hâk-i Ferhâd imiş âbum eşki Mecnûnun

Belâsın bende cem’ itmiş felek ol iki mahzûnun (Emrî D 267/1-362)

“Toprağı Ferhâd’ın toprağıymış, suyum Mecnûn’un gözyaşı. Felek o iki hüznünün, kederlinin belâsını bende toplamış.” beytinde âşık bilinen iki büyük âşığın belalarını feleğın kendisinde bir araya getirdiğini söyler. Ferhâd ve Mecnûn’a telmih yapar. anâsır-ı erba‘adan toprak ve suyu da bir arada kullanır.

Dildür sana ‘arz itmege ahvâlümü gûyâ

Kabrümdeki **hâk** üzere biten tâze giyâhum (Bâkî D 321/4-299)

“Mezarımdaki toprak üzerinde biten taze otlarım sanki sana hâlimi anlatmaya yarayan dil gibidir.” beytinde, âşık ancak öldükten sonra mezar toprağı üzerinde biten otlar aracılığıyla sevgiliye durumunu anlatır.

Râhın **gubârı** nûr-ı basardan azîz iken

Hâk-i lâhid kocar seni ey meh-likâ dirig (Ahmet Paşa D 44/10-114)

“Ey ay yüzlü (sevgili) yolunun tozu göz nurundan azizken ne yazık ki seni mezar toprağı kucaklar.” beytinde âşık sevgilinin yolunun tozunu göz nurundan daha kıymetli görürken ve ona ulaşamazken mezar toprağının sevgiliyi kucaklamasına (sevgilinin ölümüne) üzülür.

Ger ben ölicez kabrümü seyr ide ol şimşâd kad

Serv-i revânlar bitüre üstümdeki **hâk-i lahad** (Mesîhî D 34/1-136)

“Eğer ben öldüğüm zaman o şimşir ağacı gibi uzun boylu sevgili mezarımı seyretse üstümdeki mezar toprağı yürüyen serviler bitirsin.” beytinde de âşık öldüğü zaman sevgilinin kabrini seyretmesini ve mezar toprağında serviler olmasını ister.

Boyu hevâsı ile bu hevesde **hâk oldum**

Ki sala sâyesin ol serv gâh gâh bana (Ahmet Paşa D 4/5-121)

“(Sevgilinin) boyuna ulaşma isteğı ile bu heves uğruna toprak oldum (öldüm) ki o servi boylu sevgili zaman zaman benim üzerime belki gölgesini salar.” beytinde âşık, sevgilinin boyuna ulaşma arzusunun yerine gelmesini çok ister. Bunun için ölüp toprak olmayı göze alır. Çünkü belki o zaman arada bir mezarına gelen servi boylu sevgilinin gölgesi üzerine düşer ve böylece onun servi boyuna ulaşması, sevgiliye kavuşması mümkün olur.

Dirliğümde kılmadum hod **hâk-i pâyun** kesbini

Öldüğümde basasın bârî kadem sin üstine (Mesîhî D 225/3-261)

“Diriliğimde ayağının tozuna ulaşamadım. Bari öldüğümde mezarım üzerine ayak bas.” beytinde âşık, diriyken (sağken) ulaşamadığı sevgilinin ayağının tozuna ancak öldüğü zaman, sevgili mezarına ayak bastığında ulaşmayı diler.

Hâk-i pâyuna yüzün sürmek için şems ü kamer

Ser-i kûyuna gelür şâm u seher döne döne (Mihrî D 141/3-287)

“Ay ve güneş, ayağının toprağına yüzünü sürmek için sabah akşam döne döne senin mahallenin başına gelir.” beytinde, ay ve güneşin gece ve gündüz belirli bir sırayla birbirini izlemeleri hüsn-i ta‘lil yapılarak sevgilinin ayağının toprağına yüz sürmek istemeleri nedenine bağlanır. Ayrıca “ayağına yüz sürmek” deyimiyile irsâl-i mesel aracılığıyla sevgiliye duyulan saygı ve ona verilen değer ifade edilir.

Ayağın toprağına cân verse sultânlar ne gam

Nice şehirler **hâk ediptir** Âb-ı Hayvân hasreti (Ahmet Paşa D 350/2-287)

“Sultanlar, hükümdarlar (sevgilinin) ayağının toprağına can verse bundan ne gam? Ölüm-süzlük suyunun özlemi nice hükümdarları toprak etmiştir (ölümlerine sebep olmuştur).” beytinde sevgilinin ayağının toprağına ulaşmak için can verenler karşısında âşık üzülmez. Çünkü ölümsüz olma isteğı pek çok padişahın sonunda ölmesine engel olamamıştır. Beyitte “can vermek” ve “toprak etmek” deyimlerine yer verilerek irsâl-i mesel yapılmıştır. “Âb-ı hayvân” a telmih vardır. Sevgilinin ayağının toprağının değeri, “âb-ı hayvân” la kıyaslanarak mübalağa edilmiştir.

Hâk-i pâyine nisâr itmeklik için dilberün

Kanlı yaşundan i Mihrî dürr ü mercân eyle ‘arz (Mihrî D 68/5-251)

“Ey Mihrî, sevgilinin ayağının toprağına serpmek için kanlı gözyaşından inci ve mercan sun.” beytinde sevgilinin değerli ayak toprağına, onun değerine ve saçı geleneğine uygun olacağı düşünülen, kanlı gözyaşından inci ve mercan sunmak tavsiye edilmiştir. Gözyaşı damlaları inci ve mercana benzetilmiştir.

Bir köprüdür bu ‘**âlem-i gilde** ecel hemîn

K’andan sipâh ü mîr ü gedâ vü ganî geçer (Hayâlî D 92/4-121)

“Ecel, toprak, balçık âleminde (bu dünyada) bir köprüdür ki ondan asker ve kumandan ile dilenci ve zengin de (beraber) geçer.” beytinde, ecel bu dünyada, toprakta yaşayan herkesin üstünden beraber geçeceği bir köprüye benzetilir.

Hâk-i siyehde Yûsuf-ı gül-pîrehen yatıp

Nesrin utanmadan giye gül-gûn kabâ dirig (Ahmet Paşa D 44/3-114)

“Eyvah gül gömlekleli Yusuf, kara toprakta yatıp nesrin utanmadan gül renkli kabâ (elbise, kaftan) giye.” beytinde de gül gömlekleli Yusuf gibi sevgili, ölüp kara toprakta yatarken nesrinin utanmadan gül renkli elbise giymesinin verdiği üzüntüden söz edilir. Matemli olan âşık gülün de kendisi gibi yas tutmasını, renkli elbise giymemesini ister. Nesrin yani yabani gül; gül renkli elbise giymemeli, çiçek açmamalıdır. Beyitte nesrin kişileştirilerek kapalı istiare yapılmıştır. Hz. Yusuf’a telmihle birlikte sevgili de Hz. Yusuf’a benzetilmiştir. “Gül-pîrehen” ve “gül-gûn kabâ” arasında giysi olmaları bakımından tenasüp vardır.

Gizlenmeyince **yire** meded yok Mesihiyâ

Kim her ne yana kaçsan olur dîdebân ecel (Mesîhî D 147/7-212)

“Ey Mesîhî yere gizlenmeyince çare yok. Her ne tarafa kaçsan ecel gözcü olur.” beytinde de toprak altına girilmediği sürece ecelden kaçılmayacağı anlatılır. Ecel gözcüye teşbih edilir.

Pây-mâl iden beni hecründür ey cân pâresi

Şübhesüz âhir **ölümdür** kişiyi **hâk eyleyen** (Hayâlî D 18/1-95)

“Ey can parçası beni ayakaltı eden ayrılığındır. Şüphesiz sonunda kişiyi toprak eden ölümdür.” beytinde, canının parçası olarak gördüğü sevgilinin ayrılığının âşığı ayakaltı yapması gibi ölümün de sonunda insanı toprak edeceği söylenir.

Bilmezem ki nice varam kûyuna dil-dârımın

Ben meger **toprak olam** ilte sabâ **gerdim** benim (Ahmet Paşa D 210/5-220)

“Gönül alan sevgilimin mahallesine nasıl gideceğimi bilemem. Eğer ben toprak olursam sabâ rüzgârı benim tozumu ulaştırabilir.” beytinde, âşık sevgilinin bulunduğu yere nasıl ulaşacağını tam olarak bilemez. Ancak öldüğü zaman rüzgârın toprağını sevgiliye ulaştırabileceğini düşünür. Beyitte ölmek anlamına gelen “toprak olmak” deyimine yer verilerek irsâl-i mesel yapılmıştır.

Beni çü defn idesin **hâke** bîh-i sûsen-veş

Mezârum üzre görine her üstühân hancer (Mesîhî D 93/7-177)

“Beni susam kökü gibi toprağa defnettğinde, mezarım üzerinde her bir kemiğim hançer

gibi görünecektir.” beytinde de bedeninin bitki kökü gibi toprağa defnedildiği anlatılmaktadır. Mezardan çıkan kemikler hançer gibidir. Bu hâllerleriyle aynı zamanda susam yapraklarına da benzerler.

Lâle sanman görünen her nev-cevân ölmüşlere

Acıyıp kan ağladı çeşm-i zemînin kanıdır (Hayâlî D 63/3-111)

“Görüneni lale sanmayın. (O, görünen) her genç ölmüşlere acıyıp kan ağlayan yerin gözünün kanıdır.” beytinde, lalenin kırmızı rengini, genç ölümlere acıyıp kan ağlayan toprağın gözünden aldığı dile getirilip toprak kişileştirilir. “Kan ağlamak” deyimiyile irsâl-i mesel yapılır.

Sen semen-çehre için ger beni devrân ide **hâk**

Yüzümün aklığın vire şehâdet kefenüm (Mesîhî D 153/2-215)

“Eğer zaman, devir beni sen yasemin yüzlü için toprak ederse, yüzümün aklığın kefenim şahitlik eder.” beytinde, sevgilisi uğruna toprak olup ölen âşığın yüz aklığının şahidi kefenidir. Sevgilinin yüzü yasemine benzetilmiştir.

Gözlerin için gönül zülfünü bekler **hâkde**

Çünkü âhu sayd edenler böyle yer yer gizlenir (Necâtî D 124-3/206)

“Gönül toprakta gözlerin için zülfünü bekler, çünkü ceylan avlayanlar böyle yer yer gizlenir.” beytinde, âşığın gönlünün sevgilinin ceylan gözlerine ulaşmak için zülfüne avlanmayı, onun tuzağından kurtulmayı toprakta saklanarak beklediği belirtilir. Bu durumla ceylan avcılarının saklanması arasında bir benzerlik ilgisi kurulur. Ceylan avlamanın geleneksel kuralları hatırlatılır.

Zülfünün gönlüme girdüğü budur ağlayacak

Mâr bârân olıcak ey güzelüm **hâke girer** (Emrî D 142/2-83)

“Ey güzelim ağladığım zaman zülfünün gönlüme girmesinin sebebi yağmur yağdığı zaman yılanın toprağa girmesidir.” beytinde şair, ağladığında sevgilinin zülfünün gönlüme girmesiyle yağmur yağınca yılanın toprağa girmesi arasında benzerlik bulur. Sevgilinin zülfü yılan, âşığın gönlü toprağa, gözyaşı da yağmura teşbih edilir. Ayrıca “Zülf-mâr, gönül-hâk, gözyaşı-bârân” arasında düzensiz bir leff ü neşr vardır.

İştilir ki uğrular giricek bir eve dünle

Ölü toprağını saçıp uyudurlarmış insânı (Necâtî D 90/1-148)

“Duyulur ki, hırsızlar gece bir eve girdiklerinde; insanı ölü toprağı saçarak uyuturlarmış.” diyen Necâtî, yaşadığı dönemdeki bir halk inancından söz eder. Necâtî’nin söylediğine göre, eskiden bir yerde bulunan insanların üzerine ölü toprağı serpilince uyuyacaklarına ya da sessiz kalacaklarına inanılmış. Bu inanç günümüzde de tembel, uyuşuk, cansız, miskin anlamlarında kullanılan “üstüne ölü toprağı serpilmiş gibi” deyiminde yaşamaktadır (Onay, 1992: 326).

Hakikat ehliysen Hakka tut yüzün dâ’im

Ko tapsun ılduz u **hâke** müneccim ü kavvâl (Şeyhî D 3/41-33)

“Eğer gerçeği arayanlardan, gerçek âşiklardan yüzünü sürekli Tanrı’ya tut. Tanrı’ya

yönel. Bırak yıldız ilmiyle uğraşan falcı ve geveze (kimseler) yıldıza ve toprağa tapsınlar.” beytinde, toprağa tapan falcı ve boş konuşan gevezelerden söz edilir. Hakikat ehli olanın başkalarının yanlış davranışlarından etkilenmeyerek daima Tanrı yolunda yürütmesi ve bu yoldan ayrılmaması gerektiği belirtilir.

Lebin lebine erişmege çâre yok Ahmed

Meger ki **toprağını kıla rûzigâr kadeh** (Ahmet Paşa D 26/9-131)

“Ahmet, dudağını (sevgilinin) dudağına dokundurmaya çare yok ki ancak rûzgâr toprağını kadeh yaparsa (belki olur).” beytinde kendine seslenen şair, sevgilinin dudaklarına dokunabilmesinin öldüğünde rûzgârın toprağından yapacağı kadehle mümkün olabileceğini düşünür. Çünkü sevgili bu kadehten içki içerken dudağı kadehe değecek ve böylece âşık sevgilinin dudağına ulaşabilecektir.

Dest-bûsı ârzûsuyla ölürsem dostlar

Kûze eylen toprağım sunun anınla yâre su (Fuzûlî D 3/12-32)

“Dostlar, sevgilinin elini öpme isteğiyle ölürsem, toprağımdan su testisi yapıp onunla sevgiliye su verin.” beytinde, sevgilinin elini öpme isteğini gerçekleştirilmeden ölen şair, mezar toprağından yapılacak su testisi ile arzusunu yerine getirmeyi bekler. Ölse dahi sevgilinin elini öpme isteğinden vazgeçmeyeceğini, toprak testi sevgilinin eline değince kendisinin de onun elini öpmüş olacağını ifade eder.

Şöyle zâr oldı tenüm **kâse idüp hâkûmden**

Degseler barmagile nâle ider niçe zamân (Emrî D 380/2-204)

“Bedenim öylesine inledi ki toprağımdan kâse yapıp parmakla dokunsalar nice zaman inlemesi sürer.” beytinde âşığın bedeni o denli acı çekmektedir ki mezar toprağından yapılan kâseye parmak dokunduğunda bile inlemesi, acısı devam eder. Âşık içinde bulunduğu durumu ve acısını abartarak anlatır.

Gamundan berg-i pejmürde gibi olmuşduk ey gül-ruh

Sabâ yili safâ geldi götürdi bizi **toprakdan** (Mesîhî D 192/2- 237)

“Ey gül yanaklı (sevgili)! Senin kederinden dağılmış yaprak gibi olmuşuk; sabâ yeli hoş geldi, bizi topraktan götürdü.” Beytinde, sevgilinin aşk acısıyla dağılmış, solmuş bir yaprak gibi toprağa düşen âşığı sabah yeli topraktan alıp sürükleyip götürür. Sonbaharı tasvir eden beyitte, solmuş ve toprağa düşmüş yaprağın rûzgârla sürüklenip götürülmesi ölümü hatırlatır. Beyitte rûzgâr kişileştirilmiş, âşık da rûzgârın alıp götürdüğü bir yaprağa benzetilmiştir.

Çün gördü **toprak oldugun** ol zülf-i müşg-bâr

Gamdan boyandı karaya müşg-i Hıtâ dirig (Ahmet Paşa D 44/4-114)

“O misk saçan zülfün (sevgilinin saçının) toprak olduğunu gören Hıtâ miski ne yazık ki kederden karaya boyandı.” beytinde, hüsn-i ta’lil aracılığıyla Hıtâ miskininin siyah rengini sevgilinin misk kokan saçının toprak olmasının üzüntüsünden karaya boyanarak aldığı söylenir. Hıtâ miskine ve miskin siyah renkli olmasına telmih yapılır. Saçla misk arasındaki koku ve renk ilgisi teşbihle anlatılır. Âşık sevgilinin saçının bile toprak olmasına dayanamaz.

La’l-gûn katreler akıtduğı demler çeşmüm

Ayağın toprağına kân-ı Bedahşân dirler (Bâkî D 144/5-191)

“Gözüm(ün) lal renkli, kırmızı damlalar (gözyaşları) akıttığı zamanlar; ayağının toprağına Bedahşân madeni derler.” beytinde, sevgiliden ayrı düşüp durmadan ağlayan âşığın gözlerinden kanlı gözyaşları dökülür. Sevgilinin ayağının toprağına düşen kanlı gözyaşlarını görenler, toprak kızardığı için, toprağın lal madeni olduğunu düşünürler. Lal kırmızı renkte değerli bir taştır. En kaliteli lal taşları Bedahşân dağlarında bulunduğundan beyitte Bedahşân madenine telmih yapılır. Şair, sevgilinin ayağının toprağına döktüğü kanlı gözyaşlarıyla Bedahşân’daki lal gibi kıymetli hâle getirir.

Gel eyle yaşlı gözüme **izün tozun** atâ

Dirler ki hoş gelür yaşaran göze tûtiyâ (Mesîhî D 3/1-114)

“(Ey sevgili!) Gel yaşlı gözüme (ayak) izinin tozunu hediye et. Derler ki yaşaran göze sürme hoş gelir.” beytinde, şair sevgilinin ayağının tozundan yaptığı sürmeyle gözünün iyileşeceğini söyler. Beyitte halk hekimliğine ait bir bilgi verilir. Divan şiirinin hemen her döneminde telmih ögesi olarak sık sık sözü edilen sürmenin gözün sulanmasını ve yaşarmasını önlemek için tedavi amacıyla kullanıldığına dikkat çekilir (4).

Olmasaydı **hâk-i pâyın** tûtiyasında meded

Bakmaz idi sana ey hurşîd-i âlem-tâb göz (Ahmet Paşa D 122/6-177)

“Ey dünyayı aydınlatan güneş (sevgili) ayağının toprağının sürmesinden yardım (alma imkânı) olmasaydı göz sana bakmazdı.” beytinde, âşık sevgilinin ayağının toprağından yapılan sürmeden yardım görme umudu olmasa, gözünün sevgiliye bakmayacağını söyler. Beyitte sevgili dünyayı aydınlatan güneşe benzetilmiştir. Güneşe bakmak gözleri kamaştırır. Güneş ışığının zararlı etkilerinden korunmak için göze sürme çekilir. Âşık da ancak sevgilinin güneş yüzüne, onun ayağının toprağından yapılacak sürmenin yardımıyla bakabileceğini söyler.

Sûfilere ne fâ’ide var **hâk-i rehünden**

Bînâ olmaz sürme ile dîde-i a’mâ (Mesîhî D G 2/6-114)

“Yolunun toprağından sûfilere ne fayda var? Görmeyen göz sürme ile görür hâle gelmez.” beytinde şair, sevgilinin yolunun toprağından yapılmış sürmeden söz eder. Her ne kadar sürme göz hastalıklarının tedavisinde kullanılsa da körlüğe çare olamayacağını belirtir.

Sürme ideyin gözlerime ey sabâ getir

Hâk-i derini kuhl-ı Sıfâhân’a vermez (Muhibbî D 2156/3-635)

“Ey sabâ getir, gözüme sürme yapayım. Sevgilinin kapısının toprağına İsfahan sürmesiyle değişmem.” beytinde âşık, sabâ rüzgârından sevgilinin kapısının toprağına getirmesini ister; çünkü bu toprağı gözüne sürme yapacaktır. Âşık için sevgilinin kapısının toprağından yapılan sürme en güzel sürme olarak bilinen İsfahan sürmesinden daha değerlidir. Beyitte sabânın sevgilinin kapısından getirdiği topraktan yapılan sürme, İsfahan sürmesiyle kıyaslanır ve telmih yapılan İsfahan sürmesinden üstün tutulur.

Sıfâhân **tûtiyâ-yı hâk-i pây-ı dilber** olmuşdur

Kara topraklığından şimdi çıkmış gevher olmuşdur (Emrî D 166/1-113)

“İsfahan, sevgilinin ayak toprağının sürmesi olmuştur; şimdi kara topraklığından çıkmış

cevher olmuştur.” beytinde sürmeleriyle ünlü İsfahan şehrinin sürmesinin ve toprağının sevgilinin ayak toprağından yapılmış olması sayesinde değer kazandığı ve böylece İsfahan toprağının kara toprak olmaktan kurtulup mücevher gibi değerli hâle geldiği vurgulanır. İsfahan sürmesine telmih yapılır.

Ey sabâ yabanda mı buldun **ayağı toprağın**

Her göze ol tûtiyâyı râyegân vermek neden (Necâtî D 388/2-323)

“Ey sabâ ayağının toprağını yabanda mı buldun? (Kolayca, fazla mı buldun?) Her göze o sürmeyi bol bol vermek neden?” beytinde de âşık, sabâdan hesap sorar. Sevgilinin ayağının toprağını ve ayak toprağından yapılan sürmeyi sabânın herkese dağıtmasına, bol bol vermesine kızar. Sevgilinin ayağının toprağı âşığa gereklidir. Bu nedenle sabâ onu herkese dağıtmamalıdır. Çünkü o toprak değerlidir ve kolay bulunmaz. Beyitte sabâ kişileştirilmiş ve kapalı istiare yapılmıştır.

Gurbette zehr olur kişiye âb-ı hayât lik

Hâk-i vatan bulınsa gözün tûtiyâsıdır (Ahmedî D 200/5-343)

“Gurbette kişiye ölümsüzlük suyu zehir olur; ancak vatan toprağı bulınsa gözün sürmesidir.” beytinde gurbette ölümsüzlük suyu bile insana zehir olurken vatan toprağının göze sürme yapılacak kadar kıymetli olduğu anlatılır. “Âb-ı hayât”a telmih yapılır.

Getürdükçe sabâ yili **gubârını** diyârından

Gözüme tûtiyâ bigi çekem her dem **gubârından** (Cem Sultan D 231/1-172)

“Sabâ rüzgârı sevgilinin bulunduğu yerden toz getirdikçe her an sürme gibi o tozdan gözüme çekeyim.” beytinde âşık, sevgilinin diyârından sabânın getirdiği tozu gözüne sürme yapar. Yolcu gibi ayağı tozlu olan sabâ, sevgilinin kapısından geçtiği için sevgilinin ayağının tozunu da taşır.

Sabâ ger **hâk olursam** ben **izi tozundan** ol servin

Yürü var **toprağın** cân gözüne tûtiyâ eyle (Usûlî D 118/5-214)

“Sabâ eğer ben ölürsem, o servi gibi sevgilinin izinin tozundan toprağını yürü git can gözüne sürme yap.” beytinde sevgili yüzünden öldüğü zaman âşık, sevgilinin izinin tozundan, toprağından can gözüne sürme yapılmasını ister. Ölse bile sevgilinin izinin tozundan yapılan sürmeden vazgeçmek istemez. Sevgilinin ayağının tozuna kavuşmadan ölürse, öldükten sonra sevgilinin ayağının tozundan gözüne sürülmesini vasiyet eder.

Gevher-i vaslın bulam nâgâh Leylânın deyu

Necd dağı **toprağın** Mecnûn ele alıp elek (Hayâlî D 267/3-181)

“Mecnûn, birdenbire Leylâ’ya kavuşma cevherini bulacağım diyerek eline elek alıp Necd dağının toprağını (elemeye başladı).” beytinde Leylâ vü Mecnûn hikâyesine telmih yapılır. Necd Arap yarımadasının orta bölgesi ve Mecnûn’un yaşadığı yerdir. Mecnûn’un eline elek alıp Leylâ’ya ulaştıracak bir cevher araması, değerli madenlerin topraktan elenerek çıkarılmasına da işaret eder.

Bir gevherem ki **hâk-i siyâh** içre kalmışam

Sarrâf-ı dehr bilmez ise n’ola kıymetüm (Emrî D 313/4-170)

“Kara toprak içinde kalmış bir mücevherim, zamanın sarrafi kıymetimi bilmese ne olur ki?” beytinde, âşık kendini kara toprak içinde kalmış bir mücevhere benzetir. Zamanın sarrafi (sevgilinin) kıymetini bilmemesine aldırılmaz. “Sarraf, mücevher ve kıymet bilmek” arasında tenasüp vardır. Ayrıca değerli mücevherlerin toprak içinde gizli olduğuna telmih yapılmıştır.

Kâş ol **toprag olaydım** gûşe-i mey-hânede

Üstine sâkî-i meclis cür‘a-i sâgar döker (Şeyhülislâm Yahyâ D 91/2-115)

“Keşke meyhane köşesinde, meclisin içki sunanının kadeh yudumunu üstüne döktüğü o toprak olsaydım.” beytinde âşık meyhane köşesinde sâkînin şarap kadehinin dibindeki son damlayı döktüğü toprak olmayı ister, çünkü sâkî muhtemelen sevgilidir. Aynı zamanda eski bir rintlik geleneğine telmih yapılır. Bu geleneğe göre içki kadehinin dibindeki son yudum yere dökülür. Aslında yere dökülen son yudumla şarabı bulan Cem’in ruhuna duyulan saygının ifade edildiği söylenir.

Sonuç

Sonuç olarak; hemen hemen bütün divan şairlerinin divanlarında toprak ve toprakla ilgili unsurları sıklıkla kullandıkları görülmektedir. Bu kullanımın belirleyici yönleri, toprağın dört temel unsurdan biri olması, din ve tasavvuf kültüründeki, Türk kültüründeki yeri, insan hayatındaki önemi, toprağa dair inançlar ve divan şiirinin geleneksel tiplerinin toprakla olan ilgileridir denilebilir.

Divan şiirinde âşık için en önemli toprak; sevgilinin ayak bastığı toprak ya da onun mahallesinin, sokağının toprağıdır. Âşık, sevgilinin bulunduğu yerin ya da ayak bastığı toprağın uzağında kalmayı istemez. Çoğu zaman sevgilinin ayak toprağı sürme olarak kullanılır. Hatta çok değerli Isfahan sürmesiyle bu topraktan yapılan sürme kıyaslanır. Bazen de gurbetteki insan için vatan toprağı göze sürme olur.

Sevgilinin ayrılığı ve ondan uzak kalmak âşığın ölüp toprak olma sebebidir. Bu nedenle “ölüm-toprak” ilgisi sık dile getirilir. Âşık ölüp toprak olduğunda mezarının üzerinde biten otlar ya da ağaçlar onun sevgiliye olan aşkını ve özlemini anlatırlar. Servi boylu sevgilinin gölgesi de ancak âşık öldüğünde mezarını ziyarete gelirse onun mezar toprağı üzerine düşer. Hiç olmazsa mezarına dikilecek servi ağaçları da âşık için sevgilinin gölgesinde olmak anlamına gelir.

Âşığın sevgiliye ulaşma yolları arasında topraktan yapılan nesnelere de aracı durumundadır. Topraktan yapılan su testisi, kâse ya da kadeh aracılığıyla -bu toprak genellikle âşığın mezar toprağıdır- âşık sevgilinin elini öpme ya da dudağına ulaşma fırsatı bulur. Bazen de meyhanede şarabın son yudumunun döküldüğü toprak olmak âşığın özlemi hâline gelir.

Divan şiirinde ayrıca toprakla ilgili ayetlerden yapılan iktibaslar, ecel, ölüm, toprağa tapmak, ölü toprağı saçıp insanları uyutmak vb. inançlara yönelik kullanımlar da dikkati çeker. Şairler toprakla ilgili çeşitli inanç ve uygulamaları da beyitlerinde işlerler. Leylâ vü Mecnûn, Ferhâd u Şîrîn gibi çok bilinen aşk hikâyeleri de kimi zaman telmih unsuru olmalarının yanı sıra toprakla bağlantılı olarak da beyitlerde anılırlar.

Kısaca söylemek gerekirse; divan şairlerinin şiirlerinde toprak, çeşitli özellikleriyle zengin bir benzetme ve hayal unsuru olarak önemli bir yere sahiptir.

Notlar

(1) Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için; Gülnihal Aşçı, *Divan Şiirinde Toprak*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2017 adlı çalışmanın yanı sıra dört unsuru ele alan; Ramazan Erdoğan, *17. yüzyıl Sebki-Hindi şairlerinden Neşatî'nin Şiirlerinde Anâsır-ı Erba'a*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 2003; Emine Kavlu, *Fuzûlî Dîvânı'nda Anâsır-ı Erba'a*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1999 adlı tez çalışmalarına bakılabilir. Ayrıca dört unsurun farklı kullanımlarına işaret eden; Sebahat Deniz, “Boyacıoğlu'nun *Anâsır-ı Erba'a* Adlı Mesnevisi”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, Journal of Turkish Cultural Studies*, S 2 (2000), s. 161-182; Nesibe Kalender, “Üç Halvetî Şâirin Dîvânlarında *Anâsır-ı Erba'a* (Ateş, Hava, Su ve Toprak) Unsurlarının Kullanımı Üzerine Bir İnceleme”, *Turkish Studies* 11, S 5 (Kış 2016), s. 351-382 başlıklı makalelerden yararlanılabilir.

(2) Gârip-nâme'de dört unsurun kullanımı hakkında; Aysun Çelik, “Âlemin ve Âdemin Dört Sütunu: Garîb-Nâme'de Anâsır-ı Erbaa”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 2, S 1 (Şubat 2019), s. 312-339, adlı çalışmaya bakılabilir. Tasavvufta toprak algısıyla ilgili olarak; Meriç Harmancı, “Kutlu Başlangıçtan Ebedî İstirahatgaha: Türk Tasavvuf Edebiyatında Toprak Algısı”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S 13 (2014), s. 23-38, başlıklı makale incelenebilir.

(3) Beyitlerden sonra verilen numaralar sırasıyla şiir, beyit ve sayfa numaraları olup verilen numaralar adı geçen divanların kaynakçada yer alan baskılarına aittir.

(4) Bu konuda bk. Abdülkadir Gürer, “Divan Edebiyatında Sürme ve Nâilî'nin Bir Gazeli”, AÜ. DTCF. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, *Türkoloji Dergisi*, C XII, S 1, AÜ. Bas. Ankara, 1997, s. 119-126.

Kaynaklar

- Ahmedî Divanı* (haz. Y. Akdoğan). Kültür Bakanlığı e-kitap Yay. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78357/ahmedi-divani.html> adresinden 29 Eylül 2017 tarihinde alınmıştır.
- Ahmet Paşa Divanı* (1992). (haz. A. N. Tarlan). Ankara: Akçağ.
- Aşçı, G. (2017). *Divan Şiirinde Toprak*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana.
- Âşık Paşa (2000). *Garib-nâme*. (haz. K. Yavuz). I/ 1. AKDITYK. İstanbul: TDK.
- Bâkî Divanı (Tenkitli Basım)* (1994). (haz. S. Küçük). AKDITYK. Ankara: TDK.
- Çavuşoğlu, M. (2001). *Necati Bey divanı'nın tahlili*. İstanbul: Kitabevi.
- Emrî Divanı* (2002). (haz. M. A. Y. Saraç). İstanbul: Eren.
- Fuzûlî Divanı* (1990). (Hazırlayanlar: K. Akyüz, S. Beken, S. Yüksel, M. Cunbur). Ankara: Akçağ.
- Gürer, A. (1997). Divan edebiyatında sürme ve Nâilî'nin bir gazeli. *Türkoloji Dergisi*, 12 (1), ss. 119-126.
- Hayâlî Divanı* (1992). (haz. A. N. Tarlan). Ankara: Akçağ.
- Kurnaz, C. (1987). *Hayali Bey divanı tahlili*. Ankara: KTB.
- Mesihî Divanı* (1995). (haz. M. Mengi). Ankara: AKDITYK.
- Necâtî Divanı* (1992). (haz. A. N. Tarlan). Ankara: Akçağ.
- Onay, A.T. (1992). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. (haz. C. Kurnaz). Ankara: TDV.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. C 1-2, Ankara: Akçağ.
- Sefercioğlu, N. (1990). *Nev'i divanı tahlili*. Ankara: KB.
- Şeyhî Divanı* (1990). (haz. M. İsen - C. Kurnaz). Ankara: Akçağ.
- Şeyhülislam Yahya Divanı* (2001). (haz. H. Kavruk). Ankara: MEB.
- Tarlan, A. N. (2004). *Şeyhî Divanı'nı tetkik*. 4. baskı. Ankara: Akçağ.

- Tolasa, H. (2001). *Ahmet Paşa'nın şiir dünyası*. Ankara: Sevinç.
- Türkçe Sözlük* (2009). 10. baskıdan yapılan tıpkıbasım. Ankara: TDK.
- Usûlî Divanı* (1990). (haz. M. İsen), Ankara: Akçağ.
- Muhibbî Divanı* (1987). (haz. C. Ak), Ankara: KTB.
- Cem Sultan'ın Türkçe divanı* (1989). (haz. İ. H. Ersoylu), Ankara: AKDITYK, TDK.
- Mihri Hâtun Divânı* (2007). (haz. M. Arslan), Ankara: Amasya Valiliği.
- Yunus Emre (1991). *Risâletü'n-nushiyye* (haz. M. Tatçı), Ankara: KTB.



DOI: 10.22559/folklor.981

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Sanal Dünyada Halk Mizahının Gülen/Güldüren Yüzü: Siyasi Fıkralar

Smiling Face of Folk Humor in the Virtual World:
Political Anecdotes

Mehmet Emin Bars*

Öz

Yeryüzünde bilim ve teknoloji her geçen gün büyük bir hızla yenileşmeye, değişmeye devam etmektedir. Bu değişimler olumlu veya olumsuz biçimde insan hayatını da etkilemektedir. Teknolojik hayattaki değişimler kültürel değişimleri de zorlamakta, yenileşmelere bağlı yeni kültürel alışkanlıklar doğurmaktadır. İnternet özellikle son yirmi yılda kültürel değişimleri meydana getiren en önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Sözlü ve yazılı kültür ortamlarında daha yavaş meydana gelen kültürel değişimler, elektronik kültür ortamında büyük bir hız kazanmıştır. Değişimle birlikte yeniden oluşan gelenekler çok daha geniş bir izleyici/dinleyici kitlesine ulaşmaktadır. Folklor (halk bilimi) da bu değişimlerden etkilenmiş, araştırma alanını genişletmiş, yeni ve zengin bir inceleme alanı bulmuştur. Folklor türlerinden fıkra, her dönemde insanları güldüren, düşündüren bir tür olarak toplumda önemli bir yer tutmuştur. Uzun süre sözlü, sonrasında yazılı, günümüzde ise öncekilerle beraber elektronik kültür ortamında varlığını sürdüren fıkra; yeni icra ortamında önemli fonksiyonlar taşımaktadır. Fıkralar insanla ilgili her türlü konuyu işlemektedir. Bu konulardan biri de insanları, toplumu idare etme, toplumsal ilişkileri düzenleme sanatı olan siyasettir. Siyaset aynı zamanda fıkralarda

* Doç. Dr., Bingöl Üniversitesi, Fen-Ed. Fak. TDE Bölümü mebars@bingol.edu.tr

en fazla işlenen konulardandır. Bu çalışmanın amacı siyasi fıkraların elektronik kültür ortamındaki işlevlerini ortaya koymaktır. Bu amaçla çok sayıda internet sitesi incelenmiştir. Çalışma elektronik ortamdaki siyasi fıkralarla sınırlandırılmıştır. Sonuçta siyasi fıkraların yeni bağlamda hem geleneği sürdürdüğü hem de yarattığı yeni ürünlerle dönüştürdüğü görülmüştür. Elektronik kültür ortamı zengin bir fıkra arşivi niteliğindedir. Fıkralar güçlü tenkit, ince mizah, hikmetli söyleyişlerini sanal âlemde etkili biçimde sürdürmektedir. Sanal âlem, halk bilimi uzmanları için geniş ve zengin bir araştırma alanı oluşturmaktadır.

Anahtar sözcükler: *fıkra, siyaset, halk, mizah, elektronik kültür*

Abstract

Science and technology on earth are renewing with greater speed. Innovation also provides change. These changes affect human life either positively or negatively. Changes in technological life also force cultural changes. New cultural habits are emerging due to renovations. The internet has become one of the most important tools for cultural changes especially in the last two decades. Cultural changes that occur more slowly in oral and written cultural environments have gained a great momentum in the electronic cultural environment. Change has created new traditions. these traditions reach a much wider audience/ listener. Folklor is also affected by these changes. Folklor expanded the research area and found a new and rich research area. Anecdote is one of the most important folklor genres. In all periods, the anecdote makes people laugh, think. The anecdote continued to exist in society for a long time, both orally and in writing. Today, the anecdote carries important functions in the electronic culture environment which is the new performing environment. The anecdotes deal with all matters of human interest. One of these issues is politics. Politics is the art of managing people/society and organizing social relations. Politics is also one of the most discussed topics in the anecdotes. The aim of this study is to reveal the functions of political anecdotes in the electronic culture environment. For this purpose, many websites have been examined. The study is limited to political anecdotes in the electronic environment. As a result, it has been seen that political anecdotes in the new context both continue the tradition and transform it with new products. The electronic culture environment is a rich anecdote archive. The anecdotes continue their powerful criticism, subtle humor, wise sayings effectively in the virtual world. The virtual world is a large and rich area of research for folklore specialists.

Keywords: *anecdote, politics, public, humor, electronic culture*

Bir nükte, bazen önemli meseleleri ciddilikten daha tesirli ve mutlu çözer.

(Horace)

Giriş

İnsan nüfusunun her gün artması, toplumsal yaşamı düzenleme zorunluluğunu getirmiştir. İnsanların topluluk halinde bir arada yaşamaya başlamalarıyla toplumu kimlerin, nasıl idare edeceği ile ilgili fikirler ortaya atılmıştır. Bu düşünceler siyasi teşkilat olan “devlet” olgusunun ortaya çıkmasıyla bir anlam kazanmıştır. Kalabalıkların işlerini düzene koymak, onları idare etmek, iyi toplum/yaşam arama faaliyetleri “siyaset” terimiyle ifade edilmiştir. Siyaset eski çağlardan itibaren insanların yaşamında önemli bir yer tutmuştur. Devletin/toplumun idaresi ile ilgili tüm faaliyetler siyaset olarak kabul edilmektedir. Siyaset ile iktidar arasında yakın bir ilişki vardır. Nitekim siyaset “iktidar etme, iktidarı kullanma ya da iktidarı kullanmaya katılma çabası” (Elaltuntaş, 2018: 9)’dır.

Her insanın yaşadığı ülkeyi kimin, nasıl yönettiği ile ilgili bir düşüncesi vardır. “Toplumlarda yöneten ve yönetilenler olduğu müddetçe yönetilenlerin, kendilerini yönetenler ve yönetim biçimi hakkında konuşmaları, beğendiklerini övmeleri, beğenmediklerini yermeleri doğaldır. Bu anlamda, asıl amacı topluma hizmet olan ve aynı zamanda toplumun bir aynası olan siyaset kurumu, her zaman eleştirilerin merkezindedir” (Akyüz, 2009: 93). Siyaset kurumunun varlığı ve hayatını sürdürmesi halka bağlı olduğundan toplumdaki soyutlanamaz. Bu bakımdan siyaset, toplumun istek ve ihtiyaçlarına göre şekillenmektedir. Toplumun siyaset kurumundan beklentileri ile siyasetçilerin bu talepler karşısındaki tutumları ahlaki tartışmaları beraberinde getirmiştir.

Devlet, toplumsal düzeni sağlamak amacıyla egemen olan siyasi otoritedir. Siyaset, devlet denen siyasi otoriteyi halkın güvenliği/iyiliği için kullanmadır. Gücü elinde bulunduran, toplumu idare eden, onu daha iyiye/güzele götürme görevi üstlenen kişilerin zaman zaman kendi çıkarlarını halkın çıkarları üzerinde tuttıkları görülmektedir. Halkı şahsi istek ve arzulara göre idare etme, mutlak/tek güç olarak her şeyi yapma hakkına sahip olduğunu düşünme, despotik ve adaletsiz uygulamalar bireysel ahlakın yanı sıra “siyasi/siyasal ahlak” kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Siyasal ahlak, devlet/ülke idaresinde yöneten ve yönetilenlerin uymaları gereken ilkeler, kurallardır. Bir siyasetçi kendisinin yanı sıra yaşadığı toplumdaki da sorumludur. İnsanlar arasındaki sorunları çözmek için ortaya çıkan siyaset, bazen daha büyük sorunların doğuşuna neden olmuştur.

Toplum içerisinde yaşayan insanların birbirlerine karşı görev ve sorumlulukları olduğu gibi devlet de kamu düzenini sağlama konusunda topluma karşı sorumludur. Devlet bu sorumluluklarını yerine getirirken insanlar arası ilişkilerden uzak, sadece kurallara uygun bir biçimde davranmaz. Aksi halde daha büyük problemlere neden olabilir. “Bu sebeple siyasal düzende de bir ahlaki değer yapısının varlığına ihtiyaç duyulur. Bu da siyasal bir ahlakı yani devlet ahlakını zorunlu kılar” (Ayık, 2016: 9-10). Siyasal ahlak, devlet işlerini yürüten kimşelerin davranış şekillerini belirtmektedir. Siyasetçilerin toplum idaresinde ahlaken iyi olanı yapması, siyasal mekanizmanın işleyebilmesinin de temel şartlarından birini oluşturmaktadır.

Günümüz modern toplumlarında siyaset, siyasal partiler etrafında sürdürülmektedir. Siyasal partiler de varlıklarını sürdürmek için kendilerine ait kültürel gelenekler meydana getirir. Bu bakımdan siyasetin ve siyasi partilerin anlaşılması “ilgili parti üyelerince paylaşılan tutum, davranış, alışkanlık ve kabuller” (Özdemir, 2002: 56)’den meydana gelen siyasal kültürün bilinmesine bağlıdır. Siyasal parti liderleri, siyasal parti değer ve yargılarını kendi

kişiliklerinde sergileyebilen kişilerdir. Bir siyasi parti, içinde bulunduğu toplum veya grubun kültürünü yansıtabildiği ölçüde toplum tarafından kabul edilebilir. Kültür, insanlar arasındaki iletişimin bir ürünüdür. “Bu bağlamda siyasal parti kültürü, parti üyeleri arasındaki ilişki ve iletişimin bir ürünüdür. Diğer taraftan da oluşturulan kültür, parti üyelerinin ilişki ve iletişim biçimini de belirler” (Özdemir, 2002: 58). Toplumu yönetme gücünü elinde bulunduran siyasetçiler, toplum kültürünü de yönlendirip biçimlendirmektedir.

Türklerde millet ile devlet birbirini tamamlayan, ayrılmaz iki parça olarak düşünülmüştür. Kafesoğlu (2012: 239), üç türlü hükümlerlik şekline söz eder: Gelenekçi hakimiyet, karizmatik hakimiyet, kanuni hakimiyet. Eski Türk hükümlerlik telakkisi “karizmatik tip” olarak kabul edilmektedir. Bu tip hükümlerlikte hükmetme yetki ve kudreti, tanrısal kaynağıdır. Türk hükümdarına idare etme yetkisi, Tanrı tarafından verilmiştir. Türk Bilge Kağan “Tanrı gibi (ve) Tanrıdan olmuş” (Tekin, 2010: 21)’tur. O, ilahi bir misyonu yerine getirmek için bizzat Tanrı tarafından tahta oturtulmuştur: “...babam hakanı (ve) annem hatunu yüceltmiş olan Tanrı, devlet veren Tanrı, Türk halkı(nın) adı sanı yok olmasın diye, beni o Tanrı hakan (olarak tahta) oturttu” (Tekin, 2010: 31). Hükümdara verilen “kut” ona sorumluluklar getirmektedir. Halka karşı görevini yerine getirmeyen hükümdarın kutu, Tanrı tarafından alınır. Hükümlerlik, töreye göre icra edilir. Bu yönüyle esasları kanunlarla tespit edilen kanuni hakimiyetin de töre ile sağlandığı görülmektedir. Hükümdar, işlerinde istişare etmek, meclisin onayını almak zorundadır. Eski Türklerdeki hükümdar-halk ilişkisinin etkileri, günümüz Türk siyaset kurumunda görülmektedir. Toplumsal hafıza eskiye ait kültürel unsurları değiştirerek/dönüştürerek, günümüze uyarlayarak varlığını sürdürmektedir.

Bu çalışmada elektronik kültür ortamında yer alan siyasi (politik) fıkralar ele alınacaktır. Folklorun diğer ürünleri gibi fıkralar da bağlam değişikliğine bağlı olarak yer aldığı yeni kültür ortamında yeni niteliklerle karşımıza çıkmaktadır. Sözlü kültür ortamının üzerinde en fazla araştırma yapılan, toplumun mizahi ve hikmet özelliğini etkili biçimde yansıtan türlerden biri olan fıkralar; sözlü ve yazılı kültür ortamlarındaki niteliklerinde birtakım değişim/dönüşümler geçirmiş, elektronik kültür ortamında yeniden üretilmiştir. Günümüzde siyaset kurumunun toplumsal yapı üzerindeki etkisi, dönemin tüm topluluklarında etkin biçimde görülmektedir. Tüm kişi ve kurumlarda olduğu gibi siyaset kurumu da fıkralarda üzerinde durulan konulardan biridir. Halkın doğrudan ulaşamadığı siyaset ve siyasetçilere dilek ve taleplerini ilettiği en etkin araçlardan birini fıkralar oluşturmuştur. Fıkralarda halkın siyasete ve siyasetçilere karşı düşüncelerinin yanı sıra halkın kendi eleştirisini de görmek mümkündür. Bu bakımdan elektronik kültür ortamının siyasal fıkralarının ele alınması siyaset kurumunun ve halkın ahlaki tutumunun ortaya konması bakımından önem taşımaktadır. Sözlü ve yazılı kültürün en etkin eleştirici araçlarından biri olan fıkralar, elektronik kültür ortamında da bu işlevini sürdürmektedir.

Elektronik kültür ortamında birçok sitede hemen her konu/kişi ile ilgili binlerce fıkra bulunmaktadır. Bu yönüyle elektronik ortam, halk biliminin yeni ve zengin bir araştırma alanıdır. İnternet folkloru (netlore), halk bilimi araştırmacıları tarafından “netnografi” adı verilen yöntemle incelenmeyi beklemektedir. Bu çalışmada “sanal etnografi” olarak da adlandırılan “netrografi” yöntemi kullanılmıştır. Netrografi, sanal toplulukların incelenmesi için

kullanılan tekniklere verilen addır. Çalışmamızda bilgisayar aracılığıyla sosyal iletişim kuran çevrim içi topluluklardaki siyasi fıkralar incelenmiştir. Çevrim içi topluluklar bir topluluğun üyeleri olarak ortak bir amaç etrafında bir araya gelmiş, aralarındaki iletişim belli kural ve düzenlemelerle yeni bir gelenek oluşturmuştur. Çalışma, sanal çevrede bulunan internet topluluklarının siyasetle ilgili fıkralarıyla sınırlandırılmıştır. Ancak yeri geldiğinde mevcut fıkralar, sözlü ve yazılı kültür ortamında yaratılan/yaşatılan fıkralarla karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

1. Halk mizah ve hikmetinin sözcüsü olarak fıkra

Fıkra sözlü geleneğin en etkili türlerinden biridir. Fıkra günlük konuşmaların yanında birçok anlatım türünün de duygu ve düşünceleri en etkin biçimde vurgulamak için başvurduğu türdür. Fıkranın gerçek hayat sahneleri ile ilgisi, insan ve toplumla ilgili her türlü konunun içinde yer almasını sağlamıştır. Fıkra gerçek yaşantımızla karşılaştığımız “çarpıklıkları, gü-lünç durumları, tezatları, eski/yeni çatışmalarını ince bir mizâh, hikemî bir söyleyiş, keskin bir istihza ve güçlü bir tenkit” (Yıldırım, 1998: 222) anlayışıyla sunan kısa bir türdür. Her fıkra bir olay (hikâye) anlatır. Yaşanmış veya yaşanması mümkün bütün hayat sahnelerini konu edinir. İnsan-toplum biçimlerinin mizahi açıdan ele alındığı fıkralar, belli bir tipin etrafında meydana gelmektedir. Anlatılmak istenen düşünce, verilmek istenen mesaj tipleri aracılığıyla dinleyicilere ulaştırılır. “Hiciv ve tenkit” fıkranın nevini tayin edici özelliktir (Boratav, 2017: 303).

Fıkraların kısa ve etkin anlatımları, akılda kolayca kalabilen nesir yapıları, mizah ve hicivle kaplanmaları onların toplum içerisinde hızla yayılmasını sağlamıştır. Sözlü geleneğin önemli ürünlerinden olan fıkraların XVI. yüzyıldan itibaren “letâifnâme” adıyla yazma mecmualarda varlığı bilinmektedir. Özellikle matbaanın gelişimiyle beraber fıkraların toplanıp basılması hızlanmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra da fıkraların toplanıp yayımlanması devam etmiştir.

İnsanlar sohbetlerini renklendirmek, öğretmen dersini daha iyi anlatabilmek, siyasetçi nutkunu etkili kılmak için fıkraları kullanmaktadır. Fıkralar, içinde taşıdıkları güldürü unsuruyla, iletilmek istenen mesajın muhatabına kolay ulaşmasını sağlarken, tenkit ve istihzanın yumuşak biçimde karşılanıp dinleyicilerin sert tepki göstermelerini engellemektedir. Fıkralar özellikle gazete, mecmua ve elektronik iletişim araçlarının bulunmadığı dönemlerde halkın tenkit ve hiciv ihtiyacını karşılamıştır. Gülme, düşündürme, tenkit etme esaslarına dayanan fıkralar, az sözle çok fikir anlatmaya çalışır.

Fıkraların en önemli niteliklerinden biri onların bir tipe bağlanarak anlatılmalarıdır. Aynı tip etrafında çok sayıda fıkra toplanmış veya bir tipe bağlı anlatılan fıkra başka tiplere bağlanmıştır. Bir fıkra tipindeki değişme, toplumun düşünce yapısının değişiminin sonucudur. Fıkra tipi çoğu zaman yaşamış bir kişiye yeni niteliklerin eklenip zenginleşmesiyle meydana gelmektedir. Gerçekte yaşamış bir şahıs, gerçek kimliğiyle fıkralarda yer almaz. Bir kişi, fıkralarda toplum tarafından kendisine yakıştırılan farklı niteliklerle yeniden yaratılır. Bundan dolayı bir şahıs, gerçekte yaşamış olsa da, fıkra tipine dönüşmesi sonucunda o artık

kendisi olmaktan çıkmıştır. O, halk tarafından yaratılan yeni bir şahıstır. Bu şahıs, gerçek hayatından çeşitli unsurlar taşımakla beraber, asıl karakterini halk muhayyilesinden almaktadır. Nasrettin Hoca misali ona kendisine ait olmayan, farklı fıkra tiplerine ait hikâyeler de eklenmektedir. Halk yeni bir kimlik yaratmakta, fıkraya kaynak olan şahsın öz kişiliği zamanla tamamen unutulmaktadır. Nasrettin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Bektaşî tiplerine benzer biçimde doktor, öğretmen, siyasetçi gibi tiplerden de söz etmek mümkündür. Bu bakımdan incelememizde ele alınan siyasi fıkralar halk tarafından yaratılan “siyasetçi tipi”nin halk muhayyilesindeki bazı niteliklerini de vermektedir. Türk milletinin sosyal-siyasi hayatının incelenmesinde, toplum hayatının anlaşılmasında siyasi fıkraların kültür tarihi bakımından büyük önemi vardır.

Fıkralarda bulunan nükte motifleri, toplumun ortak malıdır. Aynı nükte birçok millette farklı şahıslar etrafında anlatılmaktadır. Türk toplumunda Nasrettin Hoca’ya bağlı olarak anlatılan fıkralar Fransızlarda Panurge, Araplarda Cuha, Almanlarda Eulenspiegel adı etrafında toplamıştır (Boratav, 2017: 304). Bu fıkra kahramanları insanlığın temel düşüncelerini, hissiyatlarını kendi isimleri etrafında toplamıştır. Fıkra tipleri “doğdukları ve yaşadıkları toplum üyelerinin ortak eğilimlerini temsil ettiği” (Yıldırım, 1998: 228) oranda tanınıp yayılır. Tiplerin nitelikleri, onları yaratan halk tarafından belirlenir. Halkın tutumlarının değişmesi tiplerin değişmesini, zamana ve mekâna uygun yeni tiplerin oluşumunu beraberinde getirir. Halkın tutumu, değer yargıları bir tipin varlığının devam etmesini sağlar. Bu yönüyle fıkra tipleri, içinde yaşadığı/yaşatıldığı toplumun gözü, kulağı, aklı, kalbidir.

Bir toplumda tutum/davranış, zihniyet farklılıkları nispetinde fıkra tipleri farklılaşır. Fıkraların bir kısmı geçmişten günümüze az-çok değiştirilerek gelirken, bir kısmı da yeni durumları ifade etmek üzere yeniden yaratılmaktadır. “Bir kişinin neleri komik bulup bulmayacağı, ne tür fıkralara gülüp gülmeyeceği, o kişinin içinde bulunduğu topluma, kültürel yapıya, eğitim düzeyine, yaşına, sosyal statüsüne hatta cinsiyetine bağlıdır ve bu ölçülere göre değişebilir” (Tufan, 2007: 108). Bundan dolayı fıkralar, toplumsal bağlamları içerisinde değerlendirilmelidir.

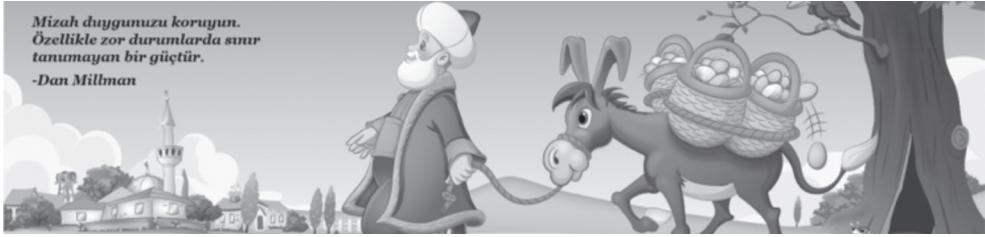
Yıldırım (1998: 223), Türk fıkralarını konularına göre üç gruba ayırır: 1. İnanç ve itikatlar; 2. Yönetici ve yönetilenler; 3. Günlük durumlar. Ancak bazı durumlarda bir konunun aynı anda birden fazla grubu içine alabileceği unutulmamalıdır. Yöneten-yönetilen esasında ele alınan bir konu, inanç ve itikatları veya günlük hadiseleri de içerebilmektedir. Çalışmamızda ele alınan siyasi fıkralar, yönetici-yönetilen konusu etrafında oluşan fıkralardır.

Bir milletin sosyal ve siyasi hayatı ile ilgili birçok olayın fıkralara konu edinmesi, tüm toplumlarda sıkça rastlanan olaydır. İdarenin tanrı tarafından verildiği veya güçle ele geçirildiği, babadan oğula bir miras olarak görüldüğü, siyasi iktidarın tek otorite kabul edildiği, eleştiriye kapalı, despot ve cebri yönetimlerden seçimle iş başına gelinen, belli dönemlerde halka gidilen demokratik yapılara kadar her dönemde idare edenlerle edilenler arasındaki ilişkileri ele alan fıkralara rastlanmaktadır. Bu yönleriyle fıkralar sadece birer edebi tür değil, aynı zamanda bir toplumun sosyal ve siyasi tarihine ışık tutan belgelerdir. Bu tür fıkralar idarecilerin halka bakış açısının yanında, milletin çeşitli sosyal ve siyasi durumlar karşısındaki tavrını göstermektedir. Fıkralar bu nitelikleriyle bir milletin düşünce tarihinin önemli sayfalarından birini oluşturmaktadır.

2. Elektronik kültür ortamında hiciv/tenkit aracı olarak siyasi fıkralar

Sanal âlemden en fazla dolaşıma sahip türlerden biri fıkralardır. Onlarca internet sitesinde binlerce siyasi fıkra örneği bulunmaktadır. Elektronik bağlamda her geçen gün diğer türleriyle beraber siyasi fıkraların da arttığı görülmektedir. Bu fıkraların bir kısmı sözlü ve yazılı kaynaklardan çeşitli değişikliklerle alınırken, bir kısmı da yeni bağlamda yeniden üretilmektedir. Bir fıkra, aynı veya benzer biçimlerde farklı sitelerde yer alabilmektedir. Bazı fıkralar aynı olay örgüsü etrafında kişi veya yer isimlerinin değiştirilmesiyle meydana getirilmiştir. Elektronik ortamda genel siyasi olayların anlatıldığı fıkralardan Turgut Özal, Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Tansu Çiller, Yıldırım Aktuna, Erdal İnönü, Recep Tayyip Erdoğan gibi Türk siyasetinde önemli roller üstlenmiş siyasi kişiliklere kadar birçok fıkra yer almaktadır.

Fıkra sitelerine bakıldığında çoğunun isminde “fıkra” sözcüğü geçmektedir. Siteler fıkra ile ilgili çeşitli görsellerle zenginleştirilmiştir. Örneğin “<http://www.fikradeposu.com>” sitesinin ana sayfasında Türk mizah ustası, evrensel fıkra tipi Nasrettin Hoca ile eşeğinin resmedildiği aşağıdaki görsel, sitenin kullanım amacını etkili biçimde sunmaktadır:



Bu tür siteler çoğunlukla fıkra türlerini kendi içerisinde çeşitli kategorilere ayırmaktadır. Sitede fıkralar, alfabetik bir sıra izlenerek konularına göre sınıflandırılmıştır. Kategorilerin başlıkları tıklandığında, konu ile ilgili çok sayıda fıkra karşımıza çıkmaktadır. Fıkralar “meslek, spor, yöre, mezhep/din, millet, ideoloji, ünlü kişiler...” gibi birçok farklı konuyu içermektedir. Arşiv bölümünde, siteye yüklenen fıkralar yüklenme tarihlerine göre görülebilmektedir. Fıkralar zaman zaman çeşitli karikatürlerle zenginleştirilmektedir. Sitelerde yer alan “en çok okunan 15 fıkra”, “en çok önerilen 15 fıkra” gibi başlıklar okuyucuları isteklerine göre yönlendirmektedir. Bu sitelere kullanıcılar tarafından kolaylıkla yeni fıkralar eklenebilmektedir. Her gün eklenen yeni fıkralarla bu siteler birer fıkra arşivine dönüşmektedir. Sitelerde çeşitli istatistik bilgileri de yer almaktadır. Örneğin “http://fikra.gen.tr/index.php?sayfa=mektup&catid=14&fikra_no=2436” adlı sitede 04.02.2019 tarihi itibarıyla yer alan istatistik verileri, bu sitenin folklor açısından ne kadar zengin bir kaynak oluşturduğunu da göstermektedir: Toplam içerik sayısı: 5180, kategori sayısı: 27, okunma sayısı: 209.837.290. Sadece bu sitede yer alan fıkraların okunma sayılarına bakıldığında bile elektronik kültür ortamında fıkranın sözlü ve yazılı kültür ortamlarıyla kıyaslanamayacak sayıda büyük bir okuyucu kitlesine ulaştığını söylemek mümkündür. Sözlü veya yazılı kültür ortamlarında herhangi bir folklor ürünüyle beraber fıkranın, bu derece fazla sayıda bir dinleyici/okuyucu kitlesine ulaşması zor görünmektedir. Ayrıca sitede çeşitli risk faktörleri oluşturularak “herkes okuyabilir, argo-küfür v.s. içerir, küfür-erotik ifadeler v.s.” gibi açıklamalarla okuyucular önceden uyarılmaktadır.

“Halk” terimi uzun yıllar bağımlı bir yapı olarak tarif edilmiştir. Medeniyetle tezat olarak ele alınan halk, ilkel toplumla medeni toplum arasında yer alan, okuma-yazma bilmeyen cahil kesim olarak medeniyetin kenarlarında yaşayan köylü kavramıyla eşdeğer görülmüştür. Alan Dundes’in “Halk” terimi en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu birbirine bağlayan faktörün -ortak bir meslek, dil veya din olabilir- ne olduğu önemli değildir. Bundan daha önemli olan ise, herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır” (1998b: 143) tanımı, halk bilimi (folklor)nin inceleme alanını genişletmiş; onun şehirden köye, okuma-yazma bilenden bilmeyene, her sosyal-kültürel seviyeden en az bir ortak faktörü paylaşan ve bir geleneğe sahip insan topluluğunu inceleyen bilim olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bu tanıma göre, insanların gerçek veya sanal âlemde bir araya gelmesi önemli değildir. Bir internet sitesinde fıkralar etrafında bir araya gelen insan topluluğu da halkı oluşturmakta, burada belli kurallar/gelenekler etrafında yapılan tüm sanatsal üretimler de folklorun inceleme alanına girmektedir.

Folklor sadece geçmişin ürünlerini incelemeyiz. Aynı zamanda dinamik bir iletişimsel süreç olarak, içinde yaşanılan zamanın kültürel unsurlarını da inceler. Folklor dinamik yapılarıyla, toplumsal değişim/dönüşümlere bağlı olarak, kendisini sürekli yenilemekte; yeni kültürel ortamlarda varlığını canlı biçimde sürdürmektedir. Folklor ürünleri, kendisini bağlamsal değişimlere göre güncellemektedir. “Güncelleme; herhangi bir yaratmanın, içinde bulunulan zamana, dar veya geniş anlamda mekâna ve mevcut sosyoekonomik yapılara uygun hâle getirilmesidir” (Ekici, 2008: 36). Sanal âlemde meydana getirilen fıkralar da bulunulan zamana/mekâna ve sosyoekonomik yapılara uygun biçimde kendisini güncellemektedir. Güncellenen fıkralarda, yeni bir yaratmanın yanı sıra, var olanın değiştirilmesi/dönüştürülmesi de söz konusudur. Güncelleme bir geleneğin varlığını sürdürmesinin en önemli araçlarından biridir. Kendisini yeni zamana/mekâna ve sosyal şartlara uygun hale getiremeyen/güncelleyemeyen birçok gelenek yok olup gitmektedir. Her gelenek kendisini güncellerken aynı zamanda gelişir.

“İşlevini yitiren her türlü unsur yok olur.” ilkesine göre birinci sözlü kültür ortamı ürünlerinin bağlamsal değişikliklerle beraber, her geçen gün azaldığı görülmektedir. Elektronik kültür ortamının yaşandığı günümüzde sözlü geleneğin birçok türü, bağlamsal değişimlerle beraber, sanal ortamlarda yerini almaktadır. “... sanal kültür ortamı; sözlü verimlerin korunduğu, icra edildiği, yaygınlık kazandırıldığı hatta çağın getirdiği kültürel imgelere göre yeniden üretildiği ve tüketildiği bir ortama dönüşmüştür” (Aslan, 2011: 40). Halk bilgisi ürünlerinin sözlü olarak nakledilmesi, önemli bir özelliğidir. Ancak tüm halk bilgisi ürünleri bu şekilde nakledilmez. Bu ürünlerin bir kısmı yazılı olarak üretilmektedir. Dundes, halk bilgisi ürünlerinin tarifindeki zorluklardan söz ederken üç seviyeli bir tahlil teklif eder: “Herhangi bir halk bilgisi unsurunu bir kişi dokusu (texture), metni (text) ve onun çevre ve şartları (context) itibarıyla tahlil edebilir” (1998a: 108). Doku bir ürünün diline ait özellikleri, konteks ise içinde yer aldığı hususi sosyal durumudur. Fıkra türü de bağlamsal değişimlerden etkilenen ürünlerden biri olarak, çeşitli değişim/dönüşümlerle beraber varlığını yeni bağlamlarda sürdürmektedir.

Fıkralar sözlü kültür ortamında geleneksel olarak yüz yüze anlatılmaktadır. Destan, masal, halk hikâyelerinin özel anlatıcıları gibi fıkraların da özel anlatıcıları vardır. Her insan başarılı, etkili biçimde fıkra anlatamaz. Fıkra anlatıcısı bir meddah gibi jest ve mimiklerini kullanarak, kişileri/varlıkları taklit, olayı dramatize ederek anlatır. Anlatıcı, diğer halk an-

latılarında olduğu gibi, fıkra anlatımında da tavrını dinleyicilerin niteliklerine göre belirler; icrasını buna göre şekillendirir. Yüz yüze iletişimin ortadan kalktığı elektronik ortamda ise anlatıcı, sanal bir mekân içerisinde çoğu zaman kim olduklarını bilmediği çok geniş/farklı niteliklere sahip dinleyici/okuyucu kitleye hitap ederken, ürünü kendi kültürel kodu üzerinden aktarmaktadır. Dinleyici/okuyucu, anlatıcının/yazıcının etkisi olmadan fıkrayı anlamlandırmaktadır. Sözlü gelenekte her anlatışta farklı versiyonları/varyantları oluşan fıkra, elektronik ortama aktarıldıktan sonra, aradan yıllar geçse de yazılı bir metin haline dönüştüğünden aynı kalabilmektedir. Bu durum her anlatışın yeni bir icra olarak kabul edildiği sözlü kültür ortamı anlatıcısı ve dinleyicisini pasif bir hale dönüştürmüştür.

Halk edebiyatının diğer türlerinde olduğu gibi fıkra anlatmak da maharet ve sanat istemektedir. Bir fıkrayı yeri ve zamanında etkili biçimde anlatmak, herkesin kârı değildir. Fıkranın seçiminden mizah ve hiciv unsurunu belirtecek edaya, düğümü maharetle çözmekten topluluk üzerinde tesir bırakacak etkiyi yapmaya kadar fıkra anlatımı bir usta işidir. Fıkra ustaları “zemin ve zamanı” bilen, fıkrayı yerinde yerleştiren nüktedan, zarif, hoşsohbet, söz sohbeti dinlenir” (Boratav, 2017: 303) kişilerdir. Elektronik kültür ortamında fıkra anlatıcısı, yerini internet kullanıcılarına bırakmıştır. İnternetin kendisi anlatıcı olurken, takipçiler dinleyici vazifesi görmektedir. Birinci sözlü kültür ortamında bir anlatıcı tarafından yüz yüze anlatılan fıkra, sanal ortamda bulunduğu sitenin ziyaretçileri tarafından okunmaktadır. Bilgisayar bir anlatıcı, takipçiler dinleyici konumunda bulunmaktadır. Bu özellik sözlü ortamın canlı fıkra anlatıcısını ortadan kaldırmaktadır. Aşağıda geçen fıkranın sözlü kültür ortamında usta bir fıkra anlatıcısı tarafından belli bir dinleyici kitlesine karşı jest ve mimiklerden yararlanılarak anlatıldığında etkisinin daha fazla olacağı muhakkaktır. Ancak sözlü ve yazılı gelenekte sınırlı sayıda insana ulaşan bu ürünler, elektronik ortamda her yaş, cins, eğitim seviyesine sahip kişi tarafından okunabilmektedir. Ulaştığı geniş kitle ve yayılım hızı düşünüldüğünde, sanal âlem büyük kolaylıklar getirmektedir:

“ABD Başkanı, İngiltere Başbakanı ve Türkiye Başbakanı bir gün bir toplantıda bir araya gelmişler. Tabii, 3 lider bir arada olur da, sormaz mı gazeteciler. Önce ABD Başkanı’na sormuşlar:

- ABD’de bir memur ne kadar parayla geçinir? Siz kaç para veriyorsunuz?

Başkan cevap vermiş:

- Valla ben memura en az 2000 dolar veririm. 1000 doları ile geçinirler. Geri kalan 1000 doları ne yaparlar, nerede harcarlar, hiç sormam.

Gazeteciler aynı soruyu İngiltere Başbakanı’na da sormuşlar. O da cevap vermiş:

- Ben, memuruma ortalama 3000 sterlin veririm. Geçinmesi için 2000 sterlin yeterli. Artan 1000 sterlini ne yapar, nerede harcarlar, sormam, beni hiç ilgilendirmez.

Her ikisinden bu cevapları alan gazeteciler, aynı soruyu bizim başbakana da sormuşlar.

- Valla, demiş bizimki, Türkiye’de bir memurun geçinebilmesi için en az 1 milyar lira lazım. Ama ben taş çatlasın 400 milyon lira veriyorum. Geri kalan 600 milyonu nereden bulurlar, nasıl geçinirler hiç sormam” (<https://www.sihirlihikeye.com/siyasi-fikralar.html>).

Fıkra, Türk siyasetçilerinin halkın sorunlarından haberdar olduklarının; ancak bu sorunlara ilgisiz kaldıklarının ince bir eleştirisini yapmaktadır.

“Fıkralarda zaman, şahıs ve mekân kategorilerinde görülen belirsizlik” (Yıldırım, 1998: 226) onları gerçeklerden uzaklaştırmaz. Bu özellik her şahıs, zaman ve mekânı fıkranın içine yerleştirebilmeyi, benzer durumlara uyarlayabilmeyi olanaklı kılmaktadır. Fıkra böylece dinamik bir yapı kazanmakta, insanla beraber yaşamını sürdürmesi sağlanmakta, güçlü bir sosyal-siyasal eleştiri unsuru olabilmektedir. Aşağıdaki Türkiye Cumhuriyeti’nin ikinci cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün dönemini konu edinen ilk fıkra, sonraki dönemlerde kendisini güncellemiş; nüfusun 70 milyona ulaştığı bir dönemde belli bir isme bağlı olmaktan çıkarılarak genel bir siyaset eleştirisine dönüştürülmüştür:

“Rahmetli Osman Bölükbaşı ile İsmet Paşa bir uçak yolculuğunu beraber yaparlar. Yanlarında da torunu. İsmet Paşa, torununa der ki:

- Git, Osman amcandan para iste.

O da gelip:

- Osman amca bana para verir misin? der.

- Ne yapacaksın oğlum parayı?

- Köylülere atacağım, sevinirler, der.

Osman Bölükbaşı cevabı patlatır:

- Git dedeni at, bütün Türkiye sevinir!..” (<https://fkrabul.com/fkrabul/no/27140/en-guzel-erdal-inonu-espirileri.htm>).

“Bir gün başbakan ve muhalefet partisinin lideri aynı helikopterde gezerlerken dalmışlar muhabete...

Muhalefet partisi lideri demiş:

- Ben buradan 30 milyon lira atsam 30 kişiyi sevindiririm.

- Ben buradan 50 milyon lira atsam 50 kişi sevinir.

Bunları duyan pilot da şöyle der:

- Ben buradan ikinizi atsam 70 milyon birden sevinir!..” (<http://www.fkralarim.com/politik-fkralar>).

Elektronik ortamda bir fıkranın farklı versiyonlarına çokça rastlanmaktadır. Bu durum çoğunlukla bir fıkranın olay örgüsü aynı bırakılarak yer, zaman ve kişilerinde yapılan bazı değişikliklerle yapılmaktadır. Sözlü kültürde farklı zaman ve kişilere ait fıkraların bir tip etrafında toplanmaları veya benzer olay örgülerine sahip fıkraların farklı kişiler etrafında anlatılması sıkça görülen bir niteliktir. Bu nitelik elektronik ortamda da devam etmektedir. Bu tür fıkralar her şahıs, zaman ve mekâna uyarlanıp güncellenebilme niteliğine sahiptir:

“Amerika’da adamın biri işine giderken birden anormal bir trafiğin içine düşer; ama trafik bir santim bile kıpırdamamaktadır. Bir süre sonra aracının yan camına birisinin tıkladığını farkeder ve camı açar:

- Ne var acaba?

- Teröristler Bush’u yakaladılar. Eğer 1 milyar dolar verilmezse, üstüne benzin döküp yakacaklar.

- Haa! Şimdi anladım bu trafiği!..

- Ya işte onun için, herkesten biraz yardım topluyoruz.

- İnsanlar ne kadar veriyor ortalama olarak?

- Valla yaklaşık olarak beşer litre!..” (http://fikra.gen.tr/index.php?sayfa=mektup&catid=14&fikra_no=2436).

Elektronik kültür ortamında aynı fıkranın yer ve kişi isimleri değiştirilerek dönüştürülmüş şekilleri bulunmaktadır. Başka bir versiyonunda olay Amerika’da değil İstanbul’da geçmekteyken, ABD Başkanı Bush’un yerini Türkiye’nin cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan almaktadır. Bu değişikliklerin dışında olay hemen hemen aynı sözcüklerle anlatılmaktadır (<https://www.uludagsozluk.com/k/komik-siyasi-f%C4%B1kralar/2/>).

Fıkralar “...cezalandırma, bir düşüncüyü destekleme, sosyal eleştiri ve denetim mekanizması, dikkat çekme, az sözle çok şey anlatma, son sözü söyleme, kıssadan hisse kapma, gerilimleri yumuşatma, eğlendirme, güldürme ve rahatlatma...” (Öğüt Eker, 2006: 317) fonksiyonlarıyla özellikle siyasette çokça kullanılmaktadır. Bu tür fıkralar yöneten-yönetilen ilişkilerinde görülen aksaklıkları/yanlışlıkları, mizah ve hiciv unsurları ile beraber anlatmaktadır. Siyasi fıkralar, en keskin eleştirinin yapıldığı fıkra türlerindedir. Birçok kişi yönetimi bıraktıktan sonra toplum tarafından unutulduğu halde, fıkralara konu olanları, yaptıkları gerçek icraatlarından ziyade fıkraya konu olmalarıyla unutulmaktan kurtulmaktadır. Halk, doğrudan eleştirmeye cesaret edemediği siyasi olay/kişileri fıkralarla hicvetmiştir. Siyasi istikrarsızlığın arttığı dönemlerde bu tür fıkralarda artış görülmektedir.

Fıkralar sadece bugünün değil, geçmişten günümüze kadar siyasetin/siyasetçilerin halk tasavvurundaki imajını anlatmaktadır. Özellikle yakın dönem siyasetçileri ile ilgili bir hayli fıkra bulunmaktadır. Siyasi fıkralar halkın, devlet idaresindeki aksaklıklara karşı tepkisidir. Bu tür fıkralarda insani ve toplumsal değerler yüceltilmektedir. Aşağıdaki fıkra Türkiye’nin ilk/tek kadın başbakanı olan Tansu Çiller’in kişiliğinde bir siyasetçinin halkın tasavvurundaki imajını göstermektedir. 1990’lı yıllarda Türkiye’yi idare eden Tansu Çiller, günümüzde halk tarafından pek hatırlanmamakta; fakat fıkralarda edindiği yerle yaşamaya devam etmektedir:

“Clinton, Yeltsin ve Çiller şeytanın huzuruna çıkarlar. Hepsi şeytana dileklerini söyleyecek, o da onlara ne zaman gerçekleşeceğini söyleyecektir. İlk önce Clinton sorar:

- Amerika ne zaman her yönden tam olarak dünyanın hakimi olacak? der. Şeytan da:

- 50 yıl sonra, der.

Clinton ağlamaya başlar:

- Ben göremeyeceğim, ben göremeyeceğim...

Sıra Yeltsin’e gelmiştir. O da sorar:

- Rusya ne zaman eski gücüne kavuşacak?

Şeytan cevap verir:

- 100 yıl sonra.

Yeltsin de başlar ağlamaya:

- Ben göremeyeceğim, ben göremeyeceğim...

Sıra Çiller’e gelmiştir, o da sorusunu sorar:

- Ne zaman Türkiye’deki enflasyon düşecek?

Bu sefer şeytan ağlamaya başlar:

-Ben göremeyeceğim, ben göremeyeceğim!.. (<https://fikraturda.wordpress.com/category/politika-fikralari/>).

Tansu Çiller'in ülkeyi idare ettiği dönemin en büyük sorunlarından biri ekonomik istikrarsızlıktır. Halk, ekonomik sorunların en büyük sebebi olarak gördüğü yüksek enflasyona ve enflasyonun da en büyük nedeni olarak gördüğü siyasetçinin ülkeyi yanlış idare etme şekline karşı tepkisini fıkralarla dile getirmiştir.

“Özellikle demokratik toplumlarda siyasetçi, toplumu yönlendirmekten çok toplum tarafından yönlendirilmektedir. Siyasetçi toplumun aynasıdır; çünkü siyasetçi profili halkın tercihlerine göre şekillenmektedir” (Akyüz, 2009: 98). Bu bakımdan fıkralarda sıkça dile getirilen yolsuzluk sorununun kaynağını sadece siyasetçide aramak eksiktir. Yolsuzluğun/usulsüzlüğün bir yaşam biçimine dönüştüğü toplumlarda, farklı bir siyasetçi ve siyaset anlayışı beklenmemelidir. Bundan dolayı fıkralarda siyasetçilere yönelik tüm eleştiriler, aslında topluma yapılmıştır. Aşağıdaki fıkra sadece bir siyasetçinin değil, aynı zamanda toplumun ahlaki yapısını gösteren bir örnektir:

“Bir gün bir karı-koca, 18 yaşındaki oğullarını bir testten geçirmeye karar verirler. Bir masanın üstüne bir miktar para, bir dini kitap ve bir şişe şarap koyarlar. Çocuk din kitabını seçerse din adamı, parayı seçerse işadamı, şarabı seçerse de işe yaramaz tembel biri olacaktır bu testin sonunda. Gizli bir yere saklanıp olacakları merakla beklemeye başlarlar. Bir süre sonra oğlan gelir. Parayı cebine koyar. Din kitabını görüp sayfalarını karıştırır ve onu da alır. Sonra şarabı görüp hepsini içer. Babası eşine dönüp der ki:

- Hanım bizim çocuğun durumu sandığımızdan da beter çıktı, galiba politikacı olacak!..” (<http://www.fikralarim.com/politik-fikralar>).

“Siyasetin pis, kaygan, kaypak, bulaşılmaması gereken bir olgu olarak algılanmasına karşın siyasetçi toplumda gittiği her yerde saygı görür, topluluklarda sözü dinlenir, önünde ceket iliklenir, mitinglerine binlerce kişi katılır” (Akyüz, 2009: 103). Bu durum toplumun fıkralarda yarattığı siyasetçi tipi ile davranışları arasındaki çelişkiyi göstermektedir. Toplum bir taraftan siyaset ve siyasetçiye mesafeli yaklaşırken, öte taraftan ona saygı duymaya, onu kendisine önder olarak kabul etmeye devam etmektedir. Türk toplum hafızasında siyaset kurumu ve siyasetçi öyle olumsuz bir imaja sahiptir ki bu imaj zaman zaman önyargıları da beraberinde getirmektedir:

“Bir ülkede bir bakan, kendisini gazetecilere hiç sevdirememişti. Ne yapsa makbule geçmiyor, basın her gün kendisiyle uğraşıyordu. Nihayet ‘Öyle bir şey yapayım ki, gazeteciler mat olsun’ diye düşündü ve ilan etti:

- Pazar günü saat 10.00’da denizin üzerinden yürüyerek geçeceğim.

Pazar sabahı saat 10.00’da tüm basın mensupları toplandılar orada. Bakan geldi ve elinde bastonuyla denizin üzerinde yürümeye başladı. Karşı kıyıya kadar da yürüdü, geçti. Herkesin gözleri dehşetle açılmıştı. Fakat ertesi günü tüm gazetelerde şu başlık okundu: ‘Bakan, yüzme bilmiyor!..’” (<http://www.fikralarim.com/politik-fikralar>).

Siyaset en doğru argümanı öne sürenin kazandığı değil, seçmenlerini en iyi biçimde ikna edenlerin kazandığı bir sistemdir. Modern demokrasilerde siyaset ikna edici konuşmalara dayanmaktadır. Siyasetçilere yapılan eleştirilerden biri de samimi olmamalarıdır. “Demokratik siyasetin yalana imkân tanıdığı, ikiyüzlülük üzerine bina olduğuna dair suçlamaların berisinde, bu sistemin bir yandan dürüst ve açık bir siyasal uzam sağlama iddiasına rağmen ikna ve karşılıklı bağımlılık üzerine yükselen ilişkiler nedeniyle ikiyüzlü siyasal davranışı teşvik etmesi bulunur” (Özden, 2018: 54). Bir siyasetçiden bir taraftan dürüst ve açık bir söylem/

eylem beklenirken, diğer taraftan onun seçmenini ikna etmesi istenmektedir. Farklı çıkarlara sahip kişilerin birlikte yaşadığı bir toplumda, bu durum bir paradoks oluşturmaktadır. Toplumun siyaset kurumundan beklentisi kişisel çıkarlara dayalı olduğu sürece, bu paradoks devam edecektir. Kamusal çıkarın kişisel çıkarların önüne geçmesi, siyaset kurumundan ahlaki beklentileri anlamlı hale getirecektir. Karşılıklı bağımlılık esasına göre şekillenen siyaset, ikiye bölünmüşlüğü zorunlu hale getirmektedir. “Farklı çıkarlara, arzu ve isteklere sahip bir dinleyici kitlesinin sınamasına tabi olan siyasal aktör bu durumda, muhataplarını ikna edebilmek için kendini olduğundan daha iyi ya da daha kötü göstermelidir” (Özden, 2018: 56).

Boratav, bir zümrenin başka bir zümreyi alaya alıp küçültmek amacıyla ürettiği fıkralardan söz ederken “...bu tip hikâyelerin pek çoğunda ‘alay konusu’ sanılan kişinin ‘alay eden’ durumunda olduğu... o anlatıları yaratan ve yayanların da, onlarda anlatılan kişilerin kendileri oldukları çok kez görülmüş bir olgu” (1999: 93) olduğunu belirtir. Buna göre bir siyasi kişilik ve siyasetin genel olgusunu konu edinen bir fıkra, onu yaratan milletin kendisini yansıtmaktadır. Bir toplumun tutum ve davranışları, duygu ve düşünceleri siyasetçi tipinde kendisini görünür hale getirmektedir. Bir fıkra, ne kadar vahşi bir olayı anlatırsa anlatsın, yapısı gereği içindeki tiksindirici, ürpertici, vahşet verici olayı gülümseten, iyi niyetli bir tenkit ve mizaha dönüştürebilmektedir.

Sözlü kültürde belli bir dinleyici grubuna karşı çoğu zaman eğlenmek/gülmek için anlatılan fıkra, ikincil sözlü kültür ortamında bağlamının değişimine bağlı olarak üstlendiği işlevlerin farklılığıyla karşımıza çıkmaktadır. “Özellikle çağdaş kültürün ürettiği fıkralarda ülke politikasının, siyasetçilerin, spor ve sporcuların, medyada gündem oluşturan isimlerin, yerleşmiş âdetlerin eleştirisine sıkça rastlanır” (Buğra, 2005: 95). Halk hafızasında, bir siyasetçinin halktan tek isteği vardır: oy almak. Siyasetçinin bunun dışında halkla bir alışverişinin olmadığı düşünülmektedir. Bir dönemin renkli siyasi kişiliği Erdal İnönü ile ilgili aşağıdaki fıkra, bu düşünceyi mizahi açıdan anlatmaktadır:

“Seçmenlerden biri seçim otobüsünün önüne atılır ve Erdal Bey’e hitaben:

- Ölüyorum yoluna, diye haykırır. Erdal Bey cevap verir:

- Dur, ölme. Bir oy, bir oydur!..” (<https://fkrabul.com/fkrabul/no/27140/en-guzel-erdal-inonu-espirleri.htm>).

Fıkralar elektronik ortamda dönüştürülmüş, kitleleri etkileyen tüketim malzemesine çevrilmiştir. “Fıkra” adını taşıyan sakızın halk arasında rağbet görmesi, halk ürünlerinin tüketim aracı olarak pazarlamada kullanıldığının ve ürünün satışlarında olumlu etkide bulunduğunun açık bir göstergesidir. Halkın hafızasında bulunan “fıkra” kodu, ürünün pazarlanmasını kolaylaştırmaktadır. Fıkralar sanal dünyada hayatını sürdürürken, sözlü kültür ürününün unutulmasını engellemiş; türün yeni ürünlerle zenginleşmesini sağlamıştır.

Sözlü gelenekte fıkra herhangi bir neden yokken, durup dururken anlatılmaz. Belli bir olaya bağlı olarak, anlatılmak istenen düşünceyi daha etkili kılmak amacıyla anlatılır. Elektronik ortamda ise fıkra, bu bağlamından koparılmıştır. Anlatılan fıkralar, çoğu zaman belli bir olaya bağlanmadan, zaman/mekân unsurlarından uzaklaştırılmıştır. Bağlamsal değişim veya elektronik ortamda bağlamından uzaklaştırılan fıkra, sözlü kültürdeki işlev ve etkinliğini de yitirmiştir. Bu durum, fıkranın daha geniş kitlelere daha hızlı biçimde ulaşmasını sağlarken; bağlama ait bilgilerin bulunmaması, icra esnasındaki etkili ve anlamlı aktarımı ortadan kal-

dırmıştır. Sözlü geleneğin canlı, dinamik, etkin ürünü; elektronik ortamın cansız, statik bir türüne dönüşmüştür. “Bir fıkra, internet ortamında anlatıldığında anlatıcı, dinleyicinin yaşı, cinsiyeti, etnik yapısı, eğitim durumu, mesleği vb. hakkında bilgi sahibi olmadığından anlatımını dinleyiciye ya da dinleyicilere göre şekillendirememektedir. Fıkra her yaştan, cinsiyetten, meslekten kişiye aynı anlatımla ulaşmaktadır” (Çalış, 2010: 4).

İnternet ortamında zaman ve mekân unsurları ortadan kalkmakta, fıkranın anlamı anlatıcıdan ziyade okuyucu tarafından belirlenmektedir. “Bir anlamda sözel ortamdan yazılı ortama geçirilen anlatılarda, yazının koruyuculuğu ve hapsediciliğiyle korunan çeşitlenmenin tutarlılığından söz edebilirken, internette yayılan ve e-maille aktarılan fıkraların çeşitlenme sınırları belirlenemez konuma gelmiştir” (Gür, 2007: 94).

Aydemir, milletvekilleri tarafından meclis kürsüsünde anlatılan Temel fıkralarını inceleyen, vardığı sonuçlardan birini “Partilerin kendilerini tanımladıkları kavramlar fıkralarda söz konusu edilebilmekte; bu da, karakterler etrafında partinin siyasal görüşünü temel alan kutuplaşmalar meydana getirmektedir” (2007: 86) şeklinde ifade etmektedir. Elektronik ortamdaki siyasal fıkralarda da seçmen grubunun siyasal kişilikleri tanımlama biçimleri yer almakta; partilerin siyasal görüşlerini temel alan kutuplaşmalar, seçmen-siyasetçi merkezinde meydana gelmektedir.

“Günümüzde anlatılan fıkralardan geleneksel bağı olanların ya karakteri/kişisi değiştirilmekte ya da o eski yani geleneksel fıkralar yeni şartlara göre uyarlanıp farklı bir renkle sunulmaktadır. Mizah dergilerinde, bir ara pek moda olan siyaset adamlarının adına bağlı olarak oluşturulan kitaplarda, her tür gazetenin -siyasi, spor, magazin, vb.- ilgili köşelerinde yer alan fıkralardan bazıları âdeta her iki tipin, geleneksel tip ile modern tipin karışımı gibidir” (Sakaoğlu, 2013: 71). Sözlü ve yazılı kaynaklarda yer alan bazı fıkraların elektronik ortamda bazı güncellemeler yapılarak yer aldığı görülmektedir. Bu tür fıkralar, aynı olay örgüsü etrafında bazı değişim/dönüşümlerle, yeni zamana/mekâna uyarlanmıştır:

“Yolda giderken, birden ayağı kayıp düşen adama arkasından gelen yardım etmiş, kaldırmış. Düşen adam teşekkür ettikten sonra bakmış karşısında RP Genel Başkanı Necmettin Erbakan... Yine de kendini kibarlık etmeye zorunlu hissetmiş:

- Bu iyiliğinize nasıl karşılık verebilirim? diye sormuş. Erbakan:

- Lafı mı olur muhterem kardışım, bizim partiye oy verirsiniz ödeşmiş oluruz, deyince düşen adam dayanmamış:

- Beyefendi, ben düşünce yalnızca kıcıımı çarptım, kafamı değil” (Tan’dan akt. Elaltuntaş, 2018: 284).

Bu fıkra sözlü geleneğe meydana gelmiş, sonradan yazıya aktarılmıştır. Aynı fıkra elektronik kültür ortamında bir kişiye (Necmettin Erbakan’a) bağlı olmaktan çıkarılarak “iktidar partisinin bir üyesi” şeklinde genel bir iktidar eleştirisine dönüştürülmüştür (<https://www.fıkra.in/politik-fıkralar/desme.html>).

“Çoğu fıkranın konusu, idare eden sınıf ile idare edilen sınıf (halk) arasında geçer. Yöneten ve yönetilen arasında yaşanan ve daha çok yönetilen grubun yanında olup onların türlü sıkıntılarını dile getiren olaylar her zaman için insanların ilgisini çekmiştir. Halk doğrudan söyleyemediği, çekindiği, korktuğu şeyleri fıkra kahramanının ağzından söylemektedir” (Şimşek, 2015: 199). Bu özelliğiyle fıkralar, konusunu gerçek hayattan almakta ve toplumun aksayan yönlerini tenkit etmektedir.

İnsan-iktidar ilişkileri tarihin ilk dönemlerinden itibaren, insanların hayatını şekillendiren/yönlendiren önemli sorunlardan biri olmuştur. Her dönemde insanların iktidara karşı bakışları/tutumları farklılaşmıştır. Siyasal iktidar zaman zaman gücünü sürdürmek/attırmak ve meşrulaştırmak için, tanrısal iktidardan destek almıştır. Siyasal iktidarın tanrısal iktidardan güç alması, eylemlerini olağanlaştırma, tartışmasız hale getirme çabasının sonucudur. Ortaya konulan dokunulamaz referans, itirazı/eleştiriye önlemektedir. Fıkralar da tam olarak burada ortaya çıkmaktadır. Fıkra dokunulmayana dokunmaya çalışır, kendi söylemiyle yeni bir düzen talep eder. Fıkralar aynı zamanda iktidar ile halk arasındaki mesafenin artışının da bir göstergesidir. Bu mesafe arttıkça halk, doğal yollardan isteklerini iktidara iletememekte, bu noktada fıkraların etkin gücünden yararlanılmaktadır. Burada fıkraların siyasal anlamda halkın bütünleşmesini sağlayan işlevi ön plana çıkmaktadır. “İktidar olana karşı üretilen fıkraların sadece mizah yönünün vurgulanmış olması, fıkraların halk olma ve bütünleşme anlamında gerçekleştirdiği söylemsel bütünlüğün ‘dar’ bir alana sıkıştırılarak etkisizleştirilmesine yol açabilir” (Uygun, 2012: 75). Bu yönüyle fıkralar, içerdikleri mizahla beraber, halkın bir düşünce etrafında bütünleşmesini sağlayan etkin kültürel araçlardan biridir.

Siyasal fıkralar, halkın siyasi iktidara karşı doğrudan veya ulaşma imkânı olmadığından iletemediği tenkitlerinin/mesajlarının duyurulmasını, böylece halkın aynı duygu, düşünce etrafında bir araya gelmesini sağlayan, aynı bütünüün parçası oldukları hissini veren unsurlardan biridir. Halk ürettiği/aktardığı ve bağlamına göre değiştirdiği/dönüştürdüğü siyasi fıkralarla, pasif bir izleyici/dinleyici olmaktan öte etkin bir katılımcı, müdahil pozisyonuna geçmektedir. Fıkra mutlak iktidarın “ulaşılabilirlik/dokunulamazlık” niteliğine ulaşmayı/dokunmayı mümkün hale getirmektedir. İktidar karşısında halk tarafından hissedilen acizlik ve korku, üretilen fıkralarla oluşturulan birliktelik duygusuyla aşılmaya çalışılmaktadır. Buradaki birliktelik bilinçli olmaktan ziyade, kendiliğinden halkın ortak bir değer olarak oluşturduğu fıkralar etrafında meydana gelen bir birlikteliktir.

Mizah toplumun sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik vb. alanlarda en fazla baskı altında olduğu, bu baskılara karşı doğrudan söylemlerin geliştirilemediği veya geliştirildiğinde çeşitli baskılarla karşılaşılacağı korku dönemlerinin önemli bir düşünce aracıdır. Halk bu yolla, çeşitli şekillerde karşılaşacağı ceza ve yasaklardan kurtulmakta, gizli bir protesto gerçekleştirmektedir. “Özellikle siyasal iktidarın, tanrısal kuvvetin iktidarını kullanarak kendisini var etmesi ve bu verili kuvveti ardına alarak halka karşı yaptığı olumsuz edimler, halkın güvenemediği iki soyut bütünlüğü beraberinde getirir. Bu güvensizlik ve dokunamama nedeniyle halk ‘son çare’ olarak fıkralar yoluyla, kendiliğinden bir karşı duruş sergilemiş olur” (Uygun, 2012: 81-82). Aşağıdaki fıkra, halkın son çare olarak başvurduğu bu yolun ne derece etkin olduğunu da göstermektedir:

“Meydanlarda atıp tutan politikacılarımızdan biri hacca gitmiş. Hac vazifesini yerine getirirken sıra gelmiş şeytan taşlamaya... Eline almış taşları, iç huzuru ile başlamış Allah ne veriyse şeytan taşlamaya.

Ama o da ne? Taşın düştüğü yerden bir feryat, bir yakınma yükseliyor ki sormayın gitsin... Şeytan hem ağlıyor hem de bir şeyler söylüyor. Bizim politikacı merak etmiş, kulak kabartmış. Şeytan:

- Olur mu böyle, olur mu? diyormuş, kardeş kardeşi vurur mu?” (<http://www.fikralarim.com/politik-fikralar>).

“Mizah çok zaman, söylenemeyenleri söylemenin, kutsalın üzerindeki göz boyayıcı örtüyü almanın, iktidar sahiplerini eleştirmenin en uygun tonu olarak kabul edilir” (Uslu, 2005: 109). Mizahta, ciddi söyleyişin yaratacağı rahatsızlığın/gerilimin yumuşatılması amaçlanmaktadır. Gülmeye kişileri memnun eden psikolojik bir değişiklik bulunmaktadır. Buradaki psikolojik değişiklik, kişiye zevk vermektedir. Özellikle kişi kendisini güvende hissediyorsa gülmeden daha çok memnuniyet duyar. Morreal’in ifadesiyle “gülme psikolojik bir değişiklikteki memnuniyetin ifadesidir” (1998: 102). Recep Tayyip Erdoğan ile Abdullah Gül, Türk siyasetinin önemli kişilerindendir. Recep Tayyip Erdoğan’ın İngilizce bilmediğini anlatan aşağıdaki fıkrada, dinleyenlerin psikolojik olarak zevk almalarını sağlarken, fıkrada yer alan kişileri de güldürmekte, onları rahatsız edecek durumu ortadan kaldırmaktadır:

“Recep Tayyip Erdoğan ile Abdullah Gül konuşuyorlarmış. Erdoğan:

- Abdullahcığim İngilizce’n iyi mi?

Gül:

- Yeterince.

Erdoğan:

- Bir cümle var da onu Türkçe’ye çevirir misin?

Gül:

- Bilirsem tabii ki.

Erdoğan:

- ‘I don’t know’ ne demek?

Gül:

- Bilmiyorum.

Erdoğan:

- ‘Yapma be Abdullah!.. Sen de mi bilmiyorsun? Bugün kime sorduysam bilmiyorum dedi’ (<http://www.fikradeposu.com/recep-tayyip-erdogan-fikralari/bilmiyorum/#more-3899>).

Yabancı dil bilmek, birçok meslek grubunda olduğu gibi, siyaset adamlarında da aranan niteliklerden biridir. Fıkrada “bilmiyorum” fiili muhatabın sadece yabancı bir dil bilmediğini değil, aynı zamanda kinayeli biçimde dinleyici kitlesinin bilinçaltında mevcut siyasetçiye karşı genel kanaati de göstermektedir. Fıkrada asıl anlatılmak istenen siyasetçinin, siyaseten istenilen ehliyete sahip olmamasıdır. Bir siyasetçide olma[ma]sı gereken bir niteliği yukarıdaki fıkrada kadar bir taraftan güldürürken diğer taraftan düşündürerek, kırmadan/dökmeden/gücendirmeden ifade edecek başka bir tür var mıdır?

Yukarıda ifade edilen nitelikleriyle fıkrada, halkın siyaset kurumu ve siyasetçi eleştirisinde etkili araçlardan biridir. Eleştirinin sert ve yıkıcı üslubunu hoşgörüyeye dayalı yapıcı bir niteliğe çeviren fıkrada, gergin ortamları gülen/güldüren yüzüyle yumuşatmaktadır. William R. Bascom (2010: 78-81) folklorun dört işlevinden söz eder: a. eğlence, b. kültürün, ritüel ve kurumların onaylanması, c. eğitim, d. kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme. Fıkraların siyasetteki kullanımlarına bakıldığında eğlence işlevinin dışarıdan baskın gibi görünmesine rağmen, bu işlevin diğer işlevleri yerine getirmek için bir maske gibi kullanıldığı görülmektedir. Siyasi fıkralar halkı güldürür; ancak temel/tek oluşturulma/anlatılma amaçları eğlence değildir. Siyasi fıkralar, siyaset kurumunda olması beklenen doğruluk, adalet, eşitlik, hizmet

gibi kültürel ve ahlaki değerlerdeki çürümeyi/yozlaşmayı anlatmaktadır. Bu değerler, halkın kabul ettiği önemli davranış örüntüleridir. Toplumsal bellekte bir insan kitlesini millet yapan, halka dönüştüren değerlerin devamı toplumun geleceğinin devamı için gereklidir. Siyasetteki yanlışlıklar/yozlaşmalar dile getirilirken, hem siyaset kurumuna hem de halka çeşitli mesajlar gönderilerek her iki kitle de eğitilmektedir. Bundan dolayı bir siyasi fıkra, Bascom tarafından ifade edilen son üç işlevi, eğlence işlevi altında daha baskın biçimde yerine getirmektedir. Bu yönüyle eğlence, siyasi fıkralarda vardır; ancak diğer işlevlere nazaran belki de en son aranılacak işlevdir. Bir kişinin bir siyasi fıkrayı anlatmadaki ilk/temel amacı, insanları eğlendirmek değil; onlara yolunda gitmeyen bir şeyleri haber vermektir.

Sonuç

Radyo, televizyon, bilgisayar gibi elektronik iletişim araçları, halk ürünlerinin sözlü ve yazılı kültür ortamlarına göre daha geniş kitlelere hızlı biçimde ulaşmasını sağlayan yeni üretim ve aktarım ortamlarıdır. Fıkralar da sanal ortamda en fazla kullanılan folklor türlerinden biridir. Bir tarafta sadece fıkra türünü içeren onlarca site yer alırken, diğer tarafta farklı amaçlarla kurulmuş sitelerde çok sayıda fıkraya rastlanmaktadır. Mevcut siteler, hem sitenin kurucuları hem de siteyi takip eden kullanıcılar tarafından eklenen yeni fıkralarla her geçen gün arşivlerini zenginleştirmektedir. Bu fıkraların bir kısmı sözlü ve yazılı kültür ortamında anlatılan fıkraların yeni bağlama uyarlanmış şekilleriyken, bir kısmı da yeniden yaratılan fıkralardır. Sanal âlemde meydana getirilen siyasi fıkralar, bulunulan zamana/mekâna ve sosyoekonomik yapıya uygun biçimde kendisini güncellemektedir. Farklı sitelerde benzer fıkralara rastlanmakla beraber, aynı fıkranın farklı versiyonları da zengin bir fıkra kaynağını oluşturmaktadır. Elektronik ortamda genel siyasi olaylardan özel siyasi kişilere kadar çok çeşitli fıkralar dolaşımındadır.

Her kültür ortamı sahip olduğu bağlam ve işleve göre ürünlerini şekillendirir. Bu bakımdan yeni kültür ortamının ürünleri de bağlam ve işlev farklılığının sonucunda yeni ürünler ortaya koymaktadır. Yönetenler, fıkralar vasıtasıyla halk tarafından eleştirilmektedir. Bu fıkralarda siyaset adamları, küçük düşürücü/istenilmeyen durumlara sokularak cezalandırılmaktadır. Burada fıkra tenkitten öte bir yaptırım unsuru olarak etkin bir işleve dönüşmektedir. Halk iktidara karşı bir tepki oluşturmuş, bu tepki fıkra söylemiyle kitleselleştirilmiştir. Siyasal eleştiri halkı bir olay karşısında eyleme geçirmiş, bir araya getirmiştir. Tanrının ediminin/gücünün dahi eleştirildiği/sorgulandığı fıkralarda, siyasi iktidarların bundan pay alması gayet doğal karşılanmalıdır.

Sözlü geleneğin fıkra anlatıcısı, elektronik kültür ortamında yerini internet kullanıcılarına bırakmıştır. Sanal âlemde internetin kendisi anlatıcı olurken, takipçiler/kullanıcılar dinleyici vazifesi görmektedir. Sözlü gelenekte farklı zaman ve kişilere ait fıkraların bir tip etrafında toplanmaları veya benzer olay örgülerine sahip fıkraların farklı kişiler etrafında anlatılması, elektronik ortamda da devam etmektedir. Elektronik kültür ortamında aynı fıkranın yer ve kişi isimleri değiştirilerek dönüştürülmüş şekilleri bulunmaktadır. Birçok siyasetçi iktidarı bıraktıktan sonra zamanla toplum tarafından unutulmaktadır. Ancak fıkralara konu olanları, halkın hafızasında varlığını korumaya devam etmektedir. Bu niteliğiyle fıkralar, iktidarları sonrasında siyasetçilerin olumlu/olumsuz nitelikleriyle anılmaya devam etmelerini sağlayan etkin birer araçtır.

Siyasi istikrarsızlığın arttığı dönemlerde siyasi fıkralarda artış görülmektedir. Fıkralarda siyasetçilere yönelik tüm eleştiriler, aynı zamanda onu yaratan milletin kendisini yansıtmaktadır. Bir toplumun tutum ve davranışları, duygu ve düşünceleri siyasetçi tipinde kendisini görünür hale getirmektedir. Fıkralar iktidar ile halkın birbirinden uzaklaştığının da bir göstergesidir. Halk doğal yollardan isteklerini iktidara iletememekte, bu noktada fıkraların etkin gücünden yararlanmaktadır. Halk ancak fıkralarla mutlak iktidara ulaşabilmekte/dokunabilmektedir. Halk fıkra ile söylenemeyenleri söylemekte, kutsalın üzerindeki örtüyü kaldırmaktadır. Sonuç olarak fıkra, halkın siyaseti/siyasetçiyi eleştirisindeki sert ve yıkıcı üslubunu hoşgörüyeye dayalı yapıcı bir niteliğe çevirerek, gergin ortamları gülen/güldüren yüzüyle yumuşatmaktadır.

Kaynaklar

- Akyüz, Ü. (2009). Siyaset ve ahlak. *Yasama dergisi*, 11, 93-129.
- Aslan, F. (2011). Sanal kültür ortamında güncellenen Nasreddin Hoca fıkraları. *Turkish Studies -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/4, 39-60.
- Aydemir, U. (2007). Meclis kürsüsünden temel fıkraları: Bağlam merkezli halkbilimi kuramlarıyla bir kültürel analiz denemesi. *Millî Folklor*, 75, 76-87.
- Ayık, C. (2016). *Kutadgu bilig ve siyasetname'de ahlak siyaset ilişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı.
- Bascom, W. R. (2010). Folklorun dört işlevi. (çev. F. Çalış). *Halkbiliminde kuramlar ve yaklaşımlar 2*. (yay. hzl. M. Ö. Oğuz-S. Gürçayır). Ankara: Geleneksel. 71-86.
- Boratav, P. N. (1999). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek.
- Boratav, P. N. (2017). Halk dilinde hiciv ve mizah. *Folklor ve Edebiyat II*. Ankara: BilgeSu. 303-307.
- Buğra, G. (2005). Sözlü kültürden yazılı kültüre “fıkra”nın “pazarlama” sektöründe dönüşümü ve fonksiyonları. *Millî Folklor*, 67, 94-97.
- Çalış, H. Sözlü kültür ortamından internet ortamına fıkralar. *4. Halk Kültürü Alan Araştırmaları Sempozyumu*, 8-10 Mart 2010. (http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/hikmet_calis_sozlu_kultur_ortami_internet_fikra.pdf. Erişim Tarihi: 04.02.2019).
- Dundes, A. (1998a). Doku, metin ve konteks. (çev. M. Ekici). *Millî Folklor*, 38, 106-119.
- Dundes, A. (1998b). Halk kimdir. (çev. M. Ekici). *Millî Folklor*, 37, 139-153.
- Ekici, M. (2008). Geleneksel kültürü güncellemek üzerine bir değerlendirme. *Millî Folklor*, 80, 33-38.
- Elaltuntaş, Ö. F. (2018). *Türk kültüründe siyaset-halk edebiyatı ilişkisi*. Ankara: Sonçağ.
- Gür, N. (2007). Sanal anlatıda eksik kılınmış bir portre: Temel ve hikâyesi. *Millî Folklor*, 75, 91-94.
- Kafesoğlu, İ. (2012). *Türk millî kültürü*. İstanbul: Ötüken.
- Morreal, J. (1998). Gülmede yeni bir teori. (çev. M. Ekici). *Millî Folklor*, 38, 88-105.
- Öğüt Eker, G. (2006). Gelenekten geleceğe halk edebiyatı. *Türk halk edebiyatı el kitabı*. (ed. M. Ö. Oğuz). Ankara: Grafiker. 315-329.
- Özdemir, N. (2002). Türkiye’de siyasal parti kültürü. *Millî Folklor*, 56, 53-74.
- Özden, Ö. (2018). *Yalan, yemin ve siyaset: “Hakikat-sonrası” siyasete ilişkin bir soruşturma*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı.
- Sakaoğlu, S. (2013). Geleneksel fıkra-modern fıkra. *Millî Folklor*, 97, 70-75.

- Şimşek, E. (2015). Türk halk edebiyatı anlatı türleri içerisinde fıkraların yeri. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 6, 195-234.
- Tan, N. (1999). *Folklorumuzda politik fıkralar*. Ankara: Folklor Araştırmaları Kurumu.
- Tekin, T. (2010). *Orhon yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tufan, Y. (2007). “Uyumsuzluk kuramı” bağlamında sanal ortamda temel fıkraları. *Milli Folklor*, 75, 108-112.
- Uslu, M. F. (2005). Fıkralarda dinsel iktidar örüntüsünün kırılması. *Milli Folklor*, 67, 109-114.
- Uygun, İ. (2012). Tanrısal ve siyasal iktidara karşı üretilen fıkralarda “dokunma” işlevi. *Milli Folklor*, 96, 74-83.
- Yıldırım, D. (1998). “Fıkra türü”. *Türk Bitiği*. Ankara: Akçağ. 221-231.
- Elektronik kaynaklar**
- http://fikra.gen.tr/index.php?sayfa=mektup&catid=14&fikra_no=2436 (Erişim Tarihi: 14.01.2019).
- <http://www.erenet.net/fikralar.php?op=kategoriler&kategoriid=7> (Erişim Tarihi: 14.01.2019).
- <http://www.fikracim.com> (Erişim Tarihi: 15.01.2019).
- <http://www.fikradeposu.com> (Erişim Tarihi: 16.01.2019).
- <http://www.fikralarim.com/siyasetciler.html> (Erişim Tarihi: 14.01.2019).
- <http://www.internethaber.com/yildirim-akbulut-fikralari-foto-galerisi-1171061.htm?page=11> (Erişim Tarihi: 15.01.2019).
- <https://fkrabul.com/fkrabul/no/27140/en-guzel-erdal-inonu-espirileri.htm> (Erişim Tarihi: 16.01.2019).
- <https://fkraburda.wordpress.com/category/politika-fikralari/> (Erişim Tarihi: 15.01.2019).
- <https://www.fikra.in/politik-fikralar/desme.html> (Erişim Tarihi: 04.02.2019).
- <https://www.sihirlihkayе.com/siyasi-fikralar.html> (Erişim Tarihi: 14.01.2019).
- <https://www.uludagsozluk.com/k/komik-siyasi-f%C4%B1kralar/> (Erişim Tarihi: 14.01.2019).



DOI: 10.22559/folklor.895

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Geleneksel Kültür, Medya Müzeciliği ve YouTube

Traditional Culture, Media Museum and YouTube

Erol Gülüm*

Öz

Siberuzamın maddi kültürel unsurların temsili ve sunumu hususunda da yeni fırsatlar sunduğunu fark eden araştırmacılar bir kültürel pratik olarak müzeciliği, bir kültürel kurum olarak müzeyi ve bir kültürel etkinlik biçimi olarak müzesel iletişimi, ‘medya müzeciliği’ kavramı ekseninde yeniden teorize etmiştir. Bahsi geçen teori özelinde yürütülen çalışmalarda ise genelde fiziksel mekânın imgelem-sel eşleniği olarak algılanan siberuzamın müzeliğe içeriklere ilişkin kültürel bilgiyi tanıyıcı, koruyucu ve sergileyici bir yapıya sahip olup olmadığı ve bu kapsamda müzesel iletişimi mümkün kılacak bağlamlar sunup sunmadığı tartışılmıştır. Günümüzde de sürmekte olan bu türden tartışmalara medya müzeciliğinin geleneksel kültürlerin temsili ve sunumuna imkân tanıyan çeşitli sosyal medya platformlarının müzesel bir alan olarak deneyimlenmesini de açmıyabilecek kadar geniş bir kavramsal kaplama sahip olduğu iddiasıyla müdahil olunabilir. İşte bu makalede her an ve her noktadan erişim, hız, çeşitlilik, bilgi odaklılık, etkileşimsellik ve katılımcılık vadeden yeni medya teknolojileri ve kültürünün başat sembollerinden biri olan YouTube’un genellikle sözlü ve bedensel folklorik dışavurumlarda somutlaşan geleneksel kültürlerin arşivlenmesi, temsili ve sunumuna olanak tanıyan bir müzesel alan olarak nasıl deneyimlendiği disiplinlerarası bir perspektif özelinde ve sosyolojik, kültürel ve teknolojik boyutlarıyla tartışılmaktadır.

Anahtar sözcükler: dijital kültür, folklor, Web 2.0, sosyal medya, müzecilik

* Dr. öğr. üyesi. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, erol.gulum@bilecik.edu.tr

Abstract

Museology as cultural practice, museum as cultural institution and museum communication as cultural activity has been discussed under the concept of ‘media museum/ology’ among researchers who have recognized that circulating digital representations of tangible cultural contents in cyberspace offer new opportunities. It may be included these kind of discussions by claiming that media museum has a broader conceptual extension which can also explain the experiencing of various social media platforms which enable the representation and the presentation of intangible cultural content as a museum environment. When dealt with in this context, it can be argued that YouTube which is the principal symbol of new media technologies and their culture can be experience as a museum sphere that enables the presentation, the archiving and the representation of traditional cultural contents. This thesis statement has been explored specific to an interdisciplinary perspective which is consisted of the synthesis of social media theory, media ritual theory and performance theory.

Keywords: *digital culture, folklore, Web 2.0, social media, museology*

Giriş

Gündelik yaşamın her anını ve alanını dönüştüren dijital devrimi, insanlık tarihindeki yeni bir sosyo-kültürel sıçramanın manivelası olarak gören birçok teorisyen, bahsi geçen dönüşümler sonucunda beliren sosyal yapıları, ‘bilgi toplumu’ (Drucker, 1992), ‘ağ toplumu’ (Castells, 1996) ve ‘internet toplumu’ (Bakardjieva, 2005); bu yapılar özelinde üretilmekte olunan kültürel örüntüleri ise ‘sanal kültür’ (Jones, 1998), ‘ara yüz kültürü’ (Johnson, 1999), ‘siber kültür’ (Levy, 2001) ve ‘yazılım kültürü’ (Manovich, 2013) kavramları özelinde açıklamıştır. Dijital devrimin sosyo-kültürel yapıların yanında ve ötesinde, bir bütün olarak ‘insanlık durumu’na etkileri ise günümüzde; *a) öz-kavrayışımız, b) karşılıklı ilişkilerimiz, c) gerçekliği kavrayışımız ve d) gerçeklikle etkileşimlerimiz* (Floridi, 2015:2) kategorileri altında tartışılmaktadır. Floridi’ye (2014:43) göre bu kategoriler kapsamında yaşamakta olan köklü ve hızlı dönüşümlerin bir neticesi olarak belki de bizler çevrimiçi (online) ve çevrimdışı (off-line) ortamlar arasındaki farkı açık bir şekilde ayırt edebilen son nesil olacağız. Çünkü yeni yaşam biçimleri, artık ‘on-line’ ve ‘off-line’ ortamların iç içe geçtiği, sınırların iyice bulanıklaştığı ‘on-life’ ortamlarda kurgulanmaktadır.

Bu türden melez ortam ve bağlamlar gündelik yaşamın önemli bir bölümünü düzenleyen geleneksel bilgi ve deneyimlerin üretim, aktarım, temsil ve gösterim sistemlerinde de önemli yapısal dönüşümlere yol açmaktadır. Bahsi geçen sürecin bir neticesi olarak genel anlamda siberuzam, özeldi ise çeşitli sanal ortam platformları yerel ve geleneksel kültürlerin özellikle temsili, sunumu ve tüketimi açısından adeta müzesel bir alana evrilmektedir. İşte bu problem tanımı etrafında şekillenecek çalışmanın ana tezi, Web 2.0 teknolojileri tabanlı sosyal medya platformlarından biri olan YouTube’un artık geleneksel kültürlerin arşivlenmesi, temsili ve sunumuna olanak tanıyan müzesel bir alan olarak da deneyimlenebildiğidir. Birincil araştırma sorusunu da içleyen bu iddianın temellendirilebilmesi amacıyla öncelikle dijital medya teknolojileri ve kültürü dolayımında her an yeniden üretilmekte olan siberuzamın müzesel

mahiyeti tartışılacaktır. Bu mesele ‘medya müzeciliği’ kavramı ekseninde çözümlendikten sonra ise YouTube’un geleneksel kültürlerin arşivlenmesi, temsili ve gösterimine olanak tanıyan, yani bu platformun alternatif bir müzesel alan olarak deneyimlenebilmesini mümkün kılan çeşitli teknolojik, sosyolojik ve kültürel dinamikler üzerinde durulacaktır.

1. ‘Medya müzeciliği’ ve siberuzamda kültürel temsil

Dijital medyanın müzesel mahiyetine odaklanan yönelimler müzeciliğin sadece kültürlerin somutlaştırılmış temsillerini muhafaza ve temsil etmekle sınırlı bir etkinlik değil, ilgili kültürel göstergelerin yeniden üretimlerini olanaklı kılan koşulların devamlılığını da sağlayan daha kapsamlı bir pratik olduğunu savunan bir paradigmanın ürünüdür. 20. yüzyılın son çeyreğinde hatları belirginleşen bu paradigmatik kayışa yönelik ilk adım, 1989 yılında yayımlanan *New Museology* başlıklı eserdir. Daha kapsayıcı bir müzecilik anlayışının paradigmatik çerçevesini inşa eden derleme makalelerden oluşan bu eserin asıl önemi ise *Yeni Müzeoloji Harekâtı*’nın teorik zeminini biçimlendirmiş olmasıdır (Alivizatou, 2006:48). Müzecilik pratiğinin alımlayıcının tüm kültürel ve eğitimsel ihtiyaçlarını olabildiğince objektif şekilde tatmin edebilmesi gerektiğini savunan bu harekâtın öncülerinin çabalarıyla yaklaşık on yıl gibi kısa bir sürede ‘post-müzecilik’ yaklaşımı geliştirilmiştir. Böylece batılı, dominant, üst sınıf ideolojisinin yansımalarını katı, dayatmacı ve didaktik bir yorumsal çerçeve içerisinde sunan ‘modern müzecilik’ anlayışı terk edilerek postmodernitenin temel prensipleriyle uyumlu, yani çok sesli, ideoloji yüklülükten bağımsız ve eyleyicinin aktif katılımıyla kendi anlam ve yorumunu üretebilmesine imkân tanıyan yeni bir müzecilik anlayışı benimsenmiştir.

Post-müzecilik vizyonunun gerçekleşmesini ve daha da geliştirilmesini sağlayan en önemli gelişme ise bilgi ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemeleri takiben ortaya çıkan dijital devrimdir. Çünkü bu yöneliminin temel ilkelerinden olan ‘duvarsız müze’ anlayışının popülerleşmesinin gündelik deneyim alanlarının hızla dijitalleşmeye başladığı bir zaman dilimine denk gelmesi, tıpkı diğer birçok kültürel etkinlik alanında olduğu gibi müzeciliğin de kısa sürede yeni medya teknolojileri dolayımında tanımlanmasını kaçınılmaz kılmıştır. Müzelik objelerin dijitalleştirme yoluyla maddi formlarından soyutlanarak birer kültürel içerik olarak siberuzamda dolaşıma sokulması ve temsil edilmesi gibi o dönem için devrimsel bir gelişme olarak görülen hamleler, müzecilik pratiğinin yeni bir biçimi olarak ilan edilen ‘medya müzeciliği’ teorisi özelinde tartışılmaya başlanmıştır (Russo, 2012:145). Yeni medya teknolojileri merkezli bu türden tartışmalar, bir kültürel üretim pratiği olarak müzeciliğin, bir kültürel alan olarak müzenin ve bir kültürel etkinlik biçimi olarak müzesel deneyimin de yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Müzesel iletişimi, müzeciliğin yeter koşulu olarak imleyen ve sanal ortamda dolaşımda olan kültürel içeriklerin dijital temsillerinin yine dijital teknolojiler dolayımında deneyimlenmesinin müzesel iletişim nosyonuyla çelişmediği ön kabulüyle hareket eden bu yaklaşımın temsilcileri, sunulacak içeriğe ilişkin bilgiyi muhafaza ve temsil edebilen bir uzamın varlığının müzesel iletişimin ve dolayısıyla müzeciliğin yeterlilik koşulunu sağladığını savlamaktadır.

Müzecilikte müzelik içeriğin fiziksel bir mekânsal organizasyonda maddi bir obje olarak varlığı değil, ona ilişkin bilginin bir şekilde korunumu, aktarımı ve temsilinin temel ilke olduğu hatırlandığında ve durağan veya hareketli imgelerin suretini çıkardığı içeriğe ait tarihi,

sosyolojik ve kültürel bilgiyi de en az kayıpla koruyabilen, aktarabilen ve temsil edebilen bir medya formu olduğu göz önüne alındığında siberuzamın müzesel bir alan olarak deneyimlenebilmesinin önündeki bir diğer engelin de ortadan kalktığı görülmektedir. Zira kültürel dışavurumda bir ifade aracı olarak imajın sözün, görmenin ise duymanın yerine geçtiği yani kulağın göze teslim olduğu bir çağa girildiğini iddia eden Ellul'a (2012: 47, 267-280) göre imaj doğası gereği alımlayıcısını totaliteye götüren, yani ona bir bakışta muhtemelen ihtiyaç duyabileceği enformasyonun tamamını veren ve böylece kendisine özgü bir düşünme ve algılama biçimi dayatan bir özdür. Başta dijital fotoğrafçılık ve 'akıllı' telefonlar olmak üzere, imge üretimini ve aktarımını görece demokratikleştiren çeşitli teknolojik gelişmeleri takiben kullanıcıların da kendi geleneksel bilgi ve deneyimlerini yansıtan temsiller üretmeleri ve sunmalarının ardında da imajın bu araçsallığı yatar.

Sanal ortamın geleneksel kültürlerin sunum ve gösterim alanına dönüşümünde imaj tabanlı temsillerin en az sözel temsiller kadar dinamik, esnek ve söylem yüklü olması, duygu ve düşüncelerin taşıyıcılığını üstlenebilmesi, yaratıcı karşılaşmalar ve müdahalelerle icrasal bir mahiyete bürünebilebilmesi gibi niteliklere sahip olması da belirleyici olmuştur. Teorik düzlemde mümkün görünen bu durumun pratikteki yansımalarının görülebilmesi için ise yeni medya teknolojilerinin evcilleştirilmesi, yani tıpkı otomobil, telefon, bilgisayar gibi gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelen ihtiyaçlara cevaplar verebilecek kadar esnek ve işlevsel araçlara dönüştürülmesi beklenmiştir. Howard'a (2012: 44) göre beklenen bu dönüşüm, wiki siteleri, sosyal ağlar, fotoğraf paylaşım siteleri, bloglar, video paylaşım siteleri gibi katılımcı sanal ortam platformlarının ortaya çıkmasını sağlayan Web 2.0 tabanlı teknolojilerin geliştirilmesiyle gerçekleşmiştir. Yeri gelmişken sosyal medya ile -çoğu kaynakta değişmeli olarak kullanılan- Web 2.0 kavramı arasında önemli farklılıklar bulunduğunu da belirtmek gerekir: Web 2.0 sosyal medyanın kendisi değil, sosyal medya olarak tanımlanan platformları oluşturan yazılım ve uygulamaların üretilmesine imkan tanıyan AJAX, XML, RSS ve APIs gibi altyapı teknolojileridir.

Bu teknolojik altyapıya sahip katılımcı ve yakınsamacı medya platformları, sanal ortamın halk kültürü ile kurumsal kültürün kesişme alanı haline gelmesine ve dolayısıyla halk kültürlerinin kurumsal kültürlerin, amatör kullanıcıların ise medya profesyonellerinin yerine geçmesine de neden olmuştur. Bahsi geçen dönüşümün ardında yatan temel faktör ise bu medya kültürünün, ilgili teknolojileri az çok kullanmayı bilen her kullanıcıya dolaşımda olan bir içeriğe müdahale etme, onu başka bir mecraya aktarma ya da yeniden düzenleyebilme ayrıcalığını tanımış olmasıdır. Sanal ortamın halk kültürü için uygun bir zemin oluşturmasında tam olarak bu ayrıcalığın, yani tüketicinin aynı zamanda üretici konumunda olmasının etkili olduğu söylenebilir. Bu ayrıcalık, gündelik yaşamın temelini oluşturan halk söyleminin sanal ortamda üretilen kültürel yapıların içerisine sızarak kendisine yeni bir temsil alanı oluşturmasının ve dolayısıyla sanal ortamın sözleşmesinin de önünü açmıştır. Aslında bu durum Ong'un (2012: 161-162) da belirttiği gibi tipografiyle özsel niteliklerinden bir süreliğine kopan iletişim olgusunun elektronik kültür çağının sunduğu olanaklar sayesinde tekrar öz kaynağına, yani yeniden sözlü kültür modeline dönüşmesi anlamına gelir. Nitekim Ong'a (1977: 82-83) göre bahsi geçen dönüşümün ardındaki temel dinamik 'ikincil sözelliğin', 'birincil sözellik' ve yazılı iletişimi de içleyen özünde yakınsamacı ve eklektik bir iletişim modeli olmasıyla ilgilidir. Dolayısıyla dijital medya ve iletişim kültürünün altyapısını da oluşturan

bu model özelinde düşünüldüğünde de sanal ortamda dolaşımda bulunan geleneksel kültürün her bir temsilinin müzelik bir içerik; ilgili içeriklerin sunum ve gösterim alanlarının ise birer medya müzesi formu olarak değerlendirilebileceği çıkarımına ulaşılabilir.

Siberuzamın müzesel bir alan olarak deneyimlenebilmesinin kültürel temsil açısından sağladığı en önemli avantaj ise ilgili içeriklerin yeniden üretimi ve alımlanma biçimleri hususunda sunduğu alternatiflerle geleneksel kültürün ve dolayısıyla kültürel mirasın yönetimine de yeni bir boyut kazandırmış olmasıdır. Kaynak veya icracı bir topluluğun üyesi olan kullanıcıların geleneksel kültürlerini çeşitli teknolojiler vasıtasıyla kayıt altına alarak somutlaştırması ve çeşitli sosyal medya platformlarına aktararak görünür kılmaları sıradan, gündelik ve gayri resmi aktörlerin etkinliklerince şekillenen aşağıdan yukarıya doğru bir kültürel miras yönetiminin, yani daha paylaşımcı, demokratik ve çoğulcu bir modelin sanal ortamda pratiğe dökülme olduğunu göstermektedir. Bu yönetim modelinin temel karakteristiği ise resmi ve merkezi yönetimlerce görül(e)meyen, duyul(a)mayan çeşitli toplulukların kendi kültürel bilgi, deneyim ve belleğini somutlaştırılmasına, muhafazasına ve görünür kılınabilmesine fırsat tanınmasıdır. Ayrıca resmi kurumlar nezaretinde veya akademik kaygılarla değil de gönüllük esasına dayanan ve amatör bir ruhla gerçekleştirilen bu türden yönelimlerin, geleneklerin emik bir perspektiften kurgulanmasına, aktarımına ve sunumuna olanak sağlaması bakımından da ayrı bir önem ve işleve sahip olduğu söylenebilir.

2. Siberuzamda bir geleneksel kültür müzesi: YouTube

Yukarıda inşa edilen kavramsal ve teorik perspektif özelinde düşünüldüğünde medya müzeciliğinin çeşitli sosyal medya platformlarının müzesel bir alan olarak deneyimlenmesini de açıklayabilecek kadar geniş bir kavramsal kaplama sahip olduğu iddia edilebilir. Siberuzamda dolaşıma olan geleneksel kültür temsillerinin -oran ve yoğunluk bakımından- büyük bir bölümünün katılımcı, etkileşimsel, özelleştirilebilen iletişim ve etkileşim biçimleri sunan Web 2.0 teknolojileri tabanlı sosyal medya mecralarında sunuluyor olması ise bu iddianın somut kanıtlarından biridir. Bu bağlamda YouTube'un, geleneksel kültür ile sosyal medya arasındaki ilişkinin özellikle sosyo-kültürel boyutlarını görmek açısından en uygun mecralarından biri olduğu ileri sürülebilir. Çünkü 'kendini(zi) yayımla(yın)' (broadcast yourself) sloganıyla kullanıcıyı içerik üretmeye teşvik eden/davet eden, yeni medya teknolojilerinin ve kozmopolit katılımcı kültürün anlaşılması açısından adeta bir laboratuvar işlevi gören bu platform, imgeler dolayımında milyarlarca insanı, çeşitli anlatılar etrafında bir araya getirmesi bakımından sosyal; paylaşılan anlatıların, ilgili kullanıcıların dini, siyasi, irksal, dilsel, sosyal, kültürel ve gündelik hayatlarından izler taşıması bakımından ise kültürel bir ortamdır.

Dijital kültürün başat sembollerinden biri sayılan ve son yıllarda geçirdiği içeriksel dönüşümlerle antropolojik, sosyolojik, etnografik ve halkbilimsel soruşturmalar için de bir araştırma sahasına evrilen YouTube'un geleneksel kültürlerin temsili ve sunumu açısından uygun bir platform olmağının en açık ve resmi kanıtı ise UNESCO onayından geçen somut olmayan kültürel miras içeriklerinin dijital temsillerinin ilgili kurumun resmi YouTube kanalında arşivlenmesi ve gösterilmesidir. YouTube'u kültürel mirasın hem resmi ve hem de gayri resmi olarak arşivlenmesi açısından çağımızın en önemli mecralarından biri olarak imleyen Pietrobuno (2013:1259-1260) da bu platformun bizzat UNESCO tarafından somut olmayan kültürel

mirasın korunması tedbirleri kapsamında etkin bir şekilde kullanıldığına işaret etmektedir. Kültürel mirasın üretimi, aktarımı, temsili ve alımlanmasını da doğrudan etkileyen bu türden etkileşimler, ilgili kurum ve organizasyonların yeni tanımlar, kategoriler, stratejiler geliştirmesine kaçınılmaz kılmuştur. Nitekim 'dijital miras'ı da insan türünün yaratıcılık ve çeşitliliğinin eşsiz dışavurum formlarından biri olarak imleyen *Charter on the Preservation of Digital Heritage* (UNESCO, 2003) sözleşmesi, bu gelişmelere yönelik resmi düzeydeki ilk reaksiyonlardan biri olarak değerlendirilebilir. Sözleşmede yer alan tanımlar özelinde düşünüldüğünde, somut olmayan kültürel mirasın temel alanları olarak belirlenen a) *sözlü gelenekler ve anlatımlar*; b) *gösteri sanatları*; c) *toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler*; d) *doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar*; d) *el sanatları geleneği* (Oğuz, 2009: 58) kapsamında değerlendirilen kültürel yaratımların doğal ve otantik kullanım bağlamlarındaki çeşitli icralarını referans alarak üretilmiş olan dijital temsilleri, dijital miras kavramı özelinde ele alınabilir.

UNESCO'nun YouTube'u ilgili içeriklerin envanterlenmesi, arşivlenmesi, korunması, gösterimi ve dolayısıyla sürdürülebilirliği açısından uygun bir mecra olarak değerlendirmesinin ardında yatan temel faktörler, '*Guidance Note for Inventorying Intangible Cultural Heritage*' (UNESCO, 2017) başlıklı rehberde ayrıntıları verilen envanterleme ilkeleri özelinde de açıklanabilir. Bahsi geçen platformdaki geleneksel kültür tabanlı unsurların genelde ilgili içeriğin icracısı, taşıyıcısı ve geleneksel alımlayıcıları tarafından tanımlanması ve kayıt altına alınıp platforma eklenmesi bahsi geçen rehberin ilk iki sırasında yer alan a) *topluluk rızası* ve b) *topluluğun aktif katılımı* ilkelerinin yerine getirildiğini göstermektedir. YouTube'un bir toplumu oluşturabilecek tüm kesimlerin (azınlıklar, göçmenler, yerliler, mülteciler vs.) kendilerini farklı şekillerde ifade etmesine olanak tanıyan bir platform olması bakımından ise rehberde özel bir önem atfedilen c) *kapsamlılık/kapsayıcı olma* ilkelerini de yerine getirdiği görülmektedir. Aynı şekilde videolara iliştirilen içeriği açıklayıcı veri ve bilgiler, envanter oluşturmada ilgili unsura ait d) *temel bilgilerin kaydedilmesi* ilkesini kısmen de olsa karşılamaktadır. Kullanıcılar tarafından platforma yüklenen içerikler, envanter oluşturmanın birincil amaçlarından olan e) *ilgili unsurun korunması, aktarımı ve temsili*ni de bilinçli ve doğrudan bir çabayla olmasa bile sağlamaktadır. Belirli bir somut olmayan kültürel miras içeriğine ait kayıtlı icraların her an YouTube'a yüklenebiliyor ve bu içeriklere, gerekli teknolojilere sahip herkesin kolayca ulaşabiliyor olması ise envanter oluşturmada f) *güncelleme* ve g) *erişime açık olma* ilkelerinin de ilgili platformca sağlandığını göstermektedir. Bu perspektiften bakıldığında da YouTube'un geleneksel kültür için kendiliğinden işleyen bir envanterleme mekanizması olmanın yanı sıra ilgili içerikleri çerçeveleyen ve düzenleyen geleneklerin farklı bağlamlarda yeniden üretilmesine olanak sağlayan bir platform işlevi taşıdığı görülmektedir.

YouTube'un geleneksel kültürlerle ilişkisi bakımından daha ilginç sonuçlar doğuran yönü ise ilgili platformun kullanıcıları tarafından üretilmiş dijital temsillerin düzenlenmesine, arşivlenmesine ve sunumuna da imkan tanıyor olmasıdır. Dolayısıyla Strangelove'un (2010, s. 48) da belirttiği gibi YouTube üzerinden yayımlanan amatör içeriklerin asıl çekiciliği, kendimiz ve dünyamızla ilgili daha az idealize edilmiş ve daha az cilanlanmış yani gündeliğin gerçekliğine daha yakın temsiller sunmasıdır. Pietrobruno (2014: 743) ise doğal icra bağlamında gerçekleşirken ilgili topluluğun üyelerince kayıt altına alınıp YouTube'da dolaşıma sokulan kayıtlı performansların ilgili içeriğin otantikliğini yansıtmaya ve icra anında bedenleşen pratik-

lerdeki değişimleri daha açık bir biçimde sunma bakımından da uygun bir mecra olduğunu bildirir. Bu kapsamda kodlanan mesajın karşı tarafa aktarımı konusunda kayıtlı videolarının birincil, bu videolarla ilgili geriye kalan her türlü ek veri ve bilginin ise ikincil araçlar olduğu ileri sürülebilir. İlgili içeriklere zaten verili bir kültürel art alan bilgisiyyle yaklaşan ve yorumlayan alımlayıcılar, ikincil araçlar vasıtasıyla ulaştıkları yorumları genişletebilir, özellikle alımlayıcı yorum ve reaksiyonları gibi ikincil kaynaklar yoluyla yeni yorum ve deneyimlerin kapısını aralayabilir. Aslında bu türden olasılıklar da YouTube'un amatör içerik üreticileri tarafından tıpkı müzesel alanın çeşitli karar ve stratejilerle biçimlendirilmesi ve kontrol edilmesine benzer bir şekilde yönetilmekte olduğunu göstermektedir.

Platforma yüklenen içeriğin seçiminden düzenlenmesine, spesifik bir bağlama yerleştirilmesinden sınıflandırılmasına, etiketlenmesinden çeşitli biçimlerde sunulmasına kadar bir çok müdahaleye açık oluşu ise içerik üreticilerinin bu enformasyon alanının pasif birer tüketicisi değil, adeta paydaşları olduğunu gösterir. YouTube'un müzesel mahiyetinden bu bağlamda da söz edilebilir. Çünkü müzeyi bir enformasyon alanı, müzelik objeyi ise enformasyon taşıyıcılar olarak gören Navarrete ve Owen (2016:112-113), müzeciliği bir tür enformasyon ve bilgi yönetim biçimi olarak değerlendirir. Müzelik objelerin hem müstakil olarak içerdikleri hem de yerleştirildikleri bağlam ve birbiriyle girdikleri etkileşimler sonucu üretilen tarihi ve kültürel bilginin çeşitli faktörlere bağlı olarak her an değişen bir yapıya sahip olması, müzeciliğin aslında sunulan içerik ile alımlayıcı arasındaki çok yönlü etkileşimler odağında her an yeniden üretilmekte olan devingen bir enformasyon alanı olduğuna işaret eder.

Müzeciliği bir enformasyon ve bilgi alanı olarak imlemek ise genel anlamda tüm bilgisel ortamların özeld e ise sanal ortamın bir müzesel mahiyeti olduğunu kabul etmek anlamına gelir. Platformun bu niteliği, kültürel içeriklerin standartlaştırılmış biçimlerinin ötesine geçebilmesine ve farklı boyutlarıyla deneyimlenip çözümlenebilmesine de olanak sağlar. Bu kapsamda YouTube'un bir diğer işlevi ise resmi otoritelerin belirlediği kriterlere uymadığı için henüz miras kategorisinde değerlendiril(e)meyen farklı topluluk ve kültürlere ait gündelik yaşam kültürlerinin çeşitli ayrıntılarının arşivlenmesi ve temsiline de olanak tanınmasıdır. Bu türden içeriklerin de çeşitli boyutlarıyla ilgili topluluk ve grupların çevreleriyle, doğalarıyla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak şekillenen, belirli bir kimlik, aidiyet ve devamlılık duygusu sağlayan, kültürel çeşitlilik ve insan yaratıcılığının görünümelerini sunan içeriklerden oluştuğu göz önüne alındığında bu gün olmasa bile yakın gelecekte özgün bir miras kategorisi olarak değerlendirilebilmesi mümkün görünmektedir.

YouTube'da dolaşımında olan geleneksel kültür temsilleri etrafında şekillenen kullanıcı reaksiyonları ise etnografik mahiyetli bu içeriklerin ilgililerce aracı bir icrasal etkinliğin nesnelere olarak deneyimlendiğine işaret etmektedir. Nitekim Nick Couldry (2003: 4) tarafından geliştirilen 'medya ritüeli' (media ritual) ile Elizabeth Bird'in (2010: 92) temsilciliğini üstlendiği 'aracılı ritüel' (mediated ritual) teorileri kapsamında gerçekleştirilen soruşturmalarda medyanın kanıksanmış temel fonksiyonlarının ötesine geçebildiğinde, yani organizasyonel araçlara dönüşerek kullanıcıların kendilerini belirli ve özel bir topluluğun üyeleri olarak hissedebilmelerini sağladığında ritüelistik ve hatta folklorik nitelikler taşıyan kültürel pratiklerin açığa çıkmasına olanak tanıdığı gösterilmiştir. Teknik düzlemde bu durum dijital teknolojilerin farklı bir uzamsal-zamansal bağlamda icra edilmiş kayıtlı bir ritüel ile farklı bir mekansal bağlamda

bulunan alımlayıcı arasında arabuluculuk ederek araçsallığının gereğini yerine getirmesiyle gerçekleşir. Bu türden bir araçsallık ise hem ritüelistik mahiyetli icraların farklı bir bağlama taşınmış olsa bile performatif mahiyetlerini koruyabilmesine hem de kayıtlı ritüellerin icra bağlamlarının çevrimiçi ortamı da içleyecek şekilde genişlemesine vesile olmaktadır.

İcrasallıkta iletişimselliğin, estetik deneyimselliğin ve yönelimselliğin yeter koşullar olduğu göz önüne alındığında da özellikle geleneksel kültür temelli ritüelistik icraların YouTube gibi platformlar dolayımında alımlanması esnasında da icrasal mahiyet ve işlevlerini koruyabilmelerinin mümkün olduğu görülebilir. Nitekim Fine'a (1984: 75, 78) göre iletişimsel bir etkinliği kültürel bir performansa dönüştüren nitelikler ilgili üretimin a) aktif alıcıya sahip olmasına, b) duygulara hitap etmesine, c) anında ve doğrudan etki edebilmesine, d) sezgisel olarak kavranabilmesine, e) analitiklik ve bilişsellik gerektirmemesine, f) parçalardan oluşan bir bütünlüğe sahip olmasına, g) özgün olmasına ve h) içsel bir değere sahip olmasına bağlıdır. YouTube'un, geleneksel kültürler için bir icra bağlamına da dönüşebilmesinin temelinde estetik bir deneyimin ortaya çıkmasını sağlayan bu niteliklerin bir çoğunu bünyesinde barındırması yatmaktadır.

YouTube'daki geleneksel kültür temsilleri özelinde bir araya gelerek sanal topluluklar oluşturan kullanıcıların içerik ve diğer kullanıcılarla etkileşimler kurması sırasında ritüel işlevli aksiyonlar sergilebilecek kadar etkilenebiliyor olması da aslında bu kayıtların icrasal mahiyet ve işlevinin somut göstergeleri olarak yorumlanabilir. Otantik icra bağlamında terennüm edilmeye alışılmış söz ifadelerinin yazılı bir şekilde ilgili icra kayıtlarına iliştirilmesi veya içeriğin tetiklediği duygusal durumun kelimelerle anlık dışavurumu, kullanıcıların içerikle arasına mesafe koymadığını ve bu türden içerikleri sadece seyirlik veya eğlencelik unsurlar olarak değerlendirmediklerini göstermektedir. Dolayısıyla kullanıcılar arasında içeriğe dönük veya ilgili içeriğin kültürel artalanını referans alarak üretilmiş metinsel ifadelerin anlık değiş-tokuşu, ilgili topluluğun sanal ortama uyumlanmış kültürel aksiyonları olarak değerlendirilebilir.

Kullanıcıların YouTube'daki geleneksel kültür referanslı multimediyatik içerikler vasıtasıyla yerel kültürlerine veya kültürel belleklerine nüfuz edebiliyor oluşu, bu platformun kültürel bir bağlam, dolaşımda olan videoların ise kültürel etkileşim ve kolektif hatırlama açısından da işlevsel bir öneme sahip olduğuna işaret eder. Nitekim sözü edilen platformda dolaşımda olan videolar etrafında şekillenen kullanıcı reaksiyon ve etkileşimleri, çeşitli topluluklarla özdeşleştirilmiş kültürel içeriklerin dijital temsillerinin eğlenme ve hoş vakit geçirmenin ötesinde kimlik bilincinin inşası, aidiyet ihtiyacının giderilmesi ve özellikle kültürel belleğin yeniden üretimini sağlayan birer kolektif deneyim vasıtası işlevi taşıdığına açık göstergeleri olarak yorumlanabilir. Zira Garde-Hansen (2011: 71) de belleğin artık sanal uzamda dijital fotoğraflar, anma siteleri, dijital mabetler, online müzeler, online arşivler, fan siteleri, online video arşivleri formlarında depolanmakta ve deneyimlenmekte olduğunu belirttikten sonra vurgulamaktadır. Bu kapsamda değerlendirilebilecek bir dışsal bellek alanı olarak YouTube'u muadili platformlardan ayıran en önemli niteliği ise tüm bellek teknolojilerini bünyesinde barındırabilmesidir. Dolayısıyla Kansteiner'in (2002: 190) çağdaş kolektif belleğin temel karakteristiğini tanımlamak için icat ettiği "çoklu medya kolajı" (multimedia collages) kavramının söz, imaj ve yazının alışımı melez içerikler sunan YouTube için de uygun bir tanımlama çerçevesi sunduğunu belirtmek gerekir.

Sonuç

YouTube'un özellikle etnografik mahiyetli unsurların sunumu konusunda yüksek bir temsil yeteneğine sahip olması ve içerikler ile kullanıcılar arasında hızlı ve doğrudan etkileşimler kurulmasına imkân tanıyan tekno-sosyo-kültürel yapısı, bu platformun alımlayıcısına çevrimdışı dünyadan alışık olunan bir çok kültürel deneyimin farklı bir bağlamda ve formda deneyimlenmesine fırsat tanımaktadır. Bu durumun pratikteki en somut yansımalarından biri ise -çalışma boyunca üzerinde durulduğu üzere- YouTube'un artık geleneksel kültürlerin yeniden üretimi, aktarımı ve arşivlenmesinin yanı sıra temsili ve sunumunu da mümkün kılan müzesel bir alan olarak deneyimlenebilmesidir. Siberuzamı müzesel iletişimin de gerçekleşebildiği bir ortam olarak imlemeye olanak tanıyan bu türden deneyimler, geleneksel kültürün müzeleme formasyonu ve pratikleri kapsamında nasıl korunacağı ve temsil edilebileceğiyle ilgili tartışmalara da yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Küreselleşme olgusunun temel dayanağı olan dijital medya teknolojileri ve sanal kültür ortamının geleneksel içeriklerin temsili ve sunumu hususundaki araçsallığı ilk bakışta bir tür paradoks olarak görünebilir. Fakat farklı bir perspektiften ele alındığında yerel kültürlerin dijitalleştirilmesinin olumsuz bir nitelik atfedilen küreselleşme olgusunun kendi araçları eliyle yavaşlatılması gibi bir işleve sahip olduğu da ileri sürülebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde hızla dijitalleşmekte olan dünyada bir topluluğun kültürel bakımından etkin bir konumda kalabilmek için artık dijital ortamda da yaygın bir kültürel üretim-aktarım-tüketim ağına sahip olması gerektiği sonucuna varılmaktadır. Bu kapsamda özellikle geleneksel kültürün dijital mirasa dönüştürülmesinin ilgili yerel veya milli kültürlerin küresel sanal ortam kültürü sahnesindeki yerini alabilmesi açısından stratejik bir hamle olduğu da açıkça ortadadır. Dolayısıyla bu türden çalışmalar özelinde elde edilecek bulguların, sunulacak bakış açılarının ve önerilecek çözümlenme modellerinin çoğaltılması ve çeşitlendirilmesi, geleneksel kültürün dijital çağda geçirdiği dönüşümlerin ortaya konması ve bu kapsamda belirlemekte olan yeni fırsatların farkına varılması noktasında önem arz etmektedir.

Kaynaklar

- Alivizatou, M. (2006). Museums and intangible heritage: The dynamics of an unconventional relationship, *Archaeology*, 17, s. 47-57.
- Bakardjieva, M. (2005). *The internet society: The internet in everyday life*. London: Sage.
- Bird, S.E. (2010). From fan practice to mediated moments: The value of practice theory in the understanding of media audiences. *Theorising media and practice*. Ed. B. Bräuchler and J. Postil. USA: Berghahn. s. 85- 104.
- Castells, M. (1996). *The rise of the network society*. Oxford: Blackwell.
- Couldry, N. (2003). *Media rituals: A critical approach*. New York: Routledge.
- Drucker P. (1992). *The age of discontinuity*. New Jersey: Transaction.
- Ellul, J. (2012). *Sözün düşüşü* (çev. H. Arslan). İstanbul: Paradigma.
- Fine, E. (1984). *The folklore text*. Bloomington: Indiana University.
- Floridi, L. (2014). *The fourth revolution: How infoshere is reshaping human reality*. UK: Oxford University.

- Floridi, L. (2015). Introduction. *The onlife manifesto: Being human in a hyperconnected era*. Ed. Luciano Floridi. UK: Springer, s. 1-7.
- Garde-Hansen, J. (2011). *Media and memory*. Edinburgh: Edinburgh University.
- Howard, R. G. (2012). How counterculture helped put the ‘vernacular’ in vernacular webs. *Folk culture in the digital age: The emergent dynamics of human interaction*. Ed. T. J. Blank. Utah: Utah State University, s. 25-46.
- Johnson, S. (1999). *Interface culture: How new technology transforms the way we create & communicate*. New York: The Basic Books.
- Jones, S. (1998). *CyberSociety 2.0: Revisiting computer-mediated communication and community*. London: Sage.
- Kansteiner W. (2002). Finding meaning in memory: A methodological critique of collective memory studies. *History and Theory*, 41(2), s. 179-197.
- Levy, P. (2001). *Cyberculture*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. New York: Bloomsbury Academic.
- Navarrete, T. O. - Mackenzie, J. (2016). The museum as information space: Metadata and documentation. *Cultural heritage in a changing world*. Ed. K. J. Borowiecki, N. Forbes, A. Fresa. Springer Open, s. 111-123.
- Oğuz, M. Ö. (2009) *Somut olmayan kültürel miras nedir?* Ankara: Geleneksel.
- Ong, W. J. (2012). *Sözlü ve yazılı kültür: Sözü teknolojileşmesi* (çev. S. Postancıoğlu Banon). İstanbul: Metis.
- Ong, W. J. (1977). *Interfaces of word*. London: Cornell University.
- Pietrobruno, S. (2013). YouTube and the social archiving of intangible heritage. *New Media & Society*, 15(8), s. 1259–1276.
- Pietrobruno, S. (2014). Between narratives and lists: Performing digital intangible heritage through global media. *International Journal of Heritage Studies*, 20(7-8), s. 742-759.
- Russo, A. (2012). The rise of the ‘media museum’: Creating interactive cultural experiences through social media. *Heritage and social media: Understanding heritage in a participatory culture*. Ed. E. Giaccardi. London: Routledge, s. 145-157.
- Strangelove, M. (2010). *Watching YouTube: Extraordinary videos by ordinary people*. Toronto: University of Toronto.
- UNESCO (2003). *Charter on the preservation of digital heritage*. Erişim: 12.06.2018. http://portal.unesco.org/en/ev.phpurl_id=17721&url_do=do_topic&url_section=201.html
- UNESCO (2017). *Guidance note for inventorying intangible cultural heritage*. Erişim: 15.08.2018, https://ich.unesco.org/doc/src/Guidance_note_on_inventorying_EN.pdf



DOI: 10.22559/folklor.981

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Ankara ve Konya'da Yaşayan Nogay Türklerinde Şınlar Üzerine Bir Araştırma

A Research on Şıns in Nogay Turks Living in
Ankara and Konya

Muhittin Çelik*
Süleyman Hilmi Kızıldağ**

Öz

Araştırmamıza konu olan Nogay Türkleri, ata yurtlarının Kafkasya olduğu bilinen ve 19. yüzyılın ortalarında Rusların çeşitli baskıları neticesinde Ankara ve Konya'ya göç eden bir Türk topluluğudur. Nogaylar konuştukları Nogay Türkçesiyle, çoğunluğu sözlü olmak üzere, birçok edebi ürün meydana getirmişlerdir. Bu edebi ürünlerin biri de kendine özgü özellikleriyle yüzyıllardır bir gelenek içinde gelişerek günümüze kadar gelmiş olan şınlardır. Bu çalışmada öncelikle şın ve şın-şı sözcüğünün etimolojisi incelenmiştir. Bu sözcüklerin diğer Türk lehçelerindeki telaffuzları ve anlam karşılıkları araştırılmıştır. Nogay sözlü edebiyatında karşılıklı beyitler söylemeye dayalı bir nazım şekli olan şınlar ve şınşılık *geleliği* hakkında bilgiler verilmiştir. Daha sonra şın söyleyen kişiler olan şınşınların özelliklerine dair bilgiler sunulmuştur. Ayrıca şınların şekilsel özellikleri ve söylenme amaçları hakkında da bilgiler sunulmuştur. Bu bilgiler Nogay köylerinden yapılan derlemelerden örnekler verilerek desteklenmiştir. Dünyada Nogay Türkçesini konuşan insan sayısının gittikçe azaldığını göz önünde bulundurduğumuzda yapılan bu

* Dr. öğretim üyesi, İnönü Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
muhittin.celik@inonu.edu.tr

** Doktora öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, shkizildag@gmail.com

derlemelerin önemli olduğunu düşünmekteyiz. Çalışmamız, Nogay Türkçesinin unutulmamasına yardımcı olmak ve zengin sözlü edebi ürünlerinin tanıtılmasını sağlamak amacıyla atılan bir adımdır.

Anahtar sözcükler: *Nogay Türkleri, Nogay Türkçesi, şın, şınşı*

Abstract

Nogay Turks, the subject of our research, is a Turkish community known as the ancestral homeland known to the Caucasus and migrating to Ankara and Konya in the mid-19th century under the various pressure of Russians. The Nogays brought many literary items to the square with the Nogay Turkish talk they talked about, mostly verbal. One of these literary products is şın, which have grown up in a tradition with their own characteristics and come up to daylight. In this study, the etymology of the word şın and şınşı has been examined. Pronouns and meanings of these words in other Turkish dialects were investigated. We have given information on Nogay's oral literature şın and tradition of şın, which is a form of verse based on mutual couplets. Then, the information about the characteristics of the şınşı is presented. In addition, information has been provided about the characteristic features of the şın and the purposes of being told. This information has been supported by giving examples from compilations made by Nogay villagers. Considering that the number of people speaking Nogay in the world is decreasing, we think that these compilations are important. Our work is a step in order to help Nogay Turkish not to be forgotten and to promote the introduction of rich verbal literary products.

Keywords: *Nogay Turks, Nogay Turkish, şın, şınşı*

Giriş

Tarihi süreç içerisinde Türk dilinin geniş bir alana yayılması çeşitli lehçelere ayrılmasına neden olmuştur. Bu lehçelerden biri olan Nogay Türkçesi, bir Türk topluluğu olan Nogay Türkleri tarafından konuşulmakta ve bu lehçeyle edebi ürünler meydana getirilmektedir.

Nogay Türkleri şu an dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan ancak nüfus açısından sayıları önemli derecede azalmış olan bir Türk topluluğudur. Ata yurtları Kafkasya olan Nogay Türkleri Türkiye'ye 1860'lı yıllarda göç etmeye başlamıştır. Türkiye'ye göç eden Nogaylar üzerine çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar çoğunlukla tarihi ve lengüistik çalışmalardır. Bir milletin bütünüyle incelenebilmesi için o milletin edebi ürünlerinin de derlenmesi ve bu derlemelerin üzerinde çalışılması gerekmektedir.

Sıqaliyev'e göre Nogay Türkleri edebi ürünler içerisinde manzum eserleri, mensur eserlerden daha değerli saymışlardır (1975'ten aktaran Akbaba, 2009: 28). Manzum ürünler ise Rusların Nogaylar üzerindeki kendi yazı dilleriyle eser meydana getirmeme yönündeki baskıları yüzünden yalnızca sözlü edebi gelenek içinde gelişebilmiştir. Nesilden nesle aktararak can bulan sözlü edebi ürünler aslında suya işlenmiş birer sanat eserleridir. Bu ürünleri ebru sanatı inceliğinde yapılacak çalışmalarla yazıya aktarmaz isek zamanın dalgalarında kaybolup hafızalardan silinebilirler.

Bu çalışmada, öncelikle şın ve şınşı sözcüğünün etimolojisi hakkında bilgi verip Nogay sözlü edebiyatında karşılıklı beyitler söylemeye dayalı bir nazım şekli olan şınları ve şınşılık *geleneğini* incelemeye çalışacağız. Ayrıca şınların şekilsel özellikleri ve söylenme amaçları hakkında Nogay köylerinden yaptığımız derlemelerden örnekler vererek bilgiler vermeye çalışacağız. Örneklerin, aynı satırda sağ tarafına Türkiye Türkçesine aktarımını vereceğiz.

I. Şın ve Şınşı kelimesinin etimolojisi

Nogay Türklerinde şın nazım türünü söyleyen kişilere halk arasında şınşı denir. Günümüzde şınşı sözcüğünün Tatar, Kazak, Kırgız, Özbek ve Türkmen Türkçesi gibi Türk lehçelerinde sınıç, çınçı gibi farklı telaffuzları olmakla beraber, şınşı sözcüğü bu lehçelerde de varlığını sürdürmektedir. Sözcük, şın isim köküne Nogay Türkçesinde isimden isim yapım eki olan ve isimlere meslek olma hüviyeti kazandırabilen -ş eki getirilmesiyle oluşmuştur. Ayrıca şın isim köküne, isimden fiil yapım eki olan -la ekinin getirilmesiyle de icra edilen iş anlamında kullanılmaktadır. Türk lehçeleri arasında kelime başlarındaki s/ş/ç seslerinde telaffuz farklılıkları olabilmektedir. Bu ses özelliklerini dikkate alarak araştırmamızı yaptık. Buna göre:

Runik harfli eski Türkçe metinlerinde birçok yerde geçen sı-, sın- sözcükleri “kır-, kırıl-“ anlamlarında kullanılmaktadır. Tariat ve Karı Çor Tegin (Xi’an) yazıtlarında geçen *sın* sözcüğünü ise Clauson, iki farklı maddede ele almıştır. Clauson, sözcüğün ilk maddesinde sözcüğe “vücudun azaları” ve “boy bos” anlamlarını vermiştir. Sözcüğün ikinci maddesinde sözcüğe “mezar” anlamını vermiş ve bu sözcüğün Çince’den gelmiş olabileceğini belirtmiştir (Clauson, 1972: 832). Gabain sözcüğün *sın* veya *sin* şeklinde okunabileceğini belirtmiş ve sözcüğe “vücudun azaları” anlamını vermiştir (Gabain, 1988: 293). Ayrıca Gabain *sin* sözcüğünün Çince (siên) olabileceğini belirtir ve sözcüğe “türbe” anlamını da verir (Gabain, 1988: 294). Tekin *sin* sözcüğüne “mezar” anlamını verir ve sözcüğün Çince olduğunu belirtir (Tekin, 2003: 252). Aydın *sin* sözcüğüne “mezar, kabir” anlamını verir. Aydın’a göre *sin* sözcüğü Karı Çor Tegin (Xi’an) yazıtında art ünlülü yazılmıştır. Bundan dolayı Aydın, Tariat yazıtında tanıklanan *sin* sözcüğünün aslında doğru biçiminin *sın* olması gerektiğini ifade etmektedir (Aydın, 2013: 163).

Kutadgu Bilig’de *sın* kelimesi “boy bos, kılık” anlamlarında, Kutadgu Bilig’de *sınıç* kelimesi ise “insanın dış görünüşüne bakarak o insanın karakterini söyleyebilen uzman kişi” anlamında kullanılmıştır (Arat, 1979: 396).

Divanu Lügati’t-Türk’e baktığımızda kelimenin anlamıyla ilgili şu sonuç ortaya çıkmaktadır: çın: doğru, güvenilir, doğruluk. çınla-: gerçek olduğunu tasdik etmek, doğrulamak. *sın*: uzunluk ve boy bos. *sına-*: sınamak, denemek. *sin*: sinek vızıltısı, kulak çınlaması (Ercilasun, Akkoyunlu, 2015). Bu son anlam ile kelimenin yansıma bir sözcük olduğu düşünülebilir.

Nogayca-Rusça sözlükte şınşı kelimesi “batıl inanışları çok olan insan; casus ispiyoncu” anlamlarına gelmektedir (Baskakova, 1968: 321). K. K. Yudahin’in Kırgızca-Rusça sözlüğünde *sınışı* şeklinde geçen kelimenin hangi anlamları karşıladığı verilmiştir. Buna göre kelime kökü olan *sın+*: deneme, sınama; eleştiri, tenkit; kendi kendini tenkit; dikkatle incelemek anlamlarını karşılamaktadır. *Sınıç* kelimesi ise tenkit eden, edebiyat tenkitçisi; atların kalite-

lerini ve özelliklerini tahmin edebilen kişi anlamlarına gelmektedir (1985'ten aktaran Temur, 2014: 25).

Kazan Tatarcasında çinçi olarak görülen kelimenin kökü çın+ dır ve hakiki, gerçek, doğru; gerçeklik; yapma olmayan; ideal olan anlamlarına gelmektedir. Çinçi hakikatleri söyleyen kişi; çınla- ise sesini duyurmak anlamlarına gelmektedir. Kırım Tatarcasında da kelime yine çın ve çınla- şeklinde kullanılmaktadır.

Özbek Türkçesinde *sınçı* “atların yaşını ve diğer özelliklerini iyi bilen kişi” olarak geçmektedir (1981'den aktaran Temur, 2014: 26). Söz konusu kelime Altay Türkçesinde şinçüçi şeklinde geçmektedir. Saha Türkçesinde çinçi şeklinde kullanılan kelime “elle yoklama, elle yoklayarak tetkik etme, etrafıca araştırma, inceleme, işaret, meçhuliyetin alameti” anlamlarına gelmektedir. Çinçi isim gövdesi *-hit* isimden isim yapma ekini alarak çinçihit kelimesini oluşturmuştur. Kelime “istikbali kestirebilen adam, kâhin” anlamlarını karşılamaktadır. (1945'ten aktaran Temur, 2014: 27).

Görüldüğü üzere Türk dünyasının birçok yerinde şın ve şınşı kavramı “doğru, gerçek, gerçekleri söyleyen, münekkit, kâhin, insanlar ve hayvanların özelliklerine göre kalitesini ön görebilen, ses çıkartan kişi” anlamlarında kullanılmıştır. Bunları birleştirdiğimizde genel olarak şınşı kelimesinin, birincisi kulağa hoş gelen beyitlerle insanlara seslenen ve ikincisi çeşitli konularda gelecekte oluşabilecek özelliklerle ilgili insanlara doğruları söylemeye çalışan kişi olmak üzere iki boyutu vardır.

Köprülü, Türklerin İslâmiyetten önceki devirlerde, dini inançları gereği yaptıkları merasimlerde halk şairlerinin de bulunduğunu ve bunların toplumda önemli bir mevkide olduklarını belirterek İslâm dinine girdikten sonra da bu halk şairlerinin halk arasında çeşitli görevlerde eski gelenekleri devam ettirdiklerini belirtir (Köprülü, 1989: 159-161). İslâmiyetten önceki halk şairlerinin dînî fonksiyonları zamanla mutasavvıflara isnat olunmuştur. Türk halk şairlerinin içtimaî iş bölümü neticesinde yavaş yavaş görev alanları daralmış; şairlik, büyücülük, münecimlik ve ruhanîk birbirlerinden ayrılmıştır (Azar, 2007: 123). Türklerin İslâmiyeti kabul etmesi ve halk ozanlarının dînî işlevselliklerinin mutasavvıflara geçmesiyle şınşı kelimesi zamanla “kulağa hoş gelen beyitlerle insanlara seslenen kişi” anlamını karşılar olmuştur.

II. Şınşılık geleneği ve şınşılardan özellikleri

Yaptığımız derlemelere göre Nogaylar iki çeşit şın söylerler. Birinci şınlar, halkın içinden çıkmış ozanların belli bir seyirci önünde atışmak amacıyla söyledikleridir. Bu şınları söyleyenlere halk arasında şınşı denir. İkinci şınlar ise evlenme çağına gelmiş erkekler ile kızların kendi aralarında karşılıklı söyledikleri şınlardır. Bunları dile getirerek sürdürmeye şınşılık *geleneği* denir.

Nogay Türklerinde, eğlenmek amacıyla herkes şın söyleyebilir. Fakat her şın söyleyene şınşı denilmez. Çünkü bunun için kişinin bazı özellikleri taşıması gerekir. Öncelikle şınşı kişinin çevresine göre daha bilgili, güngörmüş ve dolayısıyla toplumda sözüne itibar edilir kişi olması gerekir. Zira çevredeki kişilerin önemli bir işi olduğunda mutlaka konuyla ilgili şınşılardan fikirleri alınır. Örneğin, bir kişinin evlenmek maksadıyla kızı istendiğinde kızın babası veya kız istemeye gitmeden önce damadın babası mutlaka, o bölgede değer gören bir şınşıya danışır ve onun öngörülerini dinlenir. Şınşılardan bu özellikleri hayvan yetiştirilmesinde

de çok önemsenir. Şınşılar, hayvanlar henüz küçükken ileride iyi veya kötü yönleriyle nasıl bir hayvan olacakları hakkında öngörülerde bulunurlar. Özellikle atlar arasından her yönüyle kaliteli atları seçebilmek çok becerikli şınşıların işidir. Çok eskiden çocukların bazı özelliklerine bakarak gelecekleriyle ilgili öngörülerde bulunan şınşılar da olmuştur (Kızıldağ, 2016).

Nogay Türklerine ait olan Mamay Destanı'nın kahramanlarından biri olan "Asan Abız" tipik bir şınşı özellikleri taşımaktadır. Aşım Sikaliyev'in derlediği destana göre, Musa Bey isminde İdil'de rahat bir hayat sürdüren yaşlı bir adam vardır. Bu adamın, yedisi bir eşten ve beşi başka bir eşten olmak üzere on iki oğlu vardır. Musa Bey önemli işlerini her zaman Asan Abız'a danışarak yapar. Musa Bey kendisi öldükten sonra gelecekte oğullarının nasıl karakterlerde kişiler olacağını öğrenmek ve birbirleriyle kavga etmelerini önlemek için onları Asan Abız'a imtihan ettirmek ister (Temur, 2014: 28). Bu durum destanda şöyle geçer:

"Dos men seni şakıruvımnıñ nedeni, balalardı saga sınıtayak bolaman. Nawlar össe kalay şıgayakken. ...Er kılığına köre, haysiyetine köre kadiy yaşayak. Nawlardıñ turuwu men vasiyetimdi aytp ketsem kerek."(Kalenderoğlu, 2010: 79).

Gece çocuklar uyuduktan sonra Asan Abız çocukların yatış şekillerini bir kâğıda çizer. Ertesi gün çocukların gelecekte iyi veya kötü yönleriyle nasıl insan olacaklarını Musa Bey'e söyler. Buna göre en akıllı çocuk Mamay olacaktır.

Şınşılar bazı özellikleriyle çok eski dönemlerde Türklerde bulunan kamlara benzerler. Temur'a göre, eski Türkler gelecekle ilgili iyi ve kötü haberleri kamlardan öğrenirlerdi. Onların tavsiyelerini almadan orduyu toplamaz ve savaşa gitmezlerdi. Kamlar doğan çocukların kaderleri hakkında da fikir verirlerdi. Hanlara kendisinden sonra ili yönetecek çocukların nasıl yönetecekleri konusunda hana bilgi verirlerdi (Temur, 2014: 27).

Şınşılar yine gelecekte haber verme ve çevresi tarafından sözüne itibar edilme yönleriyle, Türk edebiyatında büyük öneme sahip olan, Dede Korkut Kitabı'ndaki Korkut Ata'ya benzerler. Dede Korkut Kitabı'nın giriş kısmında Korkut Ata ile ilgili geçen şu ibareler düşüncemizi destekler niteliktedir:

"...Korkut Ata derler, bir er ortaya çıktı. O, Oğuz'un en bilge kişisiydi. Oğuz'un içinde ermiş olduğu bilinirdi. Ne derse olurdu. Gaipten türlü haber söylerdi..." (Ergin, 1969: 1).

Şınşıların bir diğer özellikleri de belagat sanatına hâkim olmalarıdır. Bir kişinin kendisini şınşı olarak ispat edebilmesi için toylar, hıdırellez şenlikleri veya köy meydanları gibi insanların toplandığı yerlerde şairlik kabiliyetini göstermesi gerekir. Bu gösteri genelde başka bir şınşıyla atışma şeklinde doğaçlama söylenen şınşılarla yapılır (Kızıldağ, 2016). Nogaylarda şınşılardan atışma şeklinde dile getirilmesi ve buna benzer atışma örneklerinin Divanu Lûgati't-Türk'te de bulunması Türk boylarının ortak sözlü edebiyat geleneğine bağlı olduğunun ispatıdır.

III. Şınşılardan Şekil ve İçerik Özellikleri

Bu bölümde sunduğumuz bilgiler için Nogay köylerinde yaşayan yedi kaynak şahıstan toplam elli üç beyit şınşılardan derledik. Ancak bu şınşılardan bazıları farklı kaynak şahıslardan derlenen aynı şınşılardır. Bu çalışmamızda otuz sekiz farklı şınşılardan örnekler alınmıştır.

Nogay Türklerinin sözlü edebiyatında büyük bir öneme sahip olan şınşılardan nazım birimi beyittir. Ölçüsü ise genellikle on birli hece ölçüsüdür.

*Bismillah birdir Allah biz baslıyak,
Lakırdadı taslıyak şın baslıyak.*

Bismillah birdir Allah biz başlayalım,
Lakırdıyı bırakalım şına başlayalım.

*Şınlap şınşı tulman şınlasam koymam,
Sendeylerdi şınlatıp karap turmam.*

Şınşı değilim ama şın söylesem susmam
Senin gibileri söyleyip bakıp da durmam

Nadir de olsa on dörtlü hece ölçüsüyle söylenen şınlar da mevcuttur.

*Kara gız terekte kanadın caygan erekte,
Süygen gızım ene tayanıp turgan tirekke.*

Kara kız kanadını koymuş erik ağacına
Sevdiğim kız işte dayanıp duruyor direğe

*Ala tana aylangan argawulga baylangan,
Şekerdiñ gızları bargan bayına baylangan.*

Ala danam dolanmış karşıya bağlanmış
Şeker'in kızları kocasına bağlanmış

Şınlarda her beyit diğer beyitlerden farklı olarak kendi içinde kafiyelidir. Bu çok seslilik düzeniyle kulağa hoş gelen bir ahenk sağlanmış olur. Kafiye çeşitlerinin tamamı ile şın söylenebilir. Fakat genellikle tam kafiye kullanılır. Kafiyelerin yanında redifler de bulunabilir. Bazılarında ise kafiye olmadan sadece redifler bulunur.

*Segiz ögüz say saban saldım ızga,
Kelişektin aruwun degisbem gızga.*

Sekiz öküzü pullukla gönderdim tarlaya
Gelinin iyisini değişmem kendi kızıma.

(-ga: redif, -ız: tam kafiye)

*Kısga ayaklı kız balam yarım cürek,
Atasınıñ üyüne kim bolgan tirek.*

Küçük kız çocuğum yarım yürek
Babasının (dedesi) evine kim olmuş direk.

(-rek: zengin kafiye)

*Terezeden karaysın köramaysın,
Carım okka şitlewiik beramaysın.*

Pencereden bakıyorsun göremiyorsun
Yarım okka çekirdek veremiyorsun.

(-amaysın: redif, -r: yarım kafiye)

Şınların bazılarında ilk mısra doldurma dizedir. Asıl duygu ve düşüncenin verildiği ikinci dizeye hazırlık veya kafiye doldurma amacıyla söylenir. Anlam bakımından ikinci mısra ile pek bağlantılı değildir.

*Erteşekten tuwgan cıldızga men ay dedim
Erteşekten beri şınlayman sen kaydedin.*

Erkenden doğan yıldıza ben ay dedim
Erkenden beri şınıyorum sen nerdeydin.

*Ündürükde bulamık, işinde semser kassık
Men senmen şınlamam awzun sasık.*

Mutfak dolabında bulamık içinde kaşık
Ben sana şın söylemem ağzın kokuyor.

*Kül töböden cıynadım curun murun
Men senmen şınlamam şoşka burun.*

Kül tepesinden biriktirdim deri parçası
Ben sana şın söylemem domuz burun .

Şınların bazılarında ise ilk dize doldurma dize olmayıp anlam bakımından ikinci mısra ile birbirini tamamlar. Bu şekilde olan şınlarda dizeler duygu ve düşünce açısından bir bütünlük arz eder.

*Ayttırayım atandan berse alayım,
Canın süygen cerlerge üy salayım.*

Seni babandan isteteyim verirse alayım
Canının istediği yerlere ev yaptırayım.

*Aksam bardım sizge çok edin üyde,
Cibek şalıñ ilüwlüdü üşküyde.*

Akşam gittim size ama sen yoktun evde
İpek şalın aslıydı iç odada.

Şınşılarnın izleyiciler önünde atışmak maksadıyla söyledikleri şınlar çoğunlukla hoş sözler ve iltifatlarla başlar. Daha sonra karışık şın söyleyen kişiyi yenebilmek için söylenen ve hiciv içeren şınlarla devam eder. Şınşılarnı izleyen topluluk çok eğlenir ve şınşılarnı ilgiyle dinler.

1.Şınşı: *Bismillah birdir Allah biz başlyak,
Lakırdadı taslyak şına başlyak.*

Bismillah birdir Allah biz başlayalım,
Lakırdıyı bırakalım şınlamaya başlayalım

2.Şınşı: *Şınla deniz şınlayık aşılایک
Aldınzka gul bolup şaşılایک.*

Şın söyleyin diyin söyleyelim açılalım
Sizin önünüze gül olup saçılalım

1.Şınşı: *Toru atımı iyerlep saldım tüzge
Can yoldasım bolur dep keldim sizge.*

Doru atımı hazırlayıp düze koydum
Can yoldaşım olursun diye geldim size

2.Şınşı: *Kelgen bosan hoş keldin otur tizime
Bazı dalgın bolurman karama sözüme.*

Geldi isen hoş geldin otur dizime
Bazen dalgın olabilirim bakma sözüme

1. şınşı: *Şınlasam ah temirden pala etermen
Sendeylerge şınlasam alt etermen.*

Şınlasam ak demirden pala yaparım
Senin gibilere şın söylesem yenerim

2.şınşı: *Şınlasam şınşı tuvulman şınlap koymam
Sendeylerdi şınlatıp karap da kalmam.*

Şın söylesem şıncı değilim ki susmam
Senin gibileri şınlatıp bakıp da kalmam

1.şınşı: *Şakırsın koraz, atsin tan ayan bayan
Şınşı kenindi bileyim tanga tayan*

Çağırısın horoz doğsun güneş ayan beyan
Şıncı olduğunu bileyim sabaha kadar

2.şınşı: *Şın degeniñ netkeşiy kiseden şıgar,
Pehlivanlar küresse batırler cıgar.*

Şın dediğin nedir ki, cebimden çıkartırım
Pehlivanlar güreşseler, yiğit olanı yener.

Nogaylarda köyde evlenme çağına gelmiş erkekler, kızlara duygularını ifade etmek için şın söyleyebilirler. Kızlar ise olumlu veya olumsuz düşüncelerini şın aracılığıyla belirtebilirler.

Erkek: *Keşegımsın sen benim kerilgen ok day
Körünesin közüme elde coday.*

Gelinimsin benim gerilmiş ok gibi
Görünyorsun bana başkasında yok gibi

Kız: *Üyündün aldına zerdalı ektim
Aşa suwga karamay zarındı şektim.*

Senin evinin önüne kayısı ektim
Aşa suya bakmadan derdini çektim.

Erkek: *Ayttırayım atandan seni berse alayım
Canın süygen cerlerge üy salayım.*

İsteyeyim babandan seni verirse alayım
Canının istediği yerlere ev koyayım

Kız: *Kök kögerşin bolayım konaklayım
Senin salgan üyündü men aklayım.*

Mavi güvercin olayım evine konuyum
Senin koyduğun evi ben aklayım

Erkek: *Eki közlü üy saldım bölüyekben
Awurup senin dertinden ölüyekben.*

İki gözlü ev yaptım böleceğim
Hastalanıp senin dertinden öleceğim

Kız: *Kıska ayaklı gız balam carım çürek
Atasının üyüne kim bolgan tirek.*

Küçük kız çocuğum yarım yürek
Babasının(dedesi) evine kim olmuş direk

Erkek: *Kaytarayım avleñe gaz kapayım
Könülde bar kolda çok napayım?*

Geri döndüreyim bahçene kaz koyayım
Gönülde var elde yok ne yapayım

Kız: *Heş bir malıñ çok bossa sal bir avle,
Bir de biz tilesek berir Mevla.*

Hiçbir malın yoksa yap bir bahçe
Bir de biz istersek verir Mevla

Erkek: *Enşe şette üyün bar tas kalawlı,
Baramayman üyünge it baylawlı.*

Kenarda evin var taş duvarlı
Gidemiyorum senin evine köpek bağlı

Kız: *Enşe şette üyüm bar kel de tokta,
Atına çüven bolayım kümüsten nokta.*

Kenarda evim var gel de dur
Atına yular olayım gümüştten nokta

Erkek: *Koy avledin işinde koyduñ ızı,
Kongurav sesli, dal pesli, bayduñ gızı.*

Koyun bahçesinin içinde koyunun izi
Güzel sesli, dal fesli zengin kıızı

Kız: *Sen üyüme kelgende koy soyarman,
Saluwlu tösek salkım üy bas koyarman.*

Sen evime gelince koyun keserim
Yaptığım yatağa baş koyarım

Erkek: *Şıbarala şıt şıba kus konganday,
Seni canım bek süydü dos bolganday.*

Çatıya kuş konduğu gibi
Seni çok sevdim dost gibi

Kız: *Enşeşette üyüm bar kele ketsen,
Şekerden şerbet eteyim işe ketsen.*

Kenarda evim var gelip gitsen
Şekerden şerbet yapıyım içip gitsen

Erkek: *Argawuldan aylangan ala tanam,
Beresege gız berse al diydi anam.*

Karşıdan dolanmış ala danam
Veresiyeye kız verirlerse al diyor anam

Kız: *Argawuldan aylangan ala tanam,
Beresege gız bolmaz çok diydi anañ.*

Karşıdan dolanmış ala danam
Veresiyeye kız olmaz, yok diyor anan

Erkek: *Koy awlediñ işinde koy kumalak,
Men nişanlımdı kördüm tıptımalak.*

Koyun bahçesinin içinde koyun birikintisi
Ben nişanlımı gördüm, yusuvarlak

Kız: *Kasık börek eteyim kasımdı gerip,
Kayınbiken bolayım sinnimdi berip.*

Kaşık börek yapıyım kaşımı gerip
Baldızın olayım bacımı verip

Erkek: *Segiz ögüz saysaban, tez kaytaman,
Tösü töbeli aruw gız saga aytaman.*

Sekiz öküzlü pullukla tez dönüyorum
Göğsü iri güzel kız sana söylüyorum

Kız: *Şıktım taw başga bay köründü,
Bıttınkiy aklım dört bölündü.*

Çıktım dağ başına adam göründü
Azıcık aklım dörde bölündü.

Sonuç

Türk lehçelerinde şın sözcüğü doğru, gerçek, tenkit, ideal olan anlamlarını taşımaktadır. Şınşı sözcüğü ise gerçekleri söyleyen, insanlar ve hayvanların dış özelliklerine göre kalitesini ön görebilen, gelecek hakkında tahminlerde bulunan kişi ve ses çıkartan kişi anlamlarını taşımaktadır. Eski Türkçe metinlerde *şın*- “kırıl-” ve *şın* “mezar, kabir” anlamlarında kullanılan sözcüğün konumuz olan şın sözcüğü ile ilişkili olamayacağını düşünmekteyiz. Sözcüğün Kutadgu Bilig’de geçen boy bos, kılık anlamının; şınşılardan insanların ve hayvanların dış görünüşlerine göre tahminlerde bulunma anlamı ile ilişkili olabileceğini temkinli bir şekilde düşünmekteyiz.

Nogay Türklerinde şın, Türk Halk Edebiyatında âşıkların atışmalarda kullandıkları dizelere benzeyen fakat dörtlükler yerine beyitlerle söylenen, kendine özgü çeşitli şekilsel özellikleri bulunan ve belli bir gelenek içinde gelişen bir nazım şeklidir. Hecenin genellikle on birli ölçüsüyle ve az da olsa on dörtlü ölçüsüyle söylenirler. Birçok kafiye çeşidiyle şın söylendiği tanıklanmıştır. Beyitler genellikle kendi içinde kafiyelidirler. İlk beyitler bazen doldurma dize olarak kullanılır bazense dizeler anlam bütünlüğü içerisinde.

Amacına göre genel olarak şınlar, şınşılardan karşılıklı olarak birbirlerine şın söyleme maharetlerini göstermek amacıyla söyledikleri ve erkek ile kızların birbirlerine sevgilerini ifade etmek için söyledikleri olmak üzere ikiye ayrılabilir. Şın nazım türünü söyleyen şınşılardan geleceğe dair tahminlerde bulunabilme, bilgili olma, sözüne itibar edilme ve güzel söz söyleyebilme gibi özellikleri vardır.

Derleme yaptığımız Nogay Türklerinde şınşılık geleneği günümüzde yok olmaya yüz tutmuştur. Artık bu gelenek, geçmişte şınşılardan söyledikleri beyitlerin çeşitli sohbet ortamlarında, toylarda ve şenliklerde söylenmesiyle yaşatılmaya çalışılmaktadır. Bu şınlar da yazıya aktarılmadığı için şahısların zihinlerinde zamanla kaybolmaktadır.

Şın ve şınşı kelimesinin diğer Türk lehçelerinde küçük ses değişiklikleriyle de olsa kullanılması Türk boylarının ortak sözlü edebiyat geleneğine bağlı olduğunu gösterir. Şınlar sosyal yaşantıda insanlar arasında birleştirici etkisinin bulunması, geleneklerin devam etmesi hususunda önemli rol oynaması, törelerin kökleşmesini sağlaması ve kültürel özelliklerin yansıtılmasına aracı olması yönüyle çok önemli bir kültür değeridir. Nogay Türkleri gibi nüfus sayısı bakımından gittikçe azalan bir topluluğun sözlü edebi ürünlerinin incelenmesi, o toplumun Türk dünyasında unutulmaması için oldukça önemlidir.

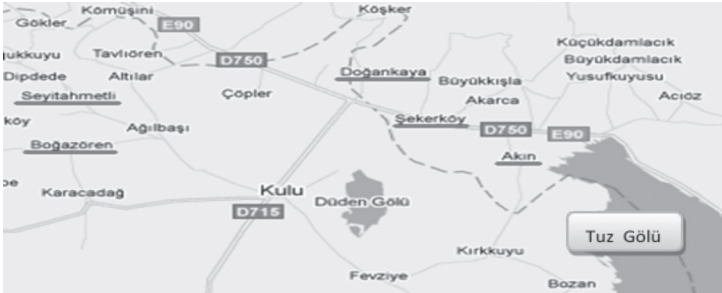
Kaynaklar

- Arat, R. R. (1979). *Kutadgu bilig III (İndeks)*. (haz. K. Eraslan, O. F. Sertkaya, N. Yüce). İstanbul: T.K.A.E.
- Aydın, E. (2013). Tariat ve Xi’an (Karı Çor Tegin) yazıtları ışığında şın ‘mezar’ sözcüğü üzerine. *Bellekten*, Ankara: 61-2, s.161-166.
- Azar, B. (2007). Sözlü kültür geleneği açısından Türk saz şiiri. *F. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Elazığ:17-2, s. 119-133.
- Baskakova, N. A. (1968). *Nogaysko – Russkiy Slovar*, Moskova.
- Clauson, S.G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*, Oxford: Clarendon.
- Ergin, M. (1969). *Dede Korkut kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim.

- Gabain, A. V. (1988). *Eski Türkçenin grameri*. (çev. M. Akalın). Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Kalenderoğlu, İ. (2010). *Mamay Nogay Türklerinin kahramanlık destanı*. Ankara: Ena Grup.
- Kaşgarlı M., *Divanü lügati 'l-Türk (Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin)*, (2015). haz. A.B. Ercilasun ve Z. Akkoyunlu, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Köprülü, F. (1989). *Edebiyat araştırmaları I*. Ötüken, İstanbul.
- Mabrufaz, Z. B. (1981). *Özbek tilinin izahlı lügati*. C.II, Moskova; s. 53'ten aktaran, Temur, N. (2014). *Kırgız Türklerinde sınıclılık geleneği ve Kırgız sınıclıları*, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Mevduği, M. S., (2004). *Tefhimu'l Kur'an meali*. Konya: Yediveren.
- Pekarskiy, E. K., (1945). *Yakut dili sözlüğü*. s. 221'den aktaran, Temur, N., (2014). *Kırgız Türklerinde sınıclılık geleneği ve Kırgız sınıclıları*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Sıqaliyev, A. (1975). *Sınap qarap sırlasıp*, Çerkessk. s. 8'den aktaran: Akbaba, D. E., (2009), *Nogay Türkçesi grameri*, Ankara: Grafiker.
- Tekin, T. (2003). *Orhon Türkçesi grameri*. (2. Baskı), İstanbul: Sanat.
- Temur, N. (2014). *Kırgız Türklerinde sınıclılık geleneği ve Kırgız sınıclıları*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Yudahin, K. K. (1985). *Kırgzsko-Russkiy Slovar1-2*. Frunze; s. 180'den aktaran, Temur, N., (2014). *Kırgız Türklerinde sınıclılık geleneği ve Kırgız sınıclıları*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Kaynak Şahıslar

- Atılğan, Necmettin, dy: Doğankaya köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, dt:1945, ilkokul mezunu.
- Aytar, Nurettin, dy: Doğankaya köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, dt: 1939, okur-yazar.
- Benli, Hasan, dy: Seyitahmetli köyü/ Kulu/ Konya, dt: 1960, lisans mezunu.
- Çağdaş, Raziye, dy: Akin köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, dt:1937, okur-yazar.
- Dağtekin, Mehan, dy: Doğankaya köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, ilkokul mezunu.
- Göçer, Ayşe, dy: Akin köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, dt:1940, okur-yazar.
- Kızıldağ, Hamza, dy: Akin köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, dt:1960, ilkokul mezunu.
- Kutlu, Şevki, dy: Doğankaya köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, dt: 1927, ilkokul mezunu.
- Özdere, Necmettin, dy: Kırkkuyu köyü/ Kulu/ Konya, dt: 1955, ilkokul mezunu.
- Polat, Güley, dy: Akin köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, dt:1933, mezuniyeti yok.
- Şener, Şükrü, dy: Akin köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, dt:1932, okur-yazar.
- Yıldırım, Fatma, dy: Şeker köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, dt:1926, mezuniyeti yok.
- Yılmaz, Elmas, dy: Doğankaya köyü/ Şereflikoçhisar/ Ankara, mezuniyeti yok.



Şekil 1. Derleme yaptığımız Akin, Doğankaya ve Şeker köyleri Ankara'nın Şereflikoçhisar ilçesine; Kırkkuyu, Seyitahmetli ve Boğazören köyleri ise Konya'nın Kulu ilçesine bağlıdır.



DOI: 10.22559/folklor.896

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Dişi Kurdun Rüyaları ve İnfaza Çağrı Adlı Romanlarda Birey-Toplum Çatışması

The Individual-Society Conflict in *The Place of the Skull* and *Invitation to a Beheading*

Abdurrahman Kolcu*

Öz

20. yüzyıla damgasını vuran totaliter rejimlerin kitleler ve birey üzerindeki etkisini, edebî eserlerde de takip edebilmek mümkündür. Bu bağlamda doğrudan doğruya belirli bir rejimin eleştirisini örnekleyen eserlerin yanında, kimi eserlerde bir distopya tasarımı içinde dolaylı bir anlatım ve göndermelerle de benzer eleştirel yaklaşımların sergilendiği görülmektedir. Bu tespiti örneklemek adına bu makalede doğrudan doğruya belirli bir rejimin eleştirisini içeren Cengiz Aytmatov'un *Dişi Kurdun Rüyaları* ile distopya tasarımı içinde dolaylı bir şekilde kendi çağındaki totaliter rejimleri eleştiren Vladimir Nabokov'un *İnfaza Çağrı* adlı romanları karşılaştırılmıştır. Bu iki romanda da 20. yüzyıldaki totaliter rejimlere doğrudan veya dolaylı bir şekilde eleştiri yöneltilir. Birey baskıcı bir rejimle ve onun yansıması olan bir toplumsal yapıyla yüzleşmek ve çarpışmak durumunda kalır. Bireyin örgütlü topluma karşı bu mücadelesi yenilgiyle sonuçlanır ve böyle bir toplumda yaşaması, hayatını istediği gibi devam ettirebilmesi mümkün olamaz. İşte bütün bu süreç değişik ayrıntılarla her iki eserde ele alınır. Bu makalede bütün bu hususlar ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir.

Anahtar sözcükler: *Dişi Kurdun Rüyaları, Cengiz Aytmatov, İnfaza Çağrı, Vladimir Nabokov, karşılaştırmalı edebiyat*

* Doç. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, abdkoller@gmail.com

Abstract

It is possible to follow the effect of the totalitarian regimes that marked the 20th century on the masses and the individual in literary works. In this context, besides the works that exemplify the criticism of a particular regime, it is possible to say that in some works, similar critical approaches are displayed in a dystopian design with indirect narrations and references. In order to exemplify this finding, this article reviews Vladimir Nabokov's *Invitation to a Beheading* which indirectly criticizes the totalitarian regimes of his own age in the dystopian design and Cengiz Aytmatov's *The Place of the Skull* which includes the critique of a particular regime. In these two novels, criticism is directed directly or indirectly to totalitarian regimes in the 20th century. The individual has to face and collide with a repressive regime and its social structure. This struggle of the individual against the organized society will result in defeat and it will not be possible for him to live in such a society and to continue his life as he wishes. This whole process is discussed in both works with different details. In this article all these issues are examined in detail.

Keywords: *The Place of the Skull, Cengiz Aytmatov, Invitation to a Beheading, Vladimir Nabokov, comparative literature*

Giriş

Bireyin içinde yer aldığı toplumun ya da yerleşik düzenin değerleri ve zihniyetiyle uyuşmaması, ister yanlış ister doğru olsun farklı zihniyet ve değerlere sahip olması, toplum ile kuracağı ilişkinin bir çatışma halini almasına zemin hazırlar. Her insanın hayatında az veya çok yaşadığı bu çatışmanın dünya tarihinde Sokrates'ten Galile'ye, Hz. İsa'dan Hallâc-ı Mansur'a çok sayıda önemli kişilikte tarihe mal olacak denli ileri boyutlara vardığını söylemek mümkündür. Bu çatışma aynı zamanda hayata ayna tutan edebiyatın da önemli temalarından birini oluşturur. Özellikle de roman türünde Don Kişot'tan günümüze değin bu çatışmanın ayrıntılı ve çok yönlü bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda temelde iki kategoriden söz etmek mümkündür. İlk kategoride, bireyin yanlış zihniyet ve yaklaşımlarla toplumun ya da yerleşik düzenin değer ve kurallarına yaptığı saldırı yer alır. Diğer kategoride ise yanlış bir zihniyeti ve kuralları dayatan toplum ya da yerleşik düzenin kendisinden farklı zihniyet ve yaklaşımlara sahip olan bireye yaptığı saldırı söz konusudur. Bizzat Don Kişot bu çatışmanın ilk kategorisini çok çarpıcı bir şekilde örneklemektedir. Okuduğu şövalye kitaplarıyla zihni bulanık, yaşadığı çağın gerisindeki bir dönemin bilincine sahip olan Don Kişot'un serüveni yanlış bir zihniyete sahip olmakla birlikte, bireyin toplumla olan mücadelesinin bir örneğidir. İşte bunun tam karşısındaki kategoride ise, birey-toplum çatışmasında bu kez toplumun Don Kişot'unki gibi yanlış bir içeriğin savunuculuğunu yaptığı ve bireyin bu kez doğrunun ve gerçeğin tarafında konumlandığı örnekler yer alır. Özellikle 20. yüzyılda totaliter rejimlerle yönetilen ülkelerdeki hayatın bu tür örneklerle uygun bir zemin teşkil ettiğini söylemek gerekir.

20. yüzyılda totaliter ideolojiler, Rusya, İtalya, Almanya ve Çin gibi birçok ülkede devlet düzeni haline gelmiştir. II. Dünya Savaşı ve akabinde Berlin Duvarı'nın yıkılışına değin süren Soğuk Savaş'ta başlıca aktörler arasında totaliter ideolojilerle yönetilen ve diktatörleriyle özdeşleşen ülkeler vardır. Bu açıdan bakıldığında 20. yüzyıl dünya tarihindeki etkileri de

aşikârdır. İdeolojileri ve diktatörleri farklı olsa da bu rejimlerin kendi paradigmalarını hâkim ve geçerli kılmak adına bireyin baskı altına alınması hususunda ortak bir paydada birleştiklerini söylemek mümkündür. Bu süreç tarihçilerin, ekonomistlerin ve siyaset bilimcilerin akademik çalışmalarına olduğu kadar sanata ve elbette ki edebiyata da malzeme teşkil etmiştir. Bu bağlamda, bu çalışmada birey-toplum çatışması ekseninde, totaliter bir rejim altında yanlış bir içeriğin dayatması altında kalan bireyin durumunu merkeze alan Cengiz Aytmatov'un *Dişi Kurdun Rüyaları* adıyla dilimize aktarılan romanı ile Vladimir Nabokov'un *İnfaza Çağrı* adıyla dilimize çevrilen romanı karşılaştırmalı bir şekilde incelenecektir.

Dişi Kurdun Rüyaları

Cengiz Aytmatov'un Türkçeye *Dişi Kurdun Rüyaları* adıyla çevrilen bu romanı Rusça yazılmış olup romanın orijinal adı *Plaha*'dır. Türkçe'nin farklı lehçelerine *Kıyamet*, *Künde*, *Cellat Kütüğü* gibi adlarla çevrilen (Kolcu, 2008: 256) romanın temelde üç öykünün bileşiminden oluştuğunu söylemek mümkündür. İlki, din konusundaki farklı görüşleri nedeniyle papaz okulundan uzaklaştırılan ve bir şekilde aralarına katıldığı uyuşturucu kaçakçıları ile saygı sürülerini avlayanları doğru yola erdirmeye arzusu çarmıha gerilmesiyle sonuçlanan Abdias'ın öyküsüdür. Abdias'ın öyküsüyle ilişkili olarak Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önce Roma'nın Kudüs Valisi ile yaptığı konuşmalar da romanın kurgu dünyası içinde değerlendirilmektedir.

İkinci öykü dişi kurt Akbar'ın erkek kurt Taşçaynar ile kurduğu yuva ve yavrularını bir türlü yaşatamamasının dramıdır. Sonucusu ise koyun çobanı Boston Urkunçiyev'in düzenli yaşamının Akbar'ın yavrularının yuvalarından çalınmasından sonra bir trajediye dönüşen öyküsüdür. Dişi kurt Akbar'ın yazgısı yalnız koyun çobanı Boston'unkiyle değil, aşağıda ayrıntılı bir şekilde açıklanacağı üzere aynı zamanda Abdias'ınkiyle de kesişmektedir.

İnfaza Çağrı

Vladimir Nabokov, 1989'da *İnfaza Çağrı* adıyla dilimize çevrilen ve özgün Rusça adı *Priglaşeniyi Na Kazn* olan romanını önce Paris'te çıkan *Sovremenniya Zapiski* adlı bir Rus göçmen dergisinde tefrika eder (Nabokov, 1989: 5). Kitap 1938 yılında ise *Don Knigi* tarafından aynı kentte yayımlanır. Yazar eserin İngilizce çevirisinin önsözünde romanın yayımlanma ve çevrilme sürecine ışık tutar (Nabokov, 1963: 7). Çeviri, yazarın birçok eserinde olduğu gibi yazarla işbirliği içinde, oğlu Dimitri Nabokov tarafından gerçekleştirilir. Eserin ABD'de İngilizce ilk baskısı *G. P. Putnam's Sons* tarafından 1959 yılında yapılır. *Penguin Books*'ta ise 1963 yılında yayımlanır.

Distopik bir eser olan *İnfaza Çağrı*'nın başkahramanı Cincinnatus C.'dir. Roman idam hükmünün onun kulağına ak saçlı yargıç tarafından fısıldanarak bildirilmesiyle başlar. Sonrasında hücrede bir başına tutulduğu kaleye geri getirilen Cincinnatus'un idamının gerçekleşeceği güne kadar geçen hapis hayatının detayları ve ayrıntıları romanın ilerleyen sayfalarında verilmeye başlar. Dolayısıyla romanda onun 20 günlük hapis hayatı ve 30 yıllık yaşamından kesitler aktarılmaktadır. Romanın son bölümünde Cincinnatus, idam sehпасına uzanır, ancak sonrasında oradan kalkar ve roman belirsiz bir sonla biter.

Yerleşik düzenle çatışma

Bu çalışmada eseri incelenen her iki yazarın da hayatında aynı totaliter devlet yani Sovyetler Birliği derin bir travmaya yol açmıştır. Aytmatov'un babası, Stalin'in 1937 kıyımında tutuklanıp kurşuna dizilen aydınlardan biridir (Kolcu, 2008: 23). Zengin bir aristokrat aileye mensup olan Nabokov ise Bolşevik Devrimi'nden sonra bütün mal varlığını kaybedip, ailece önce Londra'ya akabinde Berlin'e göçmüş ve orada eski bir bakan olan babası, yine Bolşevik Devrimi ve Çar'ın öldürülmesiyle ilgili olan ama kendisini hedef almayan bir suikast esnasındaki karışıklıkta vurularak hayatını kaybetmiştir (Pitzer, 2013: 121). Dolayısıyla her iki yazar açısından da totaliter devlet yapısına ilişkin eleştirinin, onların yaşamlarında da karşılığının veya zemininin bulunduğunu belirtmek gerekir.

Ellen Pifer *Nabokov and the Novel* adlı kitabından aşağıda alıntılanan cümlelerinde totaliter devletlerin ve onların yöneticilerinin, karşı ve özgün fikirleri olan kişilere yönelik tutum ve davranışları hakkında, bu çalışmanın konusunu oluşturan iki romandaki kahramanlar için de geçerli olan bir genel çerçeve çizer:

Her toplumda o toplumda işleyen kanun ve gelenekleri ihtiyatlı bir şekilde teşvik eden kişiler böyle yapmakla bir menfaat elde ederler. Çünkü bilinçli hayat, doğal olarak sıradan gerçekliğin bayağı yönlerini teşhir eder, gücü elinde bulunduranlar da kaçınılmaz bir şekilde bilinçli hayatın sınır tanımayan işleyişine düşman kesilirler. Bütün toplumlarda bu bir dereceye kadar bir hakikattir. Fakat totaliter toplumların liderleri bu tür bir teşhire en alt derecede dahi dayanamaz ve bu nedenle ona gösterdiği hoşgörü de en alt seviyededir. Nabokov'un İnfaza Çağrı ve Bend Sinister'da gösterdiği gibi özel düşünce halkın düşmanı haline gelir. Totaliter devlette geleneklerin kurallarını zayıflatma ve yaratıcı hassasiyetin canlılığı arasındaki karşıtlık, düpedüz varoluşun kamu ve özel alanı arasındaki, -sıradan gerçeklikle hakiki gerçeklik- arasındaki mücadele haline gelir. Devlet mekanizması bilincin özgür oyunu üzerinde, yakalanması zor bu fiziksel süreç üzerinde savaşı sürdürmek için yıpratma, zorlama ve işkenceyi kullanır. Birçok yönden bu çekişme mantıksal açıdan saçmadır. Düşüncenin tarifsiz doğası kaçınılmaz bir şekilde kendisine gözdağı veren devletin maddi gücünü atlatır. Özgür düşünceyi bulma ve harap etme girişiminde bulunan totaliter mekanizma merhametsiz olduğu kadar hantaldır da (Pifer, 1980: 51-52).

Pifer, bu cümlelerinde, özetle, toplumsal hayatı şekillendiren kuralların işleyişine yönelik eleştirinin veya onunla uyuşmama durumunun hiçbir toplumda hoş görülmediğini ancak totaliter devletlerde bu hoşgörüsüzlüğün en katı şekilde ve yine onun tutarsızlığını belgelercesine en saçma yöntemlerle farklı olan/düşünen/davranan bireyler üzerine yöneldiğini dile getirmektedir. Bu perspektiften bakıldığında *Dişi Kurdun Rüyaları*'nda Abdias'ın tanrı anlayışı noktasında, Boston'un ise koyun yetiştiriciliği konusundaki farklı fikir ve yaklaşımlarının, onların yerleşik düzen ve onun temsilcileriyle çatışma yaşamasına neden olduğu görülmektedir. Abdias, arkadaşı Viktor Nikiforoviç ile yaptığı konuşmada, eski kilise geleneklerinin çağımızla ters düştüğünü, eski zamanlarda, bir toplumun henüz doğuş halindeki bilincine uygun düşen bir doktrini bugün ciddiye almanın mümkün olmadığını belirtir. Ona göre teolojinin varlığını koruyabilmesi için tek çare, dünyadaki bütün inançların odak noktası, merkezi olarak yeni bir tanrı anlayışının ortaya çıkmasından geçmektedir. Abdias'ın Ortodoksluktan kopmasının tek sebebi de günün ihtiyaçlarına cevap veren başka bir iman anlayışını savunmasıdır.

Bütün çabaları sonuçsuz kalsa bile Tanrı anlayışına çağdaş bir nitelik kazandırmak isteyen Abdias'a, arkadaşı bir başka tanrı aramanın kiliseye karşı işlenmiş en ağır ve bağışlanmaz suçlardan biri olduğunu, bu fikirlerinin kilisenin ileri gelenleri için evreni alt üst etmek anlamına geldiğini belirterek tedbirli olmasını tavsiye eder ve büyük güçlüklerle karşılaşmaya hazır olmasını söyler. Abdias, bu konuşmadan birkaç gün sonra papaz okulunun ileri gelenlerinin garda karşıladıkları Koordinatör Peder de denilen Peder Dimitri ile üç saatlik bir görüşme yapar. Bu görüşmede yüzlerce yıllık uyuşukluktan silkinip kurtulmak, dogmatizmi unutmak ve insana tanrıyı kendi özünün doruğu olarak görme hürriyetini tanımak gerektiğini belirten Abdias, ondan beklediği cevapları alamaz. Peder Dimitri, Abdias'ın tanrı kavramını ıslah etmek şeklindeki düşüncesini eleştirir ve bu düşünceyle aslında Abdias'ın kendisini tanrı yerine koyduğunu belirtir. Abdias kilise kavramını da değişik bir şekilde ele alır, kendi kendisinin kilisesi olduğunu ve papazları bugünkü halleriyle kabul etmeyip tanımadığını belirtir.

Bu sözler aynı zamanda onun kiliseden uzaklaştırılmasına ve artık ekmeğini kendisinin kazanmak zorunda kalmasına yol açar. Bundan sonra "*Genç Komünistler*" adlı mahalli bir gazette yazarlık yapan Abdias her ne kadar dergiyi çıkaranlar eski bir papazı din aleyhtarlığı için kullanmak isteseler de kendisi bu işi fikirlerini yaymak ve gençleri dinî meseleler hakkında haberdar etmek için bir fırsat olarak değerlendirir. Uyuşturucu kaçakçılarıyla ilgili bir röportaj yapmak ve yayımlamak isteyen Abdias gerekli hazırlıkları yaptıktan sonra bu işe girer. Uzun tren yolculuğundan sonra onlarla birlikte haşhaş toplar. Birlikte haşhaş topladığı Lenka ve Petruha'ya yaptıkları işin suç olduğunu ve nedamet getirmeleri gerektiğini söyler, ancak onlardan olumsuz bir yanıt alır. Abdias daha uzun ve ayrıntılı bir görüşmeyi ise kaçakçıların başı Grişan ile yapar. O da Abdias'ın görüşlerine şiddetle karşı çıkar, kendilerine yüklü miktarda para sağlayan uyuşturucu kaçakçılığı işinden vazgeçmeye yanaşmaz ve üstelik maiyetindeki diğer kaçakçılara da aynı teklifi yapmakta serbest olduğunu ve kimsenin onun fikirlerini kabul etmeyeceğini belirtir. Olaylar tam da Grişan'ın öngördüğü gibi gelişir. Trene bindikten sonra kendilerine ikram edilen uyuşturucu sigarasını dışarı atan Abdias, yine içinde topladığı uyuşturucuların yer aldığı çantasını da trenin camından atar ve devamında arkadaşlarının da tıpkı kendisi gibi yapmalarını, pişman olmalarını, Tanrı'nın şefkatine sığınmalarını ister. Ancak arkadaşları onu dövmeye başlarlar. Bütün olan biten esnasında Grişan sessiz kalır, Abdias ise yediği dayağa rağmen ondan yardım dilemez ve en sonunda trenden aşağıya da atılır. Yoldan kamyonuyla geçen bir Kazak tarafından kurtarılan Abdias, istasyona gider ve orada kendilerini dövüp aşağıya atan kaçakçı arkadaşlarının tutuklandığını görür. Onlarla yüzleşmek ister, kendisinin de onlardan biri olduğunu polislere anlatsa da eski arkadaşları onu tanımazlıktan gelir. Çalpak-Saz hastanesine yatırılan Abdias orada haşhaş topladığı köyde gördüğü motosikletli kadınla karşılaşır. Bir botanist olan İnga ile aralarında gönül ilişkisi başlar.

Uyuşturucu kaçakçısı arkadaşlarından sonra bir darbe de röportajı yayımlamak istediği gazeteden gelir. Yazı işleri müdürünün ona ve röportajına karşı davranışı aniden değişir. Çalpak-Saz'a İnga ile buluşmaya giden Abdias evde onu bulamaz ve kendisine bırakılan mektupta İnga'nın çocuğunun velayet sorunlarıyla ilgilenmek için Cambul'a gittiğini öğrenir. Tekrar istasyona giden Abdias buradaki polislerden eski kaçakçı arkadaşlarının akıbetini öğrenmeye çalışır. İnga yüzünden depresyona giren Abdias, istasyonda tanıştığı Boss'un teklifini kabul eder. Buna göre plan uygulaması uyarınca et miktarını tutturabilmek için bozkırdaki sayga sürüleri helikopterlerle havadan korkutulup kaçırılacak ve karada arabalar için-

deki silahlı kişiler tarafından açılan ateşte öldürülerek kamyonlara doldurulup taşınacaktır. Abdias tıpkı uyuşturucu kaçakçılarıyla olan macerasında olduğu gibi bu hayvan katliamına da tepkisiz kalamaz. Ekiptekileri hayvanları öldürmekten vazgeçirmek isteyen ve onları tanrının yoluna davet eden Abdias, Galkin ve Uzukbay adlı kişileri kendi yanına çekmeye çalışır. Elleri bağlanarak ölmüş hayvanların bulunduğu kamyonu bırakılan Abdias, votka içmeyi reddeder. Kendisinden tanrıyı inkâr etmesini isterler. Abdias ise tanrının varlığını ikrar eder. Bunun üzerine bir ağaca elleri ve kollar gerili halde bağlanan Abdias ölüme terk edilir. Bir an için gördüğünü sandığı Akbar'a seslenerek kendisini kurtarmasını ister. Bir müddet sonra Akbar ve Taşçaynar Abdias'ın ağaca bağlandığı yere gelir. Onu gören Abdias'ın söylediği “-Geldin.. geldin...” (Aytmatov, 1990: 236) şeklindeki ifadeler onun son sözleri olur.

Böylelikle Abdias'ın yeni tanrı anlayışı ne kilise tarafından teorik olarak kabul görmüş ne de pratikte arasına girdiği suç işleyen ve vicdana aykırı işler yapan kişilere karşı geliştirdiği pişmanlık ve doğru yola girme şeklindeki yaklaşımı olumlu bir sonuç vermiştir. Hem teoride hem de pratikte tutarsız ve yanlış bir düzenin savunucuları onu dışlamış, yok saymış ve hatta ölüme terk etmiştir. Abdias bir “non-conformist (konformist-olmayan)” olarak, içinde bulunduğu Sovyet toplumunun konformist yapısının ve onun konformist bireylerinin hedef tahtası haline gelmiştir. Bu çatışmanın kaybedeni Abdias olmuştur.

Abdias'ın temelini din ve ilahiyatın oluşturduğu bir yaklaşımla toplumu dönüştürme yönündeki manevi çabası, Boston örneğinde daha somut veriler üzerinden gerçekleşir. Boston'un düzenin temsilcileri tarafından olumsuz karşılanan farklı fikirleri ve çözüm önerileri vardır. Her fırsatta çobanların sürekli olarak ve kendilerininmiş gibi bağlanabilecekleri parsellere sahip olmaları gerektiği görüşünü savunan Boston, konformistleri çileden çıkarır. Boston, yaz mevsiminde, dağlarda sorumluluğu sovhoz kâhyasına değil, kendisine ait olacak yaylaklar ve otlaklar istemektedir. Ona göre beklenmedik güçlükleri, meseleleri halledecek olan kişi kâhya değil, kendisidir. Koyunlarını her yaz ayrı bir yaylaya götürmek istememekte, her zaman kendisinin kullanacağı, başkalarının yararlanamayacağı otlaklarının olmasını arzulamaktadır. Kendisine bu imkânın verilmesi halinde büyük bir üretim artışı olacağını, devletin anonim topraklarda öngördüğü plan hedeflerini aşacağını düşünmektedir. Bu meseleyi her ortaya atışında herkes, önce onu haklı bulur, sonrası ise romanda şu cümlelerle özetlenir:

Ama bu işin olmaması için politikacı bir ekonomistin, bir yardakçının, bu işin sosyalizmin yüce prensipleriyle bağdaşmayacağını, bu konuda şüphesi olduğunu söylemesi yetiyordu. O zaman da meslekdaşları hemen geriye çark eder, sosyalizmden sapma suçlamasından korkarak, birçok tutarsız karşı görüş atarlardı ortaya. (Aytmatov, 1990: 289).

Özellikle de sovhozdaki hücre sekreteri Koçkorbay, Boston'a en çok karşı çıkan kişidir. Koçkorbay şiddetli bir tartışmanın ardından onu mahalli komiteye şikâyet eder. Boston iki toplantıya katılmaz ve hakkında verilecek karara uyacağını belirtir.

Görüldüğü gibi başarılı ve örnek bir çoban olan Boston'un, daha iyi verim alınabilmesi için öne sürdüğü görüşler, Sovyet yönetiminin yeniliğe kapalı ve ilerlemeye engel olan konformist yöneticileri tarafından geçersiz kılınır. Boston'un düzenle çatışması tıpkı Abdias'ın durumunda olduğu gibi yenilgiyle sonuçlanır.

Dişi Kurdun Rüyalari'nda yer alan diğer öyküde, yani Akbar ile Taşçaynar'ın öyküsünde ise düzenle çatışma daha farklı bir boyut alır. Abdias'ın ölürken Akbar'ı çağırıp görmesi

ve Boston'un ise oğlunu kurtarmak için ateş açarak hem Akbar'ı hem de oğlunu vurması bağlamında, Akbar'ın trajedisinin Abdias ile Boston'unkine eşlik ettiğini, hatta kesiştiğini söyleyebiliriz. Akbar'ın gerçek trajedisi yavrularını bir türlü yaşatamamasıdır. Bunun sebebi de insanların doğadaki dengeyi dikkate almaksızın, doğal hayatı vahşice yok etmeleri, ekolojik düzeni bozmalarıdır. Akbar'ın öyküsünde ekolojik düzen, insanların müdahalesiyle bozulmuş, insanların vahşi hırslarına ve arzularına endeksli belirsiz, tekinsiz, eskinin aksine öngörülemez bir düzen haline almıştır. Abdias ve Boston'u dışlayan anlayış Akbar'a da neslini sürdürme şansı vermez. Özellikle Bazarbay'ın kurt yavrularını inlerinden almalarını eleştiren Boston'un Koçkorbay'dan aldığı şu yanıt oldukça dikkat çekicidir:

Daha geçenlerde, çobanlarımızdan biri olan Bazarbay Novgurov dağda bir kurt ini buldu ve dört kurt yavrusuna el koydu. Böylece kurt sürüsünü kökünden kurutmak için yapılması gerekeni yaptı. (Aytmatov, 1990: 324)

Bu sözlerin bir devlet yetkilisi tarafından söylenmesi son derece anlamlıdır. Böylelikle kurt yavrularının inlerinden alınması ve soylarının tükenmesi sistemin istediği bir durum olarak dile getirilmiştir. Bu sözler, Akbar'ı düzenle çelişme ve karşıtlık noktasında da konumlandırmış olmaktadır.

Nabokov'un *İnfaza Çağrı*'sında ise başkahraman Cincinnatus C. mahkeme tarafından idama mahkûm edilir. Roman onun idam hükmünün bildirilmesiyle başlar ve idam sehпасına uzanıp akabinde oradan kalkmasıyla da biter. Romanın distopik dünyası içinde Cincinnatus'un suçu, geçirimsizlik, saydamsızlık ve kapalılık gibi kelimelerle de tarif edilen "bilinirci alçaklık"tır. (Nabokov, 1990: 46)

Cincinnatus'u idama götüren yolun taşları ise zamanla döşenmiştir. Bu bakımdan roman da bir yandan Cincinnatus C.'nin hücrede geçirdiği günler anlatılırken, bir yandan da hücreye girmeden önceki hayatının çeşitli ayrıntıları aktarılır. İşte bu ayrıntıların bir kısmı da Cincinnatus'u idama götüren sürece ilişkindir. Buna göre saydamsızlık, Cincinnatus'un özenle gizlemeyi başardığı bir özelliğidir ve çevresindekiler de onun saydamsızlığını sezmişçesine davrandıklarında ise Cincinnatus, kendi öz benliğini bağrına basıp güvenli bir yere götürür.

Kimliği bilinmeyen bir yabancıнын oğlu olan ve çocukluğu bir bakım evinde geçen Cincinnatus çocukluk çağından itibaren saydamsızlık özelliğini ortaya koyan olaylar yaşar ve ihbar edilir. Önce bir oyuncak atölyesinde çalışan Cincinnatus, 22 yaşında ise bir anaokulu öğretmeni olur ve hakkında şikâyetle bulunulur. Onu birtakım sınavlardan ve testlerden geçirirler. Genç ve dinç olduğu bu dönemde bunların üstesinden gelir. Ancak zamanla kendini kollamaz ve kent parkında vuku bulan bir hadiseden 10 gün sonra tutuklanır.

Cincinnatus'un suçuna ilişkin çevresinden gelen tepkiler de dikkat çekicidir. Marthe ve ailesi yaptıkları ziyarette, Marthe'nin babası Cincinnatus'u suçlar, böyle bir şeyi nasıl ve ne cüretle yapabildiğini sorar. Öte yandan Cincinnatus'un kayınbiraderi ise kendisinin hatırı için tövbe etmesini, belki de onu salıverebileceklerini söyler. Son görüşmelerinde aynı teklifi Marthe de yapar.

Cincinnatus Marthe'ye *Dur, Marthe, anlamıyorsun. Neye tövbe edecekmişim?* (Nabokov, 1990: 127) diye sorar. Marthe, tövbe etmesi konusunda üstelemeye devam eder. Cincinnatus'un tavrı yine aynıdır. Marthe'ye yazdığı mektupta Cincinnatus, kendi çevresinin kuklalarla sarıldığını ve hatta Marthe'nin bile bir kukla olduğunu belirtir.

Hücrelerinde yazı yazmaya başlayan Cincinnatus, kendisinin farklı oluşu noktasında ise şu değerlendirmeyi yapar:

Bildiğim bir şey var, bildiğim bir şey var, bildiğim... Daha çocukken, beni ve yüzlerce başka çocuğu, yaşutlarımın hiç zorlanmadan, acı çekmeden dönüşüverdikleri yetişkin birer kukla olarak güvenli var olmayışa hazırladıkları kocaman, kanarya sarısı, soğuk bir evde yaşarken; daha o zaman, o kahrolası günlerde, bez kitaplar, alacalı bulacalı okul gereçleri, ruhu donduran cereyanlar arasında bilmeden biliyordum, şaşmadan biliyordum, kişi kendini nasıl bilirse öyle biliyordum, bilinmesi olanaksız olanı biliyordum, -üstelik bugünden daha büyük bir açıklıkla bildiğimi bile söyleyebilirim, çünkü hayat beni yıprattı: Sürekli tedirginlik, bilgimi gizlemek, yalan içinde yaşamak, korku, düş kırıklığı yaratmamak, avaz avaz ilan etmemek için sinirlerimin acı zorlanması... (Nabokov, 1990: 61).

Devamında belleğinde bu çabanın başlangıcını teşkil eden, kendine doğal görünen şeylerin gerçekte yasak, imkânsız olduklarını, onları düşünmenin suç sayıldığını anlamasına neden olan ilk olayı anımsar.

Sıra dışılık yalnızca Cincinnatus'un özelliği değildir. Romanda olayların geçtiği toplum yapısı ve mekân da benzer özellikler taşır. Carl R. Proffer, romandaki toplum yapısı ve mekânın gerçekdışı oluşunun yalnızca herhangi bir özel toplum yapısına modellik etmemesinden kaynaklanmadığını, bunun yanı sıra romandaki toplumun dünyadaki herhangi bir toplumun dışında bir karakter gösterdiğini belirtir (Proffer, 1982: 55). Yine ona göre zaman olarak bir gelecek dünyası hayal edilmiştir (Proffer, 1982: 55). Proffer, romanın geleceği ele alış ve bilim kurgu özelliklerinin, elektrikli cenaze arabası, kuğu biçimli elektrikli vagonlar ve onların içtikleri 'sabayon' gibi şeylerin sunumuyla belirtildiğini, insanların saydam olabildikleri denli uzak bir geleceğin tasvir edildiğini ifade eder (Proffer, 1982: 55).

Tutuklu olduğu dönemde Cincinnatus, ne zaman idam edileceğini öğrenmeye çalışır. Karısı Marthe ile önce görüşmek ister, akabinde mektubunun ona ulaştırılmasını talep eder. Bir diğer kaygısı da hücrede yazdığı yazıların akıbetidir. Yine hücrede bulunduğu dönemde yer yer komik, çoğu kez saçma nitelikli uygulamalarla karşılaşır. İdam hükmünün mahkeme salonunda kulağına fisıldanarak söylenmesinden sonra hücrede asılı duran mahkûmlarla ilgili yönergenin maddeleri son derece saçmadır. İlk başta mahkûm gibi görünen sonra cellat olduğu anlaşılan Mösyö Pierre'in hücrelerinden kendi hücrelerine bir tünel kazıldığını anlar. Üstelik Mösyö Pierre ile hapisane müdürü birlikte kazmışlardır bu tüneli ve Cincinnatus Mösyö Pierre'in hücrelerinden bu tünelden geçerek dönerken birdenbire kendini kalenin dışında bile bulabilmiştir. Yine idamdan önce Cincinnatus ile Mösyö Pierre'in gayri resmi bir akşam yemeği için kent yönetici yardımcısının evinde toplanmaları kararlaştırılır. Terastan tam gece yarısı parkta otların ve çalıkların arasında en az bir milyon ampulden oluşan P ve C harflerinin görüntüsünü veren ışıklar 3 dakika boyunca yanar. Son sahnede Avukat Roman Vissaronoviç'in Rom, Müdür Rodrig İvanoviç'in ise Rod olarak cellat Mösyö Pierre tarafından kendisinin yardımcıları olarak adlandırıldığını görürüz.

Bütün bu örnekler böylesine sıra dışı bir toplum ve kamu düzeni içinde yaşayan Cincinnatus'un yalnızlığını ve ümitsizliğini ortaya koyar. Ancak romanda öteki dünyanın varlığını duyuran bir 'hava akımı'ndan da söz etmek gerekir. Cincinnatus'un çocukluk dönemindeki sıra dışı deneyiminde hava akımı ve havayı hissetme önemli bir motif olarak yer almaktadır. Sonrasında romanda bu hava akımının Cincinnatus'un üzerindeki etkisi şu şekilde ifade edilir:

Sanki benliğinin bir yanı, hani olanca karmaşıklıklarıyla bir ağacın yaprakları karartıdan aydınlığa geçiverirler ve insan bir başka ögenin ışıltısına gömülüş tam olarak nerede başlar bir türlü çıkartamaz ya öyle, bir başka boyuta kayıveriyordu. Sanki Cincinnatus gelişigüzel kotarılmış hücrenin kısıtlı mekânındaki devinimleri sırasında her an kendisini havadaki bir yarıktan doğalca, kolayca, onun bilinmez perde arkasına geçiriverecek bir adım atacak ve döndürülen bir aynanın yanar döner yansıması nasıl odadaki tüm nesnelere üstünden geçip adeta havanın ardında, esirin yeni bir derinliğinde apansız yiterse, aynı zahmetsiz akıcılıkla orada gözden kaybolacak sanırdınız (Nabokov, 1990: 77).

Burada hava akımının, kahramanı başka bir boyuta geçirmesinin bir örneğini Cincinnatus'un hücresine konan büyük kelebeğin hava akımıyla birlikte, sanki hava onu yutmuşçasına ortadan kaybolmasında görürüz. Romanın sonunda da Cincinnatus idam sehpa-sından kalkar, hortumsu bir rüzgârın bütün platformu ve dünyayı dağıttığı ve biraz da belirsiz bir şekilde tasvir edilen bu final sahnesinde “kendine benzeyen varlıkların arasına” gider.

Öte yandan Cincinnatus, kendisinin yazılmış bir eserin kahramanı olduğunun da bilincindedir ve kendisine son isteği sorulduğunda verdiği cevapta bunu açık bir şekilde ortaya koyar:

Yazdığım bir şeyi bitirmek. diye fısıldadı Cincinnatus, sorarçasına, ama sonra kaşlarını çattı, düşüncelerine çeki düzen verdi ve birden her şeyin zaten yazılmış olduğunu anladı (Nabokov, 1990: 133).

Böylelikle bütün anlatılanların bir kurgu olduğu belirtilerek, bu distopik eserdeki saçmalıklar, komiklikler ve abartıları gerçek hayatla ve gerçek bir ülkeyle birebir eşleştirme şeklindeki bir yaklaşıma burada bir kez daha ket vurulur. Bununla birlikte eserin, yazarın kendi kişisel tarihi ve yazıldığı dönem itibarıyla, onun göçmenliğinin de müsebbibi olan Sovyet yönetiminin ve romanı yazarken içinde yaşadığı Nazi Almanya'sının dolaylı bir eleştirisi olarak okunmaya uygun olduğunu belirtmek gerekir. Cincinnatus'un trajedisinin “ideası”, gerçek hayatta bu ülkelerde toplumun genelinden farklı olan bireylerin trajedileri bağlamında sayısız “gölge”ye sahiptir.

Her iki romanın yerleşik düzenle çatışma noktasında karşılaştığımızda *Dişi Kurdu'nun Rüyaları*'nda Abdias ve Boston'un yerleşik düzenin hatalı yanlarını onarmaya, yanlış uygulamaları ve durumları ortadan kaldırmaya çalıştıkları görülür. Yerleşik düzenin devamını öngören hâkim konformist yaklaşım ve onun toplumdaki temsilcileri yerleşik düzeni koruma adına kendilerini savunur ve onları bertaraf eder. Akbar'ın öyküsü ise yerleşik düzenin ekolojik düzeni de ortadan kaldırmaya yeltendiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Cincinnatus'un içinde bulunduğu toplum yapısı da kendi anlayışı uyarınca farklı bir birey olan Cincinnatus'un idamını gerekli görür. Cincinnatus'un bilerek işlediği bir suç yoktur, kendisine atfedilen saydamsızlık suçlaması onun kendi tabiatının bir sonucudur. Ancak toplumsal yapı ve onun resmi görüntüsü öylesine mantık dışı kodlarla donanmıştır ki Cincinnatus bu maddi düzenin içinde herhangi bir çözüm imkânının olmadığını bilincindedir. Proffer'in de belirttiği gibi onu bu durumdan kurtarabilecek tek güç muhayyiledir:

Sonunda Cincinnatus'un kendi zihni özgürleştirici son atılımı yaptığında muhayyilenin, cellatlarından kurtulmasını da içeren birtakım şeyleri yapmak için kendisini özgürleştirdiğini anlar. Cincinnatus, bütün roman boyunca parlak bir dünya hayalini, öteki boyutu ve bu öteki boyuta nasıl girebileceğinin merakını muhafaza eder. Son paragraflarda bunu başarır da (Proffer, 1982: 55).

Kısacası Cincinnatus onarılamaz ve onarmayı düşünmediği bir dünyadan kurtuluşu romanın mantığı içinde muhayyilesinin gücüyle başka bir boyuta geçmekte bulur, zaten ardi sıra kendisini mahkûm eden dünya da yıkılır. Nabokov bu yıkımı rahatlıkla yapabilmıştır, çünkü eserini gerçekliğin ve tarihin determinizminden kurtaran bir distopya tasarımı içinde kurgulamıştır. *Dişi Kurdun Rüyalari* ise bir distopya değildir. Doğrudan doğruya Sovyet toplumunun kimi yönlerinin eleştirisini içerir ve Aytmatov, *İnfaza Çağrı*'da Nabokov'un yaptığı gibi, romandaki dünyayı yıkmaz, yıkamaz. Çünkü *Dişi Kurdun Rüyalari*'nin kurgu dünyasının yansımaları oluşturduğu gerçeklik böyle bir eylem için yazara bir imkân sunmaz. Gerçekliğin ve tarihin determinizmine tabi olan *Dişi Kurdun Rüyalari*'nda yaşamın her şeye karşın devam ettiği duygusu sezdirilir. Aytmatov'un romanda yapamadığını ise tarih yapmış, tıpkı Nabokov'un *İnfaza Çağrısı*'ndaki yıkılan dünya gibi, Sovyet düzenini ortadan kaldırmış ve bu açıdan da Nabokov'u haklı çıkarmıştır.

Sonuç

Her iki eserde de farklı bireylerin, herkesin birbirine benzediği bir toplum tarafından dışlanması, suçlanması ve hatta ölüme mahkûm edilmesi şeklinde özetlenebilecek bir temel hikâye yer almaktadır. Metinlerinde uyguladıkları stratejiler farklı olsa da iki yazarın da 20. yüzyılın baskıcı rejimlerinin altında yaşamak zorunda kalan ve toplumun genelinden farklı olan bireylerin haklılığını dile getirmenin arayışında olduklarını belirtmek gerekir. Bu bağlamda, başta *Beyaz Gemi* ve *Gün Olur Asra Bedel* olmak üzere birçok eserinde tarihten ve mitolojiden yararlanan Aytmatov, bu romanında da Hz. İsa'ya ve onun dönemine kadar uzanan bir perspektiften istifade ederek evrensel ve kökleri tarihte olan bir duyarlılığı dile getirmeye yönelir. Aytmatov eleştirmek istediği düzeni doğrudan hedef alır ve tarihe yönelirken, Nabokov totaliter yönetimlere yönelik eleştirisini dolaylı bir anlatımla yapar. *İnfaza Çağrı*'da, bir distopya tasarımı ve görünüşte herhangi bir ülkeyi hedef almadan ancak gerçekte o dönemdeki totaliter ülkeleri, özellikle SSCB ve yazarın romanı yazarken Berlin'de içinde yaşadığı Nazi Almanya'sını akla getirecek bir toplumsal yaşam ve idarî düzenin içinde kendi kahramanını konumlandırır; bu kahramanı infaz etmek isteyen dünyayı da yıkıp baskıcı rejimlerinin mutlak akıbetini göstererek varmak istediği genellemeye bu şekilde ulaşır.

Kaynaklar

- Aytmatov, C. (1990). *Dişi kurdun rüyalari*. (çev. R. Özdek) İstanbul: Ötügen.
- Kolcu, A.İ. (2008). *Bozkırdaki bilge*. (3bs.). Erzurum. Salkımsöğüt.
- Nabokov, V. (1989). *İnfaza çağrı*. (çev. S. Akar) İstanbul: Ayrıntı.
- Nabokov, V. (1963). *Invitation to a beheading*. (D. Nabokov, çev.) London: Penguin.
- Pifer, E. (1980). *Nabokov and the novel*. USA: Harvard University.
- Pitzer, A. (2014). *Vladimir Nabokov yazarın gizli tarihi*. (çev. Y. Yavuz.). İstanbul: İletişim.
- Proffer, C.R. (1982). The double life of Vladimir Nabokov. *American Writing Today*, R. Kostelanetz (Ed.), vol.1, (s. 51-61). Washington: Forum Series.



DOI: 10.22559/folklor.999

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Rica Ediminin Türkçeyi Yabancı Dil Olarak Öğrenenler Tarafından Kullanımları¹

Uses of Request Act by Learners of Turkish as a Foreign Language

Hatice Altun Alkan*
Derya Yaylı**

Öz

Bu çalışmanın amacı, Austin ve Searle tarafından oluşturulan Söz Edimleri Kuramı doğrultusunda, rica söz edimlerinin farklı bağlamlar karşısında Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenler tarafından kullanımlarını tespit etmektir. Bu çalışmada betimsel modelde nitel bir araştırma deseni kullanılmıştır. Araştırmada 75 birinci dil Türkçe konuşuru ve 262 ikinci dil Türkçe konuşurunun oluşturduğu iki örneklem grubundan veriler uygun örnekleme yoluyla toplanmıştır. Araştırmanın verileri Söylem Tamamlama Testi aracılığı ile toplanmıştır. Araştırmanın probleminin çözümlenmesinde Blum-Kulka ve Olshtain'in sınıflandırmasında yer alan Blum-Kulka'nın oluşturduğu rica stratejilerinden faydalanılmıştır. Bu araştırmanın sonuçlarına genel olarak bakıldığında birinci dil Türkçe konuşurlarının rica etme ediminin izin/onay isteme ve bilgi alma alt ulamlarında ikinci dil olarak Türkçe

¹ Bu çalışma, birinci yazarın "Rica ediminin Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenler tarafından kullanımları" başlıklı, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü tarafından kabul edilmiş olan yüksek lisans tezinden üretilmiş ve Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir.

* Yüksek lisans öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı, haltun7878@gmail.com

** Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, dyayli@pau.edu.tr

öğrenenlerden farklı stratejileri kullandıkları, ancak eylem isteme alt ulamında genellikle aynı stratejileri tercih ettikleri görülmüştür. Bunun yanında kişiler arası ilişkinin, yaşın ve toplumsal statünün, dilsel yetinin birinci dil olarak Türkçe konuşurlarda verilen yanıtları belirleyici olduğu da elde edilen sonuçlar arasındadır.

Anahtar sözcükler: *Edimbilim, Türkçe öğretimi, söz edimler, rica söz edimi*

Abstract

The aim of this study is to determine the uses of request speech acts in different contexts by those learning Turkish as a foreign language, in the light of the Speech Act Theory developed by Austin and Searle. This study has a qualitative research design in a descriptive model. In the study, data from two sample groups consisting of 75 first language Turkish speakers and 262 second language Turkish speakers were collected by appropriate sampling. The data of the study were collected by the Discourse Completion Test. In the analysis of the sub-problems of the study, Blum-Kulka's request strategies, which are included in Blum-Kulka and Olshtain's classification, were used. When the results of the study were examined, it was seen that the second language Turkish speakers used request speech act in situations they face for the first time or rarely, and that the first language Turkish speakers chose to use request speech acts rather based on their intuition, grammar knowledge or language transfer. Evaluating the results obtained in this research in general, the first language Turkish speakers who learned Turkish as the mother tongue used different strategies than those learning Turkish as a second language in the permission/approval and information request subcategories of request speech acts but tended towards the same strategies in general in action request subcategories. In addition, it was seen that the interpersonal relationship, age, social status, and linguistic ability affected the responses frequently in the first language Turkish speakers whereas they did not adequately affect the responses in the foreign students given that the relationship or status was not fully known.

Keywords: *Pragmatics, Turkish language teaching, speech acts, request speech act*

Giriş

Bireyin içinde yer aldığı toplumun ya da yerleşik düzenin değerleri ve zihniyetiyle uyum-Çağdaş dilbilim kuramları ve yöntemleriyle ilişki içinde olan ikinci dil öğretimi, diğer alanlardan birçok araştırmacının da ilgi odağı durumuna gelmiştir. Farklı alanlarda yürütülen çalışmalar daha çok ikinci dilin edinim ve kullanım süreç ve biçimlerini kapsamaktadır (Ellis, 1994: 37; Gass ve Houck, 1999: 25; Trosborg, 1995: 58). Çağdaş dilbilimin önde gelen kuramcılarından Chomsky, birinci dil konuşurunun kullandığı cümle yapıları için kişinin dile ilişkin sezgisel bilgisine *edinç*, edinç doğrultusunda konuşma ya da yazma sırasında oluşan cümle üretimine ise *edim* adını vermiştir (Kıran ve Kıran, 2013: 82). Chomsky üretimsel dönüşümlü dilbilgisi kuramında ise, *yeti* kavramıyla bir dilin yapısının kişinin zihninde nasıl çalıştığını öğrenmeyi, *edim* kavramıyla da dilin gündelik yaşamda nasıl yer aldığını, yazılı ve

sözlü iletişim sırasında nasıl kullanıldığını açıklamaktadır (Aktaş, 2005: 45-57). Günümüzde dilin yapısını açıklamak için bu kavramların yanında *iletişim yetisi*, yani bir dile ait toplum ile nitelikli bir iletişim ortaya koymak için gereksinim duyulan bilgi ve becerileri edinmiş olma (Genç'ten (2000) aktaran Aktaş, 2005: 45-57) da önem kazanmıştır. Bu yeti, belirli durumlarda kim kiminle nasıl konuşabilir ya da neyi ne zaman, nerede, konuşabilir; ne zaman sessiz kalınır; aynı ve farklı statüdeki kişilerle nasıl konuşulur; farklı bağlamlar doğrultusunda bilgi nasıl istenir ya da verilir; rica ve istek nasıl gerçekleştirilir; nasıl emir verilir gibi söz edimlere ilişkin uygun kullanımları içerir (Demircan, 1990: 35-66).

İkinci dil öğretim yöntemlerinin gelişimini 1960'lı yıllardan itibaren etkileyen ve iletişimsel yaklaşım, işlevsel-kavramsal yaklaşım, eylemsel yaklaşım gibi yaklaşımların yapı taşlarından olan edimbilim ve söz edimleri, birinci dil olarak Türkçe konuşurları (bundan böyle BDTK) kadar ikinci dil olarak Türkçe konuşurlarına (bundan böyle İDTK) da farklı yönden bakmayı sağlamıştır (Polat, 2010: 43).

1. Söz edimleri kuramı

Austin (1970)'in kavram önderliğini yaptığı ve daha sonra öğrencisi Searle (2000) ile geliştirilen edimbilim ve söz edimi kuramında kullanılan sözceler, taşıdıkları etkisözel ve edimsözel anlama, kullanılan bağlama, konuşucu ve dinleyicinin amacına, birbirlerine göre konumuna ve varsayımlarına göre açıklanmaktadır (Kocaman, 2009: 379-380), ayrıca söz edimi kuramı söz eylem kuramı ve dil edimi kuramı biçiminde de kullanılmaktadır. Söz edimi, gerçekleştirilmesi için dilin gerektiği eylemleri ortaya çıkarmayı sağlayan ve bireylerin karşılıklı durumlarını değiştirmeyi amaçlayan en küçük anlam birimidir (Çelebi, 2014: 79; Özdemir, 2016: 18). Austin'e göre, bir söz edimi üretirken bir kişi aynı anda üç farklı edim gerçekleştirebilir.

“Edim (A) - Düzsöz edimi (Dillendirme edimi):

Bana, “üzerine ateş et” biçiminde söylemek isteyerek ve o kişisine gönderme yaparak “Ona ateş et!” dedi.

Edim (B) - Edimsöz edimi:

Ona ateş etmemem için bana öğüt verdi (baskı yaptı ya da bana emir verdi, vb).

Edim (C) - Etkisöz edimi:

Ona ateş etmem için beni ikna etti” (Austin, 1970: 114; Özdemir, 2016: 21).

Söz edimleri kuramını geliştiren Searle, söz edimlerini “insanın dille olan iletişiminin eksiksiz en küçük birimi” biçiminde tanımlar ve “insan davranışı araştırmalarının bir bölümünü de dil araştırmalarının oluşturduğunu” (2009: 228) söyler. Searle'ün söz edimleri ile ilgili farklı düşündüğü noktalardan biri de, edimsöz ediminin içeriği ve gücü arasındaki farktır. Bir söz edimi önerme içeriği ve edimsöz gücü biçiminde iki kısımdan oluşmaktadır (Searle, 2006: 158):

“Evi temizle!” (emir)

“Bugün evi sen temizlesen nasıl olur?” (öneri)

“Keşke evi temizlesen.” (istek)

sözcelerinde birbirinden farklı üç edimsöz gücü bulunmaktayken “evi temizlemek” biçiminde tek bir önerme içeriği yer almaktadır.

1.1. Rica etme söz edimi

Konuşma sırasında o eylemin gerçekleştirildiği ifadeler söz edimler biçiminde belirtilmektedir (Searle, 2000: 46). Austin bir söz söylendiği esnada iletişimsel olarak bir edim de gerçekleştirildiğine önem vermiş ve bir dildeki edim sayısı kadar söz edim olduğunu söylemiştir (Erdem, 2014: 115-142). Söz edimlerinin, söz eylemlerin herkes tarafından kabul edilen standart bir sözce uzunluğu bulunmamaktadır ve bu nedenle birden çok sözceden oluşabileceği gibi, bağlam anlaşılıyorsa eksilteli bir sözce de söz edim olabilir (Aslan, 2005: 114-117). Bu durumda ricalar; konuşucu tarafından istenen bazı sözel ya da sözel olmayan edimleri dinleyiciye iletme kaygısı taşıyan emir, soru, bildirim, istek sözceleri ya da eksilteli yapılar biçiminde oluşturulan iletişimsel amaçlar biçiminde açıklanabilir (Eken, 2008: 12).

Konuşmacının yararı için karşısındaki kişiden bir eylem gerçekleştirmesini istemesi de rica olarak adlandırılmaktadır (Trosborg, 1995: 48). Ricalar da bağlam ile anlam kazanan edimlerdir. Austin rica eylemine “kullanım-belirticiler” sınıfında yer verirken, Searle emir, istek ve ricaları *yönlendirici* söz edimleri içerisine almaktadır (Austin, 2009: 166-169).

Bu çalışmanın temelinde de yer alan rica alt ulamlarını değerlendiren Dore (1978) rica amacını, rica etme beklentisi ile üretilen sözceler biçiminde açıklamaktadır. Dore konuşucunun, gerçekleştirilmesini istediği eylemleri dinleyiciye iletme endişesiyle ürettiğini söylemekte ve bu amaç doğrultusundaki sözceleri bilgi alma amacıyla üretilen ricalar (“N’oldu?”), eylem isteme amacıyla üretilen ricalar (“Gidelim.”) ve izin/onay isteme amacıyla üretilen ricalar (“Yiyebilir miyim?”) (Dore, 1978: 87-111) biçiminde üç alt ulamda değerlendirmektedir.

1.2. Blum-Kulka ve Olshtain’a göre rica stratejileri

Blum-Kulka ve Olshtain (1984) rica stratejilerini *doğrudan, geleneksel dolaylı ve geleneksel olmayan dolaylılık* olarak üç gerçekleştirim biçimi altında incelemiştir. Bu sınıflandırmanın amacı verilen bağlam karşısında uygun stratejinin seçimini sağlamaktır. Toplumsal ilişkilerde bağlamlar duruma, statüye, yaşa vb. özelliklere göre çeşitlilik gösterir. Bu nedenle aynı strateji farklı bağlamlarda değişebileceği için farklı rica stratejilerini tercih etmek gerekebilir. Blum-Kulka ve Olshtain (1984), istekleri ve ricaları CCSARP (Çapraz Kültürel Konuşma Gerçekleştirme Projesi) doğrultusunda gruplandırmışlardır. Alanyazında yapılan sınıflandırmaların en kullanışlı olanı olduğu için bu çalışmada Blum-Kulka ve Olshtain (1984) stratejileri temel alınmıştır.

Tablo 1. *Blum-Kulka ve Olshtain Stratejilerine Göre Rica Ulamları*

Rica Ulamları	Stratejiler
1) <i>Doğrudan anlatım</i> : Emirler ve eylem içeren fiiller gibi doğrudan istekte bulunmak.	* Türetilbilir durum (mood derivable) * Doğrudan eylem (explicit performative) * Sınırlandırılmış eylem (Hedged performative) * Yer Belirleme – zorunluluk ifadesi (Locution derivable obligation statement) * İstek ifadesi (want statement)
2) <i>Geleneksel-alışılmış dolaylı düzey</i> : Rica söz edimi gerçekleştirilmeden önce kullanıma hazırlayıcı dolaylı düzey ve geleneksel dil kullanımlarında rica istek alt ulamı biçiminde kullanılır. Genel olarak dolaylı söz edimleri biçiminde bilinirler (Onu alabilir misin?).	* Öneri ifadesi (suggestory formula) * Hazırlayıcı durumlara atf (reference to preparatory condition)
3) <i>Geleneksel olmayan dolaylı düzey</i> : Ricayı ya bağlamsal ipuçları ile (Burası sıcak) ya da eylemin yaşama uyarlanması için gereksinim duyulan öğe ya da nesneyle olan ilişkisi ile gerçekleştirme biçimindedir. Geleneksel olmayan dil kullanımlarında ricanın gerçekleştirilmesi ipuçlarına, sezdirimlere kişinin durumuna bağlıdır. (Pencerenin açılmasını dolaylı olarak rica etmek: burası sıcak)	* Güçlü ipuçları (Strong hints) * Hafif ipuçları (Mild hints)

Tablo 1.'e göre doğrudan eylem ifadesi stratejisinde konuşucu doğrudan istekte bulunur ya da emir fiillerinden oluşan sözcükler kullanır. Örneğin “*Yüksek sesle konuşmamanızı rica ederim.*” kullanımı açıkça edimi belirten doğrudan eylem ifadesi stratejisidir. Türetilbilir durum stratejisinde eylemin kullanımındaki dilbilgisel durum ricanın gerçekleştirilme gücünü ortaya çıkarır ve doğrudan anlatım içerir. “*Beni rahat bırak.*” biçimindeki bir kullanım türetilbilir durum stratejisine örnek olarak verilebilir (Tabar, 2012: 237-243). Sınırlandırılmış eylem stratejisinde konuşmacı tarafından ricanın gerçekleştirilme gücü açıkça ifade edileceği için bu strateji de doğrudan anlatım rica gerçekleştirim ulamı içerisinde bulunmaktadır. “*Kursunuzu bir saat öne almanızı rica etmek istiyorum*” ifadesi bu stratejinin kullanımına örnek olarak verilebilir. Yer belirleme ve zorunluluk ifadesi stratejisi de doğrudan eylem ifadesi stratejisi ve türetilbilir durum stratejisi ile aynı ulamda yer almaktadır. Örneğin “*Arabayı çekmek zorundasın*” diyen bir konuşucu, dinleyiciyi mecbur bırakan bir zorunluluk sözcüğü kullandığı için bu stratejiyi seçmiştir. Birinci ulamda bulunan ve son strateji olan istek ifadesi stratejisine verilen örnek “*Kitabımı bir süreliğine ödünç alabilir miyim?*” biçimindedir (Tabar, 2012: 237-243). Geleneksel-alışılmış dolaylı düzey ulamında yer alan öneri ifadesi stratejisinde genellikle dolaylı bir rica kullanımı ile gerçekleştirilen öneri vardır. “*Bugün denize gitmeye ne dersin?*” ifadesi öneri ifadesini içeren rica gerçekleştirilmeden hemen önce kullanılan bir sözcüktür. İkinci ulamda bulunan diğer bir strateji olan hazırlayıcı

durumlara atıf stratejisinde söz, dilin alışlagelmiş biçimlerinde hazırlayıcı durumlara atıfta bulunur (örneğin, gerçekleşme olasılığı ya da eylem için isteklilik). Bu strateji rica gerçekleşmeden önce kullanıma hazırlayıcı sözceler olarak ifade edilmektedir (Tabar, 2012: 237-243). “*Bana biraz borç verebilir misin merak ediyorum.*” ifadesinde rica gerçekleşmeden önce ricaya hazırlayıcı bir kullanım görülmüştür. Son ulamda yer alan güçlü ipuçları stratejisinde söz edimi ima eden durumlar için gerekli olan unsurlar ya da nesnelere göndermeler bulunur (Jalilifar, 2009: 46-61). Bu stratejide rica güçlü bir biçimde sezdirilir. “*Bu kitap çok sıkıcı*” ifadesinde amaç kitabı bırakmaktır ve rica güçlü bir biçimde sezdirilmektedir (Aktaş, 2005: 45-57). Son strateji olan ve geleneksel olmayan dolaylı düzey rica gerçekleştirim ulamında yer verilen hafif ipuçları stratejisinde söz ricaya göndermede bulunmaz, ancak dolaylı olarak eyleme imada bulunarak rica olarak düşünülebilir (Jalilifar, 2009: 46-61). “*Bu konuyu bir saatten fazla süredir dinliyoruz.*” ifadesinde sıkılan birinin dinleme eylemini bırakmak için hafif biçimde sezdirimde bulunduğu görülmektedir.

Söz edimlerinin yerinde kullanımı toplumsal ilişkilerde önemli bir yere sahiptir. Türkiye’de belli bir süre yaşayan öğrenciler tarafından rica kullanımlarının dolaylılık/dolaysızlık/uygunluk/uygunsuzluk stratejileri açısından anlaşılabilmesi sonucunda; öğrenenlere incelik stratejilerinin edindirilmediği, hangi bağlamsal durumların geçerli olduğunun fark ettirilmediği ortaya çıkmaktadır (Erdem, 2014: 115-142). Özellikle ikinci dil olarak Türkçe öğretiminde söz edimlerinin ne olduğu, hangi durumlarda nasıl kullanıldığı ve bağlamın söz edimlerinin kullanımındaki öneminin belirlenmesi gereksinimi ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada ikinci dil olarak Türkçe öğrenenlerin bilgi alma, eylem isteme, izin/onay isteme ulamlarında toplanan rica edimlerini ne düzeyde kullandıklarının görünüşleri incelenirken ikinci dil olarak Türkçe öğrenenlerin dolaylı rica edimlerini kullanmasında bağlamın ve toplumsal statünün önemi belirlenmeye çalışılmıştır.

2. Yöntem

Bu çalışma betimsel modelde gerçekleştirilen nitel bir araştırma desenine sahiptir (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 34-35). Standartlardan yola çıkarak değerlendirmeler yapmak ve olaylar arasındaki ilişkileri analiz etmek için inceleme sırasında doğal şartları bozmadan ya da inceleme gerçekleştirilen ortamda değişiklik yapmadan araştırmanın yürütülmesi nedeniyle bu desen kullanılmıştır.

2.1. Evren ve örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye’de üniversiteler bünyesindeki dil öğretim ve araştırma merkezlerinde **Türkçe öğrenen** yabancı öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmada yer alan gruplar, betimsel araştırma yöntemlerinden uygun/kazara örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir (Balcı, 2009: 190). Araştırma sürecinde iki örneklem grubundan veri toplanmıştır. İlk olarak BDTK örnekleme uygun örnekleme yöntemiyle ve gönüllülük esasıyla belirlenmiştir. İDTK öğrenci grubunu ise Pamukkale Üniversitesi PADAM’da Türkçe öğrenen B düzeyindeki öğrenciler, Sakarya Üniversitesi TÖMER’de Türkçe öğrenen B ve C düzeyindeki öğrenciler, Gaziantep Üniversitesi TÖMER’de Türkçe öğrenen C düzeyindeki öğrenciler, Dokuz

Eylül Üniversitesi DEDAM’da Türkçe öğrenen B ve C düzeyindeki öğrenciler, Ankara Üniversitesi İzmir TÖMER’de Türkçe öğrenen C düzeyindeki öğrenciler oluşturmuştur. A düzeyindeki öğrencilerin verdiği yanıtlar çalışmanın amacı açısından yeterli düzeyde olmadığı için bu gruptan toplanan veriler araştırma dışı tutulmuştur.

2.2. Verilerin toplanması

Bu çalışmanın verileri Söylem Tamamlama Testi ile toplanmıştır. Söylem Tamamlama Testi, verilen bir bağlam karşısında BDTK’ların ve İDTK’ların ne söyleyebileceklerini yani üretecekleri sözceleri belirlemeye amaçlayan bir veri toplama aracıdır. Veri toplama sürecinde öncelikle Söylem Tamamlama Testi maddelerini oluşturmak için Pamukkale Üniversitesi PADAM’da öğrenim gören on beş öğrenciden son iki hafta içerisinde yaşadıkları ve karşılarındaki kişilerden istekte buldukları herhangi bir durum için verilen rica anı formuna oluşturdukları diyalogları yazmaları istenmiştir. Elde edilen veriler ile söylem tamamlama testinin bağlamları hazırlanarak test oluşturulmuştur. Daha sonra ikinci ya da üçüncü dil olarak Türkçe öğrenen yabancı öğrenciler için oluşturulan test farklı tarihlerde öğrenenlere uygulanmıştır. Araştırma 328 İDTK’ya uygulanmıştır. Öğrencilere doldurtulan testin kişisel bilgi bölümü değiştirilerek aynı test 85 BDTK’ya aynı ay içerisinde doldurtulmuştur.

2.3. Verilerin analizi

Verilerin değerlendirilmesi sonucunda A düzeyindeki öğrencilerin bağlamları anlamadıkları, yeterli ve uygun yanıtlar veremedikleri görülerek bu öğrenciler araştırma dışı tutulmuştur. Üç yüz yirmi sekiz İDTK’ya uygulanan testlerin 262’si geçerli sayılırken, 85 BDTK’ya uygulanan testlerin 75’i geçerli sayılmıştır. Elde edilen verilerden BDTK’ların bağlamlar karşısında verdikleri yanıtlar standart kullanımlar biçiminde belirlenerek değerlendirmede temel alınmıştır. Çalışmanın verileri “insanların söyledikleri ve yazdıklarının açık talimatlara göre kodlanarak nicelleştirilmesi-sayılaştırılması süreci olarak tanımlanan” (Balci, 2009: 189) içerik çözümlemesi tekniği yardımıyla uygun rica alt ulamında kullanılan Blum-Kulka ve Olshain’in (1984) oluşturduğu dokuz rica stratejisine göre incelenmiştir.

Değerlendirmenin güvenilirliğini ve geçerliğini arttırmak için araştırma dışından üç uzmana değerlendirme yaptırılmıştır. Değerlendiriciler arasındaki uyuma bakıldığında; verilen bağlamlara göre standart tek bir doğrunun olmadığı göreceli doğruluk derecesi farklılaşabilirdiği için uygun ve uygun olmayan biçiminde kullanımlar olduğu görülmüştür. Bu yöndeki çok küçük olan belirsizlikler tartışma ve uzlaşma yoluyla giderilmiştir.

3. Bulgular

Bu çalışmada İDTK’ların rica söz edimlerini kullanım becerileri, çalışma için oluşturulan 10 bağlam içi duruma verdikleri yanıtlar doğrultusunda incelenmiştir. Ayrıca yabancı dil olarak Türkçe öğrenenlerin bilgi alma, eylem isteme, izin/onay isteme ulamlarında elde edilen rica edimlerini ne düzeyde kullandıklarının belirlenmesi, yabancı dil olarak Türkçe öğrenenlerinin rica edimlerini kullanmasında bağlamların ve toplumsal statünün yerinin irdelenmesi amaçlanmaktadır. Söylem Tamamlama Testi sorularına verilecek yanıtlar, İDTK’ların bağ-

lamlar karşısında tercih ettikleri rica strateji kullanımlarının sayısal ortalamalarıyla belirlenmiştir. Ardından, BDTK'ların aynı bağlamlara verdikleri yanıtlar standart kullanımlar olarak belirlenerek İDTK'ların verdikleri yanıtlar ile karşılaştırılmıştır.

3.1. Eylem isteme ulamında rica etme stratejilerinin dağılımı

Çalışmaya katılan İDTK'lara ve BDTK'lara rica söz edimlerinin eylem isteme alt ulamında üç bağlam içi durum verilmiştir. Konuşurlardan bu bağlamlar karşısında, çok düşünmeden uygun buldukları sözcüğü yazmaları istenmiştir. Verilen bağlam içi durumlara göre kullanılan stratejiler şöyledir:

4. Bağlam:

Pazartesi günü matematik sınavınız var. Bu derste çok başarılı olan bir arkadaşınızın pazar günü size ders çalıştırmasını istiyorsunuz. Arkadaşınızdan size pazar günü yardım etmesini nasıl istersiniz?

Tablo 2. Dördüncü Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	f	%	f	%
1. Türetilbilir durum	-	-	84	32
2. Doğrudan eylem	23	31	132	51
3. Sınırlandırılmış eylem	19	25	28	11
4. Yer belirleme-Zorunluluk	-	-	-	-
5. İstek ifadesi	12	16	6	2
6. Öneri ifadesi	-	-	-	-
7. Hazırlayıcı durumlara atf	12	16	8	3
8. Güçlü ipuçları	9	12	4	1
9. Hafif ipuçları	-	-	-	-
Toplam	75	100	262	100

Tablo 2.'de grupların dördüncü bağlam ile ilgili rica strateji türleri ve kullanımlarının dağılımları belirtilmektedir. Bu yanıtlar incelendiğinde BDTK'lar %31 oranla en çok doğrudan eylem ifadesi stratejisini kullanırken İDTK'ların da %51 oranla doğrudan eylem ifadesi stratejisini kullandıkları görülmüştür. Bunun yanında bu bağlamda öneri, yer belirleme-zorunluluk ve hafif ipuçları stratejilerine iki grubunda değinmediği görülmüştür. Dördüncü bağlama ilişkin BDTK'lardan birinin doğrudan eylem ifadesi stratejisindeki yanıtı "*Kardeşim sen matematikte benden daha başarılısın, pazar günü müsaitsen pazartesi günkü sınav için rica etsem birlikte çalışabilir miyiz?*" (Katılımcı, 18) biçimindeyken aynı bağlamda ve aynı stratejide yabancı dil öğrenenlerden birinin yanıtı "*Pazar günü matematik çalıştır.*" (Katılımcı, 214) biçimindedir.

5. Bağlam:

Şehir dışından bir arkadaşınız sizi ziyarete geldi ve ona şehri gezdiriyorsunuz. Şehri gezerken fotoğraf çektirmek istiyorsunuz. O sırada bir adam görüyorsunuz. Ondan sizin fotoğrafınızı çekmesini nasıl istersiniz?

Tablo 3. Beşinci Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	f	%	f	%
1. Türetilbilir durum	10	13	32	12
2. Doğrudan eylem	28	37	125	48
3. Sınırlandırılmış eylem	12	16	28	11
4. Yer belirleme-Zorunluluk	5	7	6	2
5. İstek ifadesi	12	16	68	26
6. Öneri ifadesi	-	-	-	-
7. Hazırlayıcı durumlara atıf	5	7	3	1
8. Güçlü ipuçları	3	4	-	-
9. Hafif ipuçları	-	-	-	-
Toplam	75	100	262	100

Tablo 3.'te BDTK'ların ve İDTK'ların en çok başvurulan strateji açısından benzer stratejilere ve ulamlara yöneldikleri görülmektedir. Doğrudan eylem ifadesi stratejisi her iki grup tarafından da bu bağlamda en çok kullanılan strateji olmuştur. Ayrıca doğrudan eylem ifadesi stratejisinden sonra her iki grupta en çok istek ifadesi stratejisini kullanmıştır. Güçlü ipuçları stratejisi İDTK'larca tercih edilmezken BDTK'ların %4'ü bu stratejiyi kullanmıştır. Beşinci bağlama ilişkin anadili konuşurlarından birinin doğrudan eylem ifadesi stratejisindeki yanıtı "*Affedersiniz hanımefendi rica etsem bir fotoğrafımızı çekebilir misiniz?*" (Katılımcı, 72) biçimindeyken aynı bağlamda ve aynı stratejide yabancı dil öğrencilerinden birinin yanıtı "*Pardon fotoğraf çeker misin lütfen?*" (Katılımcı, 42) biçimindedir.

3.2. Bilgi alma ulamında rica etme stratejilerinin dağılımı

Çalışmada verilen bağlam içi durumlara göre bilgi alma ulamında kullanılan rica stratejileri şöyledir:

3. Bağlam:

Tatil için yaşadığımız şehirden farklı bir yere gittiniz. Fakat kalacağınız şehirdeki otelin yerini bulamadınız. O esnada yoldan geçen birine kalacağınız otelin adresini nasıl sorarsınız?

Tablo 4. Üçüncü Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
1. Türetililebilir durum	5	7	44	17
2. Doğrudan eylem	13	17	84	32
3. Sınırlandırılmış eylem	3	4	12	5
4. Yer belirleme-Zorunluluk	15	20	6	2
5. İstek ifadesi	31	41	112	43
6. Öneri ifadesi	-	-	-	-
7. Hazırlayıcı durumlara atıf	2	3	4	1
8. Güçlü ipuçları	5	7	-	-
9. Hafif ipuçları	1	1	-	-
Toplam	75	100	262	100

Tablo 4.'te BDTK'ların ve İDTK'ların benzer stratejilere başvurduğu ve istek ifadesi stratejisinin bu bağlamda her iki grup tarafından da en çok kullanılan strateji olduğu görülmektedir. İDTK'lar tarafından doğrudan eylem ve türetililebilir durum stratejisi de yüksek oranda kullanılmış, BDTK'ların %41'i istek ifadesi stratejisini kullanırken sadece %11'lik kısım dolaylı ricayı tercih ettiği için hazırlayıcı durumlar, güçlü ve hafif ipuçları stratejilerini kullanmıştır. İDTK'ların ise dolaylı düzey rica gerçekleştirim ulamı sınıfında yer alan bir strateji kullanmadığı görülmüştür. Üçüncü bağlama ilişkin BDTK'lardan birinin istek ifadesi stratejisindeki yanıtı "*İyi günler ablacığım buraya yeni geldim ve kalacağım otelin yerini bulamıyorum, siz bu otelin yerini biliyorsanız gösterebilir misiniz?*" (Katılımcı, 36) biçimindeyken İDTK'lardan birinin yanıtı "*Hey otelin yerine götürmenizi istesem olur mu?*" (Katılımcı, 21) biçimindedir.

6. Bağlam:

Yakın bir zamanda tatile çıkacaksınız. Nereye gideceğinize henüz karar veremediniz. Bodrum'da yaşayan arkadaşınızdan Bodrum ile ilgili bilgileri nasıl istersiniz?

Tablo 5. Altıncı Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
1. Türetililebilir durum	-	-	22	9
2. Doğrudan eylem	3	4	25	10
3. Sınırlandırılmış eylem	8	11	45	17
4. Yer belirleme-Zorunluluk	11	15	6	2
5. İstek ifadesi	20	27	113	43
6. Öneri ifadesi	25	33	46	17
7. Hazırlayıcı durumlara atıf	3	4	5	2

8. Güçlü ipuçları	3	4	-	-
9. Hafif ipuçları	2	2	-	-
Toplam	75	100	262	100

Tablo 5.'te grupların altıncı bağlama ilişkin kullandıkları stratejilerin dağılımları belirtilmektedir. Buna göre BDTK'lar %33 oranla en çok öneri ifadesi stratejisini kullanırken İDTK'ların %43 oranla istek ifadesi stratejisini kullandığı görülmektedir. Bunun yanında BDTK'ların türetilbilir durum stratejisi dışında tüm stratejilere yöneldiği görülürken, İDTK'ların güçlü ve hafif ipuçları dışındaki tüm stratejileri kullandıkları görülmüştür. Altıncı bağlama ilişkin BDTK'ların öneri ifadesi stratejisindeki yanıtı "*Dostum merhaba, tatile nereye gitsem karar veremedim, sence Bodrum nasıl?*" (Katılımcı, 12) biçimindeyken aynı bağlamda ve aynı stratejide yabancı dil öğrencilerinden birinin yanıtı "*Kararsızım tatile Bodrum'a gelsem nasıl?*" (Katılımcı, 134) biçimindedir.

8. Bağlam:

İş gezisi nedeniyle Türkiye'ye geldiniz ve telefonunuzu havaalanında yere düşürdüğünüzde telefonunuz çalışmadı. Acil olarak bir tamirci bulmak istiyorsunuz. O sırada havaalanında güvenlik görevlisini fark ettiniz. Güvenlik görevlisinden bu durumla ilgili nasıl yardım istersiniz?

Tablo 6. *Sekizinci Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı*

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	f	%	f	%
1. Türetilbilir durum	-	-	22	8
2. Doğrudan eylem	18	24	139	53
3. Sınırlandırılmış eylem	9	12	18	7
4. Yer belirleme-Zorunluluk	25	33	41	16
5. İstek ifadesi	15	20	32	12
6. Öneri ifadesi	-	-	-	-
7. Hazırlayıcı durumlara atıf	2	3	10	4
8. Güçlü ipuçları	4	5	-	-
9. Hafif ipuçları	2	3	-	-
Toplam	75	100	262	100

Tablo 6.'da BDTK'lar tarafından en çok yer belirleme-zorunluluk stratejisi kullanılırken, İDTK'lar tarafından %53 oranla doğrudan eylem ifadesi stratejisinin kullanıldığı görülmektedir. BDTK'lar doğrudan, dolaylı ve geleneksel olmayan dolaylı düzey olan üç rica gerçekleştirim ulamından da stratejiler kullanmayı tercih etmişlerdir. Sekizinci bağlama ilişkin BDTK'lardan birinin yer belirleme-zorunluluk ifadesi stratejisindeki yanıtı "*Pardon telefonumu yere düşürdüğüm için kapandı acil annemi aramalıyım, burada tamirci var mı*

bana bilgi verebilir misiniz?” (Katılımcı, 3) biçimindeyken aynı bağlamda ve aynı stratejide İDTK’lardan birinin yanıtı *“Bayım telefonu tamir ettirmek zorundayım.”* (Katılımcı, 132) biçimindedir.

10. Bağlam:

Taksiye bineceksiniz ve yanınızda nakit para yok. En yakın bankamatikten para çekmeniz gerekiyor. O sırada yoldan geçen arkadaşınıza bankamatiğin yerini nasıl sorarsınız?

Tablo 7. Onuncu Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	f	%	f	%
1. Türetilbilir durum	3	4	40	15
2. Doğrudan eylem	5	7	64	24
3. Sınırlandırılmış eylem	4	5	21	8
4. Yer belirleme-Zorunluluk	13	17	35	14
5. İstek ifadesi	28	37	97	37
6. Öneri ifadesi	-	-	-	-
7. Hazırlayıcı durumlara atıf	2	3	5	2
8. Güçlü ipuçları	9	12	-	-
9. Hafif ipuçları	11	15	-	-
Toplam	75	100	262	100

Tablo 7.’de grupların onuncu bağlama ilişkin verilen yanıtlarının dağılımları görülmektedir. Bu doğrultuda BDTK’lar ve İDTK’lar tarafından onuncu bağlamda en çok istek ifadesi rica stratejisi kullanılmıştır. BDTK’ların rica etmede öneri ifadesi dışındaki tüm stratejileri kullandığı görülmektedir. İDTK’ların %98’inin doğrudan anlatım ve geleneksel dolaylı düzey rica gerçekleştirim ulamlarındaki stratejileri kullandıkları ve diğer stratejilere değinmedikleri tabloda belirtilmektedir. Onuncu bağlama ilişkin BDTK’lardan birinin istek ifadesi stratejisindeki yanıtı *“Aliciğim seni iyi ki gördüm yanımda nakit hiç param kalmadı burada en yakın bankamatik nerede tarifeder misin?”* (Katılımcı, 18) biçimindeyken aynı bağlamda ve aynı stratejide İDTK’lardan birinin yanıtı *“Affedersiniz yakında bankamatik istiyorum”* (Katılımcı, 12) biçimindedir.

1.3. İzin/Onay isteme ulamında rica etme stratejilerinin dağılımı

Çalışmada verilen bağlam içi durumlara göre izin/onay isteme ulamında kullanılan rica stratejileri şöyledir:

1. Bağlam:

Otobüste yolculuk yapıyorsunuz. Yanınızdaki kişi gazete okuyor. Okuduktan sonra gazetesini koyduğunu gördünüz. Okumak için gazeteyi alıp alamayacağınızı nasıl sorarsınız?

Tablo 8. Birinci Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
1. Türetilbilir durum	5	7	31	12
2. Doğrudan eylem	3	4	52	20
3. Sınırlandırılmış eylem	8	11	121	46
4. Yer belirleme-Zorunluluk	-	-	-	-
5. İstek ifadesi	32	42	42	16
6. Öneri ifadesi	-	-	-	-
7. Hazırlayıcı durumlara atıf	15	20	7	3
8. Güçlü ipuçları	8	11	6	2
9. Hafif ipuçları	4	5	3	1
Toplam	75	100	262	100

Tablo 8.'de grupların birinci bağlama yönelik dağılımları belirtilmektedir. Buna göre BDTK'lar %42 oranla en çok istek ifadesi stratejisini kullanırken İDTK'lar %46 oranla sınırlandırılmış eylem ifadesi stratejisine yönelmiştir. Birinci bağlama ilişkin BDTK'lardan birinin istek ifadesi stratejisindeki yanıtı "*Pardon amcacığım eğer gazetenizi okumanız bittiyse mümkünse ben de okuyabilir miyim?*" (Katılımcı, 51) biçimindeyken aynı bağlamda ve aynı stratejide İDTK'lardan birinin yanıtı "*Affedersin gazetenin olur mu alsam?*" (Katılımcı, 40) biçimindedir.

2. Bağlam:

Okuldan sonra arkadaşlarınızla birlikte sinemaya gideceksiniz. Eve geç geleceğini söylemek için anneni arayacaksınız ama telefonun yanında değil. Alt sınıftaki bir öğrencinin elinde telefon olduğunu gördün. Yanına giderek bu kişiden telefonunu kullanmayı nasıl istersin?

Tablo 9. İkinci Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	<i>f</i>	%	<i>f</i>	%
1. Türetilbilir durum	3	4	46	18
2. Doğrudan eylem	8	11	69	26
3. Sınırlandırılmış eylem	12	16	25	10
4. Yer belirleme-Zorunluluk	19	25	19	7
5. İstek ifadesi	16	21	103	39
6. Öneri ifadesi	-	-	-	-
7. Hazırlayıcı durumlara atıf	8	11	-	-
8. Güçlü ipuçları	6	8	-	-
9. Hafif ipuçları	3	4	-	-
Toplam	75	100	262	100

Tablo 9.'da grupların ikinci bağlama yönelik dağılımları görülmektedir. Bu doğrultuda BDTK'lar %25 oranla en çok yer belirleme-zorunluluk stratejisini kullanırken İDTK'ların %39 oranla istek ifadesi stratejisini kullandığı görülmektedir. İkinci bağlama ilişkin BDTK'lardan birinin istek isteme stratejisindeki yanıtı “*Kardeşim kusura bakma telefonumu evde unutmuşum senin telefonundan bir dakika annemi arayabilir miyim?*” (Katılımcı 9) biçimindeyken aynı bağlamda ve aynı stratejide İDTK'lardan birinin yanıtı “*Telefonunu alabilir miyim?*” (Katılımcı, 81) biçimindedir.

7. Bağlam:

Büyük bir bilgisayar firmasında sekreter olarak çalışıyorsunuz. Normalde saat 5'ye işten çıkıyorsunuz ama bugün bankada işiniz olduğu için iki saat erken çıkmanız gerekiyor. Bu durumda müdürünüzden nasıl izin istersiniz?

Tablo 10. Yedinci Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	f	%	f	%
1. Türetilbilir durum	2	3	12	5
2. Doğrudan eylem	5	7	75	29
3. Sınırlandırılmış eylem	8	11	52	20
4. Yer belirleme-Zorunluluk	27	36	91	35
5. İstek ifadesi	25	33	23	8
6. Öneri ifadesi	-	-	-	-
7. Hazırlayıcı durumlara atıf	5	6	9	3
8. Güçlü ipuçları	3	4	-	-
9. Hafif ipuçları	-	-	-	-
Toplam	75	100	262	100

Tablo 10.'da grupların yedinci bağlama yönelik dağılımları gösterilmektedir. Bu dağılımlara göre BDTK'lar %36 oranla İDTK'lar ise %35 oranla en çok yer belirleme-zorunluluk stratejisini kullanmışlardır. İDTK'lar %29 oranla doğrudan eylem ifadesi stratejisine başvururken rica gerçekleştirimini daha çok doğrudan anlatım ile gerçekleştirmişlerdir. BDTK'lar %4 oranla geleneksel olmayan dolaylı düzey rica gerçekleştirim ulamında yer alan rica stratejilerini kullanırken İDTK'ların hiçbirinin bu gerçekleştirim ulamında bulunan rica stratejilerini kullanmadığı görülmüştür. Yedinci bağlama ilişkin BDTK'lardan birinin yer belirleme-zorunluluk ifadesi stratejisindeki yanıtı “*Affedersiniz müdürüm bankaya gitmek zorundayım bugün işten iki saat erken çıkmam mümkün mü?*” (Katılımcı, 13) biçimindeyken aynı bağlamda ve aynı stratejide yabancı dil öğrencilerinden birinin yanıtı “*Patronum bugün iki saat önce çıkmak zorundayım.*” (Katılımcı, 265) biçimindedir.

9. Bağlam:

Sabah geç uyanınız ve kursa yetişmeniz gerekiyor. Acele evden çıktığınız için otobüs durağına geldiğinizde cüzdanınızı evde unuttuğunuzu fark ettiniz. Durakta olan birinden, otobüse binmek için onun kartını kullanmayı ona nasıl söylersiniz?

Tablo 11. Dokuzuncu Bağlama Yönelik Başvurulan Rica Etme Stratejilerinin Dağılımı

Stratejiler	BDTK		İDTK	
	f	%	f	%
1. Türetilbilir durum	-	-	19	7
1. Doğrudan eylem	4	5	109	42
2. Sınırlandırılmış eylem	3	4	41	16
3. Yer belirleme-Zorunluluk	5	7	28	11
4. İstek ifadesi	13	18	53	20
5. Öneri ifadesi	25	33	12	4
6. Hazırlayıcı durumlara atıf	7	9	-	-
7. Güçlü ipuçları	12	16	-	-
8. Hafif ipuçları	6	8	-	-
Toplam	75	100	262	100

Tablo 11.'de grupların dokuzuncu bağlama yönelik dağılımları belirtilmektedir. Buna göre BDTK'ların %33 oranla en çok öneri ifadesi rica stratejisini kullandığı görülürken İDTK'ların %42'sinin doğrudan eylem ifadesi stratejisine yöneldiği görülmüştür. Bunun yanında BDTK'ların geneli geleneksel ve geleneksel olmayan dolaylı düzey rica gerçekleştirmelerini içeren stratejiler kullanmıştır. İDTK'larda ise %96'lık kısım doğrudan anlatım içeren rica stratejilerini kullanmıştır. Dokuzuncu bağlama ilişkin BDTK'lardan birinin öneri ifadesi stratejisindeki yanıtı "*Affedersin ablacığım kartımı evde unutmuşum sana parasını versem kartını kullanabilir miyim?*" (Katılımcı, 20) biçimindedir. Aynı bağlam ve aynı stratejide bir İDTK ise "*Kartım evde sen kart ver.*" (Katılımcı, 52) biçiminde yanıt vermiştir.

Sonuç ve tartışma

Araştırmanın ve değerlendirmelerin temelini oluşturan Blum-Kulka ve Olshtain (1984)'in sınıflandırmasında bulunan dokuz rica stratejisinden ikinci, üçüncü, altıncı ve onuncu bağlamalarda İDTK'lar tarafından en çok istek ifadesi stratejisi kullanılmıştır. Rica etme ediminde katılımcılar bazı durumlarda aynı yanıtta birden çok stratejiye yönelmişlerdir. Bu da Austin (1970)'in çalışmasında belirttiği doğru ve yanlış stratejinin olmadığı, uygun ve uygun olmayan stratejinin olduğu düşüncesiyle örtüşmektedir. Genel olarak yönleticiler, özelde ise rica söz edimlerinin doğru ya da yanlış biçiminde değil, söz edimleri kuramı açısından uygun ya da uygun olmayan biçiminde değerlendirilmesi önemli bir sınırlılıktır. Bunun yanında İDTK'lar bazı durumlarda baskın olan bir stratejiye ek olarak ikinci bir strateji daha kullanmışlardır. İngilizceye ilişkin yapılan bir çalışmada da farklı milletlerden olan yabancı

öğrencilerin bağlamlara göre uygun stratejileri seçemedikleri görülmüştür (Moon 2001'den aktaran Bayat, 2017: 3). Moon'un bahsettiği sonuç, bu araştırmada bulunan bazı bağlamlarda İDTK'ların BDTK'lardan farklı rica stratejilerini tercih etmeleri ve uygun stratejiyi seçememeleri sonucuyla tutarlıdır.

Bu çalışmadan elde edilen sonuçlara göre, BDTK'ların rica etme ediminin bilgi alma ve izin/onay isteme ulamalarında İDTK'lardan farklı stratejileri kullandıkları, fakat eylem isteme alt ulamında genellikle aynı stratejilere değindikleri görülmüştür. Bağlamlar karşısında verilen yanıtları BDTK'larda kişiler arası ilişkinin, yaşın ve toplumsal statünün daha çok belirlediği, yabancı öğrencilerde ise bu ilişkinin ya da statünün tam olarak bilinmemesi nedeniyle verilen yanıtları çok yönlendirmediği görülmüştür. Bunların yanında rica söz edimlerinin gerçekleştiriminde BDTK'lar tarafından dolaylılık ve sezdirimlere daha çok yer verilirken, yabancı öğrencilerde bu durumun daha çok doğrudan bildirim kullanımı biçiminde ortaya çıkmaktadır. BDTK'ların örtük anlamları anlamalarında, dilbilgisel kullanımlarında, iletişim yetisinde vb. yönlerde daha başarılı olmaları bu durumun nedeni olarak düşünülmektedir. Ayrıca İDTK'ların rica strateji çeşitlerini gerektiğince kullanamadıkları ve kendi dillerinde bulunan dolaylı kullanımları hedef dile aktaramadıkları sonucu, Jalilifar (2009: 46-61)'in bulgularıyla örtüşmektedir. Brown ve Levinson (1987: 45-48)'in çalışmasında elde ettiği yüksek dolaylılık gerçekleştirim çeşitleri yüksek nezaket düzeylerine neden olabilir sonucu ile bu çalışmada ulaşılan, dolaylılık kullanımlarının olduğu stratejilerde öğrencilerin genellikle "af-federsiniz, pardon, hanımefendi, beyefendi" gibi nezaket sözcüklerini de kullanması sonucunun benzer olduğu görülmektedir. Harlow (1990: 328-349)'un da çalışmasında belirttiği gibi dilsel düzeyi yüksek olmayan İDTK'ların dilbilgisel eksiklikleri ya da nezaket kurallarına ilişkin bilgilerinin durumu da rica gerçekleştirim biçimleri belirleyicidir. Gökmen ve Dilber (2011: 44-60)'in çalışmasında dil edinimi için kullanılan alıştırılmalarda öğrencilerin günlük hayatta daha çok karşılaşılabilecekleri örnekler tercih edilerek öğrencilerin söz edim bilgilerinin gelişimi kolaylıkla oluşturulabilir sonucu ile bu çalışmanın bulguları benzerlik göstermektedir. Ayrıca bu çalışmada değinilen söz edim kuramı ışığında ele alınan rica söz ediminin İDTK'lar tarafından edinilmesinde yaşın, toplumun, kültürün belirleyicisi olması, Aslan (2005: 114-117)'in değerlendirmeleri ile örtüşmektedir. Son olarak, bu çalışmanın bulguları Polat (2010: 454)'in İDTK'ların dilsel art alanları ne kadar iyi olursa olsun, günlük yaşantıda beklenen iletişimsel edinci yeterince gösteremedikleri yönündeki bulguyla da örtüşmektedir.

Edimbilimsel edinç, bağlama yönelik hedeflenen amacı gerçekleştirmek için dili kullananların dili işlevsel olarak kullanabilmesi biçiminde açıklanır (Bayat, 2012: 215-217). Aynı zamanda toplumdilbilimsel edincin edimsel edincin bir parçası olduğu bilinerek, dili kullanan kişinin söz edimini gerektiği biçimde kullanması ve anlaması için ortaya çıkan toplumsal bağlamın etkisini ve kültürü dikkate alması gerekir. Bu çalışmada yabancı katılımcıların farklı stratejilere yönelmiş olmalarında kültürel bilgi eksikliğinden kaynaklanan bağlamı tam olarak anlayamama durumunun da belirleyici olduğu görülmektedir. Eylem isteme alt ulamında rica ediminde BDTK'lar doğrudan, dolaylı ve geleneksel olmayan dolaylı biçimindeki dilsel oluşumları kullanırken İDTK'ların doğrudanlığı içeren fakat daha kaba karşılanan stratejileri kullandığı sonucu ortaya çıkmıştır. Bu sonuç, gerek Lund ve Duchan (1988: 31-37)'in değindiği biçimiyle gerekse Eken (2008: 22-25)'in çalışmalarıyla örtüşmektedir.

Araştırmada bilgi alma alt ulamındaki rica edimlerinde bulunan dört bağlamın ikisinde grupların daha çok yöneldiği strateji benzerken diğer ikisinde kullanılan stratejiler farklılık göstermektedir. Araştırmada kullanılan bağlamlarda kişiler arası ilişkinin, yaşın, toplumsal statünün, psikolojik mesafenin ve dayatma derecesinin BDTK'ların yanıtlarını daha çok belirlediği için iki grup arasında kullanılan stratejilerde farklılık oluştuğu düşünülmektedir.

Araştırmada izin/onay isteme alt ulamında rica edimlerinde bulunan dört bağlamın üçünde gruplar tarafından daha çok kullanılan strateji farklı iken birinde kullanılan stratejiler aynıdır. Bağlamda oluşturulan farklı ipuçları konuşucunun hangi stratejiyi tercih edeceği konusunda yardımcı olmaktadır. İDTK'larda dil edinim düzeyinin gelişmesiyle birlikte izin ve onay isteklerinin netleştiği, buna yönelik kullanılan stratejilerin çeşitlendiği görülmektedir.

Rica söz edimi bu çalışmanın odağını oluşturmaktadır. Buradan yola çıkarak, araştırmacıların farklı söz edimlerinin öğretimine ilişkin yapacakları çalışmalar ulusal ve uluslararası alanyazına katkı sağlayacaktır. Bu çalışma rica söz edimlerinin kullanımlarının doğrudan davranış düzeyini incelerken öğrenenlerin dil edinim sürecini incelememiştir. Gelecekte yürütülecek çalışmalarda dil edinim sürecinde söz edimlerinin öğretimi, incelik stratejilerinin kullanımı gibi konularla süreçte ortaya çıkan sorunlar araştırılabilir.

Kaynaklar

- Aktaş, T. (2005). Yabancı dil öğretiminde iletişimsel yeti. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12, 45-57.
- Aslan, S. (2005). Türkiye Türkçesinde sezdirmeye dayalı rica stratejileri. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 1, 114-117.
- Austin, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire* (çev. G. Lane.). Paris: Editions du Seuil.
- Austin, J. L. (2009). *Söylemek ve yapmak*. (çev. L. Aysever). İstanbul: Metis.
- Balci, A. (2009). *Sosyal bilimlerde araştırma, yöntem, teknik ve ilkeler*. Ankara: PegemA
- Bayat, N. (2012). A study on the use of speech acts. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 70, 213-221.
- Bayat, N. (2017). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde şikâyet ve özür edimine ilişkin görünüm. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 41, 1-16.
- Brown, P., & Levinson, S. C. (1987). *Studies in interactional sociolinguistics, 4. Politeness: Some universals in language usage*. New York, NY, US: Cambridge University.
- Blum-Kulka, S. & Olshtain, E. (1984). Requests and apologies: A cross-cultural study of speech act realization patterns (CCSARP). *Applied Linguistics*, 5(3), 196-213.
- Çelebi, V. (2014). *Günlük dil felsefesi ve Austin'in söz edimleri kuramı. Beytulhikme: An International Journal of Philosophy*, 4(1), 73-89.
- Demircan, Ö. (2005). *Yabancı-dil öğretim yöntemleri*. İstanbul: Der.
- Dore, J. (1978). Conditions of the acquisition of speech act. In: I. Markova (Ed.), *The Social Context of Language* (pp. 87-111). Chichester: Wiley.
- Eken, N. T. (2008). *4:00-6:00 Yaş aralığında iletişimsel amaç kullanımı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Ellis, R. (1994). *The study of second language acquisition*. Newyork: Oxford University.
- Erdem, B. (2014). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde iletişim yeteneklerinin geliştirilmesi- ne etkileşimsel toplumbilimsel bir yaklaşım. D. Yaylı ve Y. Bayyurt, (Ed.), *Yabancılara Türkçe öğretimi:Politika yöntem ve beceriler* içinde, (3. baskı, s. 115-142). Ankara: Anı.
- Gass, S. M. & Houck, N. (1999). *Interlanguage refusals: a cross-cultural study of Japanese-English*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Gökmen, S. ve Dilber, N. Ç. (2011). Türkçe derslerinde söz edimlerin öğretimi üzerine bir değerlendirme. *Dil Dergisi*, 154, s. 44-60.
- Harlow, L. L. (1990). Do they mean what they say? Sociopragmatic competence and second language learners. *The Modern Language Journal*, 74, 328-349.
- Jalilifar, A. (2009). Request strategies: cross-sectional study of Iranian efl learners and Australian native speakers. *English Language Teaching Journal*, 2, 46-61.
- Kıran, Z. ve Kıran, A. (2013). *Dilbilime giriş*. Ankara: Seçkin.
- Kocaman, A. (2008). Yabancı dil öğretiminde yeni yönelimler. *Türk Dili Dergisi* [Dil Öğretim Özel Sayısı], 3-4, 379-380.
- Lund, J. N. ve Duchan, J. F. (1988). *Assessing children's language in naturalistic contexts* (2th ed.). New Jersey: Prentice-Hall.
- Özdemir, A. (2016). *Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin söz edimlerini anlama düzeyleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Ankara.
- Polat, Y. (2010). *Yabancı dil öğretiminde söz edimleri*. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Searle, J. R. (2000). *Söz edimleri*. (çev. L. Aysever). Ankara: Ayraç. (Orijinal çalışmanın basım tarihi 1991).
- Searle, J. R. (2006). *Zihin, dil, toplum*. (çev. A. Tural).İstanbul: Litera. (Orijinal çalışmanın basım tarihi 1998).
- Tabar, M. S. (2012). Cross-cultural speech act realization: the case of requests in the persian and Turkish speech of Iranian speakers. *International Journal of Business and Social Science*, 13, 237-243.
- Trosborg, A. (1995). *Requests, complaints and apologies*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.



DOI: 10.22559/folklor.983

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Yeni Uygurca ve Yeni Uygurca Sözlükler¹

Modern Uyghur and Modern Uyghur Dictionaries

Fikret Yıldırım*

Öz

Uygurlar, günümüzde yaklaşık 10 milyonluk nüfusları ile başlıca Çin'in kuzeybatısında yer alan Uygur Özerk Bölgesinde yaşamaktadırlar. Ayrıca yaklaşık 300 bin kişilik nüfus ile komşu Kazakistan, Kırgızistan ülkeleri ile Özbekistan ve Türkmenistan ülkelerinde yaşayan Uygur toplulukları vardır. 20. yüzyılın başlarına kadar “Kaşkarlık”, “Turpanlık” vb. yöresel adlar ile anılan Doğu Türkistan Uygurları özellikle 1955'te Uygur Muhtar Bölgesi'nin kurulmasıyla resmî olarak “Uygur” etnik adını kullanmaya başlamışlardır. Doğu Türkistan'da Yeni Uygurca dışında Kazakça, Kırgızca, Özbekçe, Tatarca ve Tuvaca olmak üzere toplam beş Türk dili daha konuşulmaktadır ve bu dilleri konuşan Türkler arasında Yeni Uygurca ortak iletişim dili yani “lingua franca”dır. Yeni Uygurcanın diyalektlerinin sınıflandırılması konusunda çeşitli görüşler vardır. Fakat, sınıflandırmaların genelinde görülen Yeni Uygurcanın temelde kuzey ve güney diyalektler olarak ikiye ayrıldığıdır. Uygurlar XX. yüzyılın ortalarına kadar Arap alfabesi kullanmışlardır. Doğu Türkistan'da 1950'den 1983'e kadar Kiril alfabesi ve Latin alfabesi (Yeni Uygurca *Yeni Yezik*) kullanılmıştır. 1983'ten günümüze kadar yapılan imla sistemindeki geliştirmeler ile Arap alfabesi (Yeni Uygurca *Kona Yezik*) kullanılmaktadır. Sözlüklük, Uygurca çalışmalar içinde önemli bir yer tutmaktadır ve ilk Yeni Uygurca

¹ Bu yazı, 108K413 numaralı “Çin'deki Türk Dilleri” TÜBİTAK projesinde (2009-2011) hazırlamış olduğum “Uygurlar ve Yeni Uygurca” adlı çalışmadan geliştirilmiştir.

* Dr. Öğr. Üyesi, YTÜ, Fen-Edebiyat Fak., Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, fikretyildirim1981@gmail.com.

sözlüğün tarihi 1880'e kadar gitmektedir. Bu dönemden sonra çok sayıda hem tek dilli hem de iki dilli Uygurca sözlükler hazırlanmıştır.

Anahtar sözcükler: *Uygurlar, yeni Uygurca, eynu, Uygur diyalektleri, Uygur alfabeleri, Uygurca sözlükler*

Abstract

Today, Uyghurs live mainly in Uyghur Autonomous Region, in northwest China and their population approximately amounts to 10 million. Also, nearly 300,000 Uyghurs live in Uzbekistan, Turkmenistan and in neighbor countries; Kazakhstan and Kyrgyzstan. Until the beginnings of the 20th century, East Turkistan Uyghurs were called with their regional names like “*Kaşkarlık*”, “*Turpanlık*” etc. Especially, with the foundation of Uyghur Autonomous Region in 1955, they started to use the “*Uyghur*” ethnic name officially. Now, in Eastern Turkistan, other than Modern Uyghur, five Turkic languages are spoken. These languages are Kazakh, Kyrgyz, Uzbek, Tatar and Tuvan. Among these Turkic speaking communities the Modern Uyghur is a common communication language, namely “*lingua franca*”. There are various ideas on the classification of the dialects of Modern Uyghur. However, the common point of these ideas is that Modern Uyghur has two branches: northern and southern dialects. Until the mid-20th century, Uyghurs used Arabic alphabet. In Eastern Turkistan, from 1950 to 1983 Cyrillic alphabet and Latin alphabet (in Uyghur *Yèji Yèzik*) were used. From 1983 to the present day, with the improvements on the orthography, Arabic alphabet (in Uyghur *Kona Yèzik*) has been used by Uyghurs. Lexicography occupies an important place in Modern Uyghur studies and the first Uyghur dictionary dates back to 1880. Since then, a large number of both monolingual and bilingual Uyghur dictionaries were prepared.

Keywords: *Uyghurs, Modern Uyghur, eynu, Uyghur dialects, Uyghur alphabets, Uyghur dictionaries*

1. Uygurlar ve yeni Uygurca

Çin Halk Cumhuriyeti'nde Türk dilleri konuşan azınlıkların çoğunluğu Çin'in kuzeybatısında yaşamaktadırlar. Uygurlar hem bu bölgedeki azınlıklar arasında hem de Çin'in genelinde Türk dili konuşan en büyük azınlık millettir. Uygur Özerk Bölgesi² Uygurların çoğunluğunun yaşamını sürdürdüğü bölge olup başkenti Ürümqi'dir.

Yeni Uygurca'yı birinci dil olarak konuşan kişi sayısı tahminen 7 ile 10 milyon arasındadır (Boeschoten, 1998: 9). Çin'de yaşayan Uygurların 1950'lerden itibaren nüfusları şöyledir: 3.640.000 (1953); 3.996.311 (1964); 5.957.112 (1982); (Doğu Türkistan'dan gayri resmî nüfus verisi) 6.170.000 (1984)³; 7.214.431 (1990) (Cheng, 1997: 5); 7.598.468 (Doğu Türkistan genel nüfusunun % 47'si) (1993) (Yazıcı Ersoy, 2007, 357); 10.069.346 (2010) (Ning vd., 2018)⁴.

Uygurların Doğu Türkistan'daki yerleşim alanlarına baktığımızda Taklamakan çölünü çevreleyen Hoten, Kaşgar, Aksu ve Korla'da yoğunlaştıklarını görmekteyiz. Daha küçük Uygur grupları ise Kumul (Hami), Turpan (Turfan), Ürümqi ve Doğu Türkistan'ın diğer yerleşim yerlerinde yaşamaktadırlar (Schwarz, 1984: 1).

Doğu Türkistan'ın dışında güney Çin'de Hunan Eyaletinin Çangde ilçesinde 4.446 Müslüman Uygur yaşamaktadır. Burada yaşayan Uygurlar, Uygurca yerine artık Çince konuşmaktadırlar. Bu küçük topluluğun ataları 13. yüzyılda Moğol imparatoru Çin tahtında iken modern Doğu Türkistan'ın Turfan bölgesinden göç etmişlerdir (Wei, 1987: 63).

Schwarz'ın verdiği bilgiye göre ise bu dönemde 29 Uygur kabilesi Çin'in Hunan eyaletinin Çangde bölgesinin yanı sıra Taoyuan bölgesine de göç etmişlerdir. Burada hala 2.000 Uygur yaşamaktadır (Schwarz, 1984: 1).⁵ 19. yüzyılın sonunda başka bir göç olayını görmekteyiz. Bu göçle çok sayıda Uygur batıya, Doğu Türkistan'dan [Rusya'nın]⁶ Fergana bölgesine gitmiştir (Wei, 1987: 63).

Çin dışında Kazakistan (224.713), Kırgızistan (48.543), Özbekistan (20.000), Rusya (3.696), Türkmenistan (1.204) ve Ukrayna'da da (197) yaşayan Uygur toplulukları vardır (Tekin & Ölmez, 2018: 154). Ayrıca, Moğolistan Halk Cumhuriyeti'nde 1.000 civarında Uygur yaşamaktadır (Boeschoten, 1998: 14). Bu genel bölge dışında Pakistan, Türkiye, Avustralya, Hindistan, Endonezya, Suudi Arabistan, Amerika Birleşik Devletleri ve [Batı] Almanya'da da yaşayan küçük Uygur toplulukları vardır (Hahn, 1991: 5).

Günümüz Uygurlarının, *Uygur* etnik adını almaları ise 20. yüzyılın başında görülür. Çağatay'a göre 1921 yılında, Taşkent'te oturan Doğu Türkistanlılar halk adı olarak *Uygur* adını kullanmaya karar vermişlerdir. O günden itibaren bu ad yayılmış ve hiç olmazsa resmi dilde mahallî tabirler olan *Kaşkarlık* "Kaşgarlı", *Turpanlık* "Turfanlı", *Aksuluk* "Aksulu" gibi sadece şahıs belirten adlandırma azalmıştır (Çağatay, 1972: 52).

1921'de Taşkent'te alınan bu karara kadar kendilerini Uygur diye adlandıran tek halk Gansu eyaletinde yaşayan Sarı Uygurlar idi (Ramsey, 1989: 186). 1934'te Doğu Türkistan Hükümeti, "Uygur" ismini umumî isim olarak kabul etmiştir. 1955'te Uygur Muhtar Bölgesi'nin kurulmasıyla da "Uygur" ismi resmileşmiştir (Yazıcı Ersoy, 2007: 360).

Günümüz Uygurlarının Uygur etnik adını almaları onların doğrudan Eski Uygurların torunları olduğu inancına dayanmaktadır (Hahn, 1998: 379).⁷ Günümüzde, Türkologlarca Uygurca'yı, Eski Uygurcadan ayırmak için *Yeni Uygurca*, *Modern Uygurca* ya da *Çağdaş Uygurca* adları kullanılmaktadır.

Bugün, Uygurlar dillerini *Hazirki Zaman Uygur Tili* "Günümüz Uygur Dili", *Uygur Tili* "Uygur Dili", *Uygurçe* "Uygurca" şeklinde adlandırmaktadırlar. Batılı araştırmacılar tarafından yapılan ilk bilimsel çalışmalarda bu dili adlandırmada *Türki*, *Doğu Türki*, *Çağatayca* ve *Doğu Türkçesi* gibi terimler kullanılmışken şimdi yukarıda da belirttiğimiz gibi yaygın olarak *Yeni Uygurca* ve *Modern Uygurca* terimleri kullanılmaktadır.

Doğu Türkistan'da Yeni Uygurca dışında beş Türk dili daha konuşulmaktadır. Bu diller Kazakça, Kırgızca, Özbekçe, Tatarca ve Tuvaca'dır. Doğu Türkistan'da konuşulan Türk dillerinin birbirleri ile yakın bağlantısı olması Türk dili konuşulan komşu bölgelerde pasif iki dil edinimine neden olmuştur. Özellikle Uygurlar, Özbekler ve Tatarlar arasında iki dillilik yaygındır. Bunun yanı sıra Uygurlar ile Kazaklar ve Uygurlar ile Kırgızlar arasında da iki dillilik görülür. Bu topluluklar arasında anlaşmada çıkabilecek zorluklar iletişimdeki bazı deneyimlerle giderilebilmektedir. Tuvaca diğer Türk dillerine göre farklı bir konumda olmasına

rağmen Tuvaların komşu Kazaklarla iletişim için gerekli olan pasif iki dilliliği edinmeleri çok da zor olmamaktadır (Wurm, Mühlhäusler, & Tyron, 1996: 822-823).

Hahn'ın (1998: 379) verdiği bilgiye göre Yeni Uygurca Doğu Türkistan'da yalnızca Türk dili konuşan milletlerin ikinci dili değil Oyrat-Moğolları, Dunganlar (Hui), Sarikoliler, Wañiler, Ruslar ve az da olsa Han Çinlilerinin de ikinci dili yani "lingua franca"dır.

Bu arada, Yeni Uygurca ile ilgili yapılan çalışmaların çok azında değinilen Yeni Uygurca ile yakın bağlantısı olan Eynu dili ile ilgili kısaca şu bilgileri verebiliriz.

Eynu dili Doğu Türkistan'ın batısında, Kaşgar ve Hoten arasında ve doğuda Aksu'nun ötesinde birkaç bin kişilik dağınık gruplarca konuşulmaktadır. Bu dil yapısal olarak ve fonetik bakımdan bir Türk dilidir. Yeni Uygurca ünlü uyumu ve ünsüz benzeşmesi Eynu dilinde tamamen işlemektedir. Yeni Uygurcadaki fonetik sistem Farsça kökenli sözcükler dâhil bütün sözcüklere uygulanmaktadır. Eynu dilinin sözcüklüğü baskın olarak Farsça ya da Farsçadan türeme sözcüklerdir (Wurm, Mühlhäusler, & Tyron, 1996: 823). Bununla birlikte Wurm (1997: 244-245), Eynu dili konuşurları ile Yeni Uygurca konuşurların karşılıklı anlaşamayacakları kadar farklı diller kullandıklarını vermiş olduğu paralel yapıdaki örnek cümlelerle ortaya koymaktadır.

Wang'ın (1994: 63-64) Doğu Türkistan'ın güneyinde Eynu dili üzerine araştırmalar yapan Zhao Xiang-ru ve Haşim Turdi'nin çalışmalarından bu dil ile ilgili verdiği bilgilere göre Eynu dili kelimelerinin % 65'i İrani kaynaklı kelimelerdir. Fakat bu sözcüklerin çoğu değiştirilmiş ya da basitleştirilmiştir. Eynu dilinde standart Farsçanın da bir parçası olan Arapça sözcükler büyük yer tutar. Buna ek olarak başka birkaç dilden de ödünç sözcükler alınmıştır. Örneğin kişi adlarının neredeyse tamamı Yeni Uygurcadandır. Yeni Uygurca dışında Moğolcadan, Mançucadan ödünç sözcükler de alınmıştır. Eynular kendilerini Fars kökenli olarak görmektedirler. Eynuların hepsi Yeni Uygurca'yı da bilmekte olup Yeni Uygurca'yı yabancılarla iletişimde lingua franca olarak kullanmaktadırlar (Wurm, Mühlhäusler, & Tyron, 1996: 823).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Uygurlar, doğrudan Eski Uygurların torunları olduğu inancına sahip olsalar dahi günümüz Uygurlarının kullandığı dil varyantları tipolojik olarak Eski Uygurcadan farklıdır (Hahn, 1998: 379). Yeni Uygurca dil sınıflandırmalarında aynı dil grubunda (Güneydoğu Türk dili grubu) yer alan Özbekçe ile büyük yakınlık göstermektedir. Bu yakınlık ortak bir yazı dili olan ve -çeşitli farklı tarih sınırlandırmaları bir tarafa- XV-XIX. yüzyılda yaşayan Çağataycanın mirasını hangi dilin sahiplendiği noktasında da dilciler arasında tartışmalara neden olmaktadır.⁸

Uygurlar, XX. yüzyıl başlarına kadar Çağatay yazı dilini kullanmışlardır. 1920'lerden itibaren ise kendi yazı dillerini kullanmaya başlamışlardır. Hahn'ın verdiği bilgiye göre Çin'de konuşulan standart Uygurca ile Sovyetler Birliği'nde⁹ konuşulan standart Uygurca kuzey diyalektlere ya da "merkezi diyalektlere" dayanmaktadır. Doğu Türkistan standart Uygurcası başkent Ürümqi diyalektini Sovyet standart Uygurcası ise Kazakistan'da da konuşulan İli diyalektini esas almaktadır (Hahn, 1991: 6).

Yeni Uygurcanın diyalektleri konusunda çeşitli görüşler vardır. Başlıca üç görüşü şöyle verebiliriz:

Pritsak (1959: 528) Yeni Uygurca'yı iki ana gruba ayırmaktadır.

1) Asıl Uygur Dialektleri:

a) Güney Dialektler: Uygur Özerk Bölgesi- Doğu Türkistan'ın günümüz yazı dilinin temelini oluşturmaktadır.¹⁰ Doğu Türkistan'ın güneyinde ve güneybatısında konuşulmaktadır. 1) Kaşgar-Yarkend diyalekti, Yeñi-Hissar ağzı ile; 2) Hotan-Keriya diyalekti, Çerçen ağzı ile; 3) Aksu diyalekti (Dolanca ile aynı, yani Maralbaşı ve Karaşahr ağzıları).

b) Kuzey Dialektler: Çin Türkistanı'nın kuzeydoğusunda, doğusunda ve Batı Türkistan'da konuşulmaktadır. Bunlar 1) Kuça-Turfan-Hami diyalekti; 2) Tarançi diyalekti.

2) İzole Uygur diyalektleri: Salarca, Lobnor diyalekti, Hoton diyalekti ve Sarı Uygurca.

Baskakov (1960: 182-183) ise Uygur diyalektlerini dörde ayırmaktadır.

1) Güney diyalekt grubu:

a) Kaşgar-Yarkend diyalekti, Yeñi-Hissar ağzı ile.

b) Hotan-Keriya diyalekti, Çerçen ağzı ile.

c) Aksu diyalekti.

2) Kuzey diyalekt grubu:

a) Kuça-Turfan diyalekti (Karaşar, Kuça, Turfan, Kumul-Hami)

b) İli ya da Kulca diyalekti.

3) Lobnor diyalekti.

4) Salarca ve Sarı Uygurca.

Hahn (1998: 395) Çin'de resmi olarak kabul edilen Uygur diyalekt sınıflandırmasını şu şekilde vermektedir.

1) Merkezî Grup:

a) Kuzey alt grubu: Urumçi (Ürümçi), İli (eskiden Tarançi), Turfan (*Turpan*), Hami (*Kumul*).

b) Güney alt grubu: Kaşgar (*Keşke*), Dolan (Kaşgar-Aksu bölgesinin Dolanları tarafından konuşulur ve Kaşgar ağzının bir çeşidi olarak düşünülür), Atuş, Tarim, Muğal (Yarkend nehri kıyılarına göç eden Muğallar tarafından konuşulmaktadır), Kuçar (*Kuça*).

2) Hotan Dialekti: Hotan (*Hoten*), Çerçen, Çarklık (*Çakilik*).

3) Lopnur Grubu: Lopnur diyalektinden oluşur.

Son olarak, Kelpin (*Kelpin*) diyalektini anan Hahn, bu diyalektin özel bir durum gösterdiğini ve merkezî diyalekt bölgesinde konuşulmasına rağmen Hotan tipi alt-katmana (substratum) sahip olduğunu belirtir.

2. Uygur Türklerinin kullandıkları alfabeler

Uygurca ilk olarak VIII. yüzyılda Uygur devletinin kurulmasından sonra yazı dili olarak kullanılmaya başlandı. Göktürk anıtlarındaki dille hemen hemen aynı olan bu dili Uygurların devlet içinde hâkim unsur durumuna geçmelerinden dolayı Uygurca olarak adlandırmak yerinde olacaktır. O dönemden bu zamana kadar da Uygurca hemen hemen hiç kesintisiz yazı dili olarak kullanılmıştır (Öztopçu, 1993: 168).

İslamiyet'in Orta Asya'da yayılmaya başladığı X. yüzyıldan itibaren Uygurlar Arap alfabesini kullanmaya başlamışlardır.

XX. yüzyılın başlarında çoğu Uygur kendi dillerinde yazmak için Çağatay temelli imla sistemleri kullanmışlardır. Bu imla sistemlerinde, Farsça ve Tacikceden İran kökenli tertipleri ve özel karakterleri ihtiva eden Arap yazısı kullanılmıştır. 1937 yılında imla sistemini Yeni Uygurcaya daha uygun hale getirmek için tutarlı bir ünlü temsil sistemi oluşturuldu ve Arapçaya özel harfler alfabaden çıkartıldı. Bu sistem birkaç değişikliğe uğradı. Bu sırada Sovyet standart Uygurca'yı yazmak için Latin ve Kiril temelli imla sistemleri oluşturuldu.¹¹ 1950'lerde Doğu Türkistan'da da Kiril temelli imla sistemi oluşturuldu (bk. Ek 2, Tablo 1.). Fakat, 1960 yılında Latin temelli imla sistemi ile değiştirildi (bk. Ek 2, Tablo 2.). Bu (*Yèñi Yèzik*), Çin'deki Kültür Devrimi boyunca kullanılan resmi imla sistemi olmuştur (Hahn, 1998: 386-387).

1960'larda ve 1970'lerde resmi olarak kullanılan *Yèñi Yèzik* (Yeni Yazı Sistemi) hiçbir zaman yaygınlık kazanmadı. Dil planlayıcıları, durumu kurtaran çare olarak *Yèñi Yèzik*'i, *Kona Yèzik*'a (Eski Yazı Sistemi) eğitimle ilgili ve bilimsel çalışmalarda yardımcı olarak kullanma kararı almışlardır (Hahn, 1991: 98).

Bu arada, Arapça temelli imla sisteminin özel kullanımı devam etti ve bu "Eski Yazı Sistemi" (*Kona Yèzik*) 1983 yılında resmi olarak tekrar kullanılmaya başlandı. Aynı zamanda *ü* harfini *u*'dan ve *ö* harfini *o*'dan ayırmak için oluşturulan iki aksan işareti ünlü temsil sistemini geliştirmiştir (bk. Ek 2, Tablo 3.). En son reform, "Eski Yazı Sistemi"nde son ünsüzlerin gösterimini içermekte olup bu reform Hahn'a göre imla sistemi içindeki tutarlılığı azaltmış durumdadır (Hahn, 1998: 387).

Genel olarak, *Kona Yèzik*'in baskı ve elyazısı biçimlerinde önemli farklar yoktur. Her ikisi de bugünlerde Arap yazısı esasına dayalı yazı sistemlerinde çok yaygın olan *nashî* (Arapça *nashî* "kopyalama") üslubuna dayanmaktadır. Özellikle Fars temelli hat sanatı okullarında çok popüler olan *ta'lik* ve *nasta'lik* üsluplarına dayalı olan biçimler zaman zaman Uygur yayımlarında -özellikle başlıklarda- süsleme amaçlı kullanılmaktadır (Hahn, 1991: 95).

Her üç alfabede de ünlü uzunluğu gösterilmemektedir. Üç sistem de yalnızca fonemik temsili göstermekle kalmaz ses uyum kurallarını, umlaut, ünlü yükselmesi ve ünsüz ötümsüzleşmesini de gösterir. Fakat 1985 yılında Doğu Türkistan'da yapılan reform sonucunda ünsüz ötümsüzleşmesi şimdi tutarsız bir biçimde gösterilmektedir (Hahn, 1998: 387).

3. Yeni Uygurca sözlükler

Bilindiği gibi ilk Yeni Uygurca sözlükler batılılarca hazırlanmıştır. 1880 yılına tarihlenen Robert Barkley Shaw'ın Yeni Uygurca-İngilizce sözlüğü¹² ilk Yeni Uygurca sözlük olma özelliği taşımaktadır. Bu sözlük 226 sayfa olup 1-208 arası Shaw'ın hazırladığı Yeni Uygurca-İngilizce sözlüktür. 209-226 sayfalar arası sözlüğün ek kısmı olup J. Scully tarafından hazırlanan Yeni Uygurca-İngilizce kuş ve bitki adları sözlüğüdür¹³.

H. Whitaker'ın 1909 yılında yayımlanan *Yeni Uygurca Sözlüğü* ise az hacimlidir. Yeni Uygurca-İngilizce sözlük bölümü 22 sayfa iken İngilizce-Yeni Uygurca sözlük bölümü 15 sayfadır. Ayrıca Whitaker, sözlük kısmından önce eserinde Yeni Uygurca gramer bilgisi de vermektedir. G. Raquette'in 1927 yılında yayımlanan *İngilizce-Yeni Uygurca Sözlüğü* de

önemli çalışmalardandır. 139 sayfalık eserde Raquette çoğu madde başını alt madde başlıkları ve örnek cümleler ile zenginleştirmiştir. Örneğin sayfa 138b.'de *yes* "evet" madde başı karşılığı olarak Farsça *âri* sözcüğünü veren Raquette, Yeni Uygurcada genellikle sorulan sorunun olumlu biçiminin tekrarlanması ile "evet" sözcüğünün ifade edildiğini şu örnekle belirtir:

– *Tünekün keldi mu?* "Dün geldi mi?"

– *Tünekün keldi.* "Dün geldi."

Bu arada Uygurlar bugün *evet* sözcüğünü *he'e* (*Uygur Tiliniñ İzahlıq Luğiti*, (V): 488b.) ya da *he* (*Uygur Tiliniñ İzahlıq Luğiti* (V): 487a-b., *he II* madde başı) sözcükleri ile karşılamaktadırlar. Bunun yanı sıra Kaşgarlı Mahmud'un sözlüğünde karşılaştığımız *ava* (Atalay, 2006: 89) "acımak bildiren bir edattır..." sözcüğünün Uygurlar arasında XIX. yüzyıl sonlarına kadar "evet, pekâlâ, tamam" anlamları ile kullanıldığını görmekteyiz.¹⁴

1990'lı yılların başına kadar hazırlanan kimi Yeni Uygurca sözlükler Kurtuluş Öztopçu tarafından 1992 ve 1993 yıllarında iki ayrı makalede tanıtılmıştır.¹⁵ Bundan bir yıl sonra Arienne Dwyer, kaleme aldığı yazısında yabancı dil (İngilizce) eğitimi gören öğrencilere yönelik hazırlanan iki sözlük ile bir Uygurca telaffuz sözlüğünü tanıtmıştır.¹⁶

Dwyer'in yabancı dil eğitimi ile ilgili üzerinde durduğu sözlüklere ek olarak Henry G. Schwarz'ın Uygurca-İngilizce sözlüğünü verebiliriz:

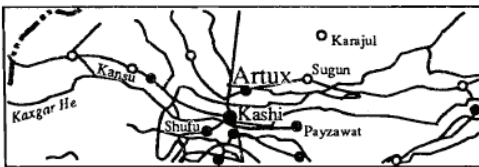
Schwarz, H. G. (1992). *An Uyghur-English dictionary*. East Asian Research Aids and Translations, Volume 3, Bellingham. Washington: Center for East Asian Studies, Western Washington University. (xxiv + 1083 + 2 s.; sözlük kısmı 1-947 arası)

Schwarz, 1083 sayfalık hacimli sözlüğüne başlamadan önce Uygurlar ve Uygurca ile ilgili kısaca bilgi vermektedir. Sözlük madde başlarının yazımında Schwarz, Uygurların günümüzde kullandıkları Arap alfabesi temelinde oluşturulan Uygur alfabesi yerine Latin alfabesini kullanmıştır.

Yazarın sözlüğü hazırlarken çok titiz davrandığını belirtmeliyiz. Yalnızca sözcüklerin anlamlarını vermekle yetinmeyen Schwarz sözcüklerin tanımlanmasında kolaylık sağlamak için zaman zaman resimlere de (450 adet) başvurmuştur. Örneğin bk. *karakuyruk* "Moğol ceylanı", (s. 615). Kimi zaman yer adlarının açıklamasında harita da kullanan Schwarz buna ek olarak koordinat bilgileri de vermektedir. Böylece Schwarz, hem özellikle Doğu Türkistan ile ilgili coğrafi bilgi edinmek isteyenler hem de yer adları üzerine çalışanlar için önemli veriler sunmaktadır. *Atuş* madde başında (s. 6) bunu görmekteyiz:

atuş

geo. n. Artux (Artush), county in Xinjiang (39.40N 76.10E). Established in 1942. Population (1982): 132,494. [Q. *atuş*].



Schwarz, sözlüğünün giriş kısmında sözlük kullanımı ile ilgili bilgi verirken etimoloji konusuna da değinmektedir. Yazar, Uygurca sözcüklerin çoğunun Arapça ve Farsçadan türediğini belirtmekte ve bazı dilbilimcilere göre toplam Uygurca sözcüklüğünün % 75'inin Arapça ve Farsça kökenli olduğunu dile getirmektedir. Schwarz, sözlüğünde kimi zaman köken bilgisi verse de bu bilgilerin Arapça ve Farsça yerine son dönem Rusça ve Çince alıntı sözcükler ile ilgili olduğunu belirtelim: Örn.:

abune “abone” [< Rusça *abonement* < Fransızca *abonnement*], (s. 1-2).

Asıl sözlük kısmından sonra, 948. sayfadan itibaren Schwarz, çalışmasına ek bölüm diyebileceğimiz çeşitli listeler koymuştur. Bu bölümde özellikle Uygurca-İngilizce terminolojik listeler (tarım, astronomi, botanik vb.), alan uzmanları için pratik veri olarak sunulmaktadır. Bunun dışında Uygurcada çoğunlukla kullanılan bazı ekler, takvim bilgisi, Doğu Türkistan’da yer alan başlıca idarî yer adlarının bir dizini, erkek ve kadın kişi adları, ağırlık ve ölçü terimleri de bu bölümde yer almaktadır.

Her ne kadar şimdiye kadar hazırlanmış olan sözlükler arasında İngilizce, Rusça, Çince gibi dillerde yer alan sözcüklerin Yeni Uygurca karşılıklarını bulabileceğimiz iki dilli önemli kaynaklar mevcut ise de bu durum maalesef Türkiye Türkçesi için pek de geçerli değildir. Yine de Türkçe-Yeni Uygurca iki dilli sözlük ihtiyacını önemli ölçüde karşılayacak şekilde 1980’lerin sonunda hazırlanmış olan bir sözlük elimizde bulunmaktadır:

Abdulla, Mömin (1989). *Türkçe-Uygurçe luğet / Türkçe-Uygurçe lügat*. Milletler Neşriyatı. (1 + 2 + 3 + 1056 s.; sözlük kısmı 1-1048 arası).

Mömin Abdulla tarafından hazırlanan ve otuz binden fazla sözcüğün girildiği belirtilen bu sözlükte Türkçe madde başları büyük ölçüde Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan *Türkçe Sözlük*’ün 4. baskısı (1966) ile Pars Tuğlacı’nın *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*’ü (1971) temel alınarak seçilmiştir.

İki dilli Uygurca sözlükler hem Uygurca öğrenmek isteyenler için hem de yabancı dil öğrenmek isteyen Uygurlar için önemli kaynaklardır.¹⁷ Bununla birlikte yazı dilinin gelişiminde en önemli faktör elbette ki bir dile ait tek dilli sözlüklerdir. Burada Uygurca için şu önemli tek dilli sözlükten söz edebiliriz:

Uygur Tilinin İzahlık Luğiti. (Cilt I-VI). Pekin: Milletler Neşriyatı, 1990, 1991, 1992, 1994, 1995, 1998. (I. cilt (a-p) 809 s.; II. cilt (t-ğ) 908 s.; III. cilt (d-f) 946 s.; IV. cilt (k-l) 946 s.; V. cilt (m-ü) 904 s.; VI. cilt (v-y) 784 s.)

Bu altı ciltlik sözlük Uygurcanın standart dile ait en kapsamlı sözlüğüdür diyebiliriz. Bu sözlüğün tamamlanmasından bir yıl sonra kısaltılmış biçimi olan tek ciltlik sözlük yayımlanmıştır. 2011 yılında ise kısaltılmış biçimin eklemeler ve düzeltmelerle ikinci baskısı yapılmıştır:

Uygur tilinin izahlık luğiti (Kıskartılmışı) (1999). Ürümçi: Şıncañ Hëlک Neşriyatı. (2 + 1 + 7 + 1471 s.; sözlük kısmı 1-1451 arası).

Hazırkı zaman Uygur tilinin izahlık luğiti (Kıskartılmışı) (2011). Ürümçi: Şıncañ Hëlک Neşriyatı. (2 + 6 + 2 + 1446 s.; sözlük kısmı 1-1396 arası).

2011 yılında yayımlanan bu kısaltılmış Uygurca sözlükte kimi zaman imla değişikliğine gidildiği görülmektedir. *Uygur tiliniñ izahlıq luğiti*'nin 1990 yılında yayımlanan birinci cildinde ve 1999 yılında yayımlanan kısaltılmış ciltte “itibar, saygınlık, güven” anlamındaki *abroy* sözcüğü 2011 yılı baskısında *abruy* olarak verilmiştir.

Kimi zaman da madde başı sözcüklere ya da sözcüklerin anlamlarına eklemeler yapılmıştır. 1990 ve 1999 yılı baskılarında *apa* sözcüğü dört ayrı anlama sahip bir sözcük olarak verilirken 2011 yılı baskısında dört anlamlı *apa (I)* sözcüğüne ek olarak “abla” anlamıyla *apa II* madde başı verilmiştir.

Notlar

- 1 Bu yazı, 108K413 numaralı “Çin’deki Türk Dilleri” TÜBİTAK projesinde (2009-2011) hazırlamış olduğum “Uygurlar ve Yeni Uygurca” adlı çalışmadan geliştirilmiştir.
- 2 Bölge adının Yeni Uygurca resmî biçimi “Şincañ Uyğur Aptonom Rayoni”dir. “Şincañ” sözcüğünün Çince yazımı 新疆 olup Pinyin ile gösterimi “Xinjiang”dır.
- 3 1953, 1964, 1982 ve 1984 verileri için bk. Svanberg, 1988, s. 7.
- 4 Sayısal veri Çin’in Ulusal İstatistik Bürosu [中华人民共和国国家统计局 编 / Zhonghua Renmin Gongheguo Guojia Tongji Ju Bian] tarafından yayımlanan ve Çin’in ekonomik ve sosyal gelişimini kapsamlı olarak yansıtan *China Statistical Yearbook - 2018* adlı yıllık istatistiksel yayımdan alınmıştır. Bu yayımdaki “Etnik Azınlıkların Coğrafi Dağılımı ve Nüfus” (Bölüm 25-19) başlığı altında 2010 nüfus sayımı esasında verilen rakamdır.
- 5 Uygurların Çin’deki başlıca yerleşim alanları için bk. Ek 1.
- 6 Günümüz Özbekistan Cumhuriyeti.
- 7 Çin tarihinde Uygurlar farklı adlarla adlandırılmışlardır. Sui Tang dönemlerinde Wu Hu (乌护), Yuan He (袁纥), (乌纥), Hui He (回纥), Wei He (韦纥), Hui Gu (回鹘) gibi adlarla, Yuan hanedanlığından sonra Wei Wu Er (畏兀儿), Wei Wu Er (畏吾尔), Wei Wu (畏兀) vb. adlarla adlandırılmışlardır. Bk. Cheng, 1997: 5. Uygur adının anlamı ve ilk olarak nasıl ortaya çıktığı ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Bunların içerisinde tarihi Türk kaynaklarından *Divan-ü Luğati’l-Türk*’te (Atalay, 2006: 111-113, *Uygur maddesi*), Reşideddin Oğuznamesi’nde (Togan, 1982: 20) ve Ebulgazi Bahadır Han’ın *Şecere-i Türk* (Ölmez, 2003: 33, 69) adlı eserinde *Uygur* adı ile ilgili açıklamalar bulunmaktadır.
- 8 Bu konuda bk. Yılmaz, 2008. Çalışmada Mirsultan Osmanov ve Hemit Tömür’e ait olan “Çağatay tili toğrisidiki qarashirimiz” (Şincañ Daşösi İlmîy Jurnili / Pelsepe-İctimaiy-Pen Kısmi, 1993, sayı: 1, s. 1-52) adlı makale ele alınmıştır.
- 9 Günümüzde başta Kazakistan, Kırgızistan ve Özbekistan Cumhuriyetleri.
- 10 Uygur yazı dilinin esasını teşkil eden diyalekt grubu üzerinde çeşitli görüşler vardır. Kimi araştırmacılar Ürümçi diyalektini, kimi araştırmacılar Ürümçi-İli diyalektini esas alırken genel kabul gören merkezî ağız grubunda Ürümçi, Kumul, Turfan, İli ve Kaşgar-Atuş diyalektleri yer almaktadır. Bk. Emet, 2008, 48-66. Ayrıca konu ile ilgili olarak Hahn’ın başta Lobnor ve Hotan diyalektleri olmak üzere Uygur diyalektolojisi ve Uygurcanın kimi sesbilgisel özellikleri ile sözvarlığı hakkında kaleme aldığı yazısı için bk. Hahn, 1986.
- 11 Uygur Türkçesinin yazımında kullanılmak üzere Sovyetler Birliğinde oluşturulan Arap, Latin ve Kiril alfabeleri için bk. Ercilasun, 2014: 19.
- 12 Bk. Shaw, 1880. Eser, 2014 yılında İngilizceden Türkçeye çevrilip eklemelerle tekrar yayımlanmıştır. Bk. Shaw, 2014.
- 13 J. Scully, *Appendix to Vocabulary: Turki Names of Birds / Turki Names of Plants* (s. 209-226).
- 14 Bk. Shaw, 2014: 45b., *ava* madde başı. Değindiğimiz üç batılı araştırmacının sözlükleri ve bu sözlüklerde Yeni Uygurca için kullanılan Latin harfli imla hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yıldırım, 2011: 153-174.

- 15 Bk. Öztopçu, 1992: 155-170; Öztopçu, 1993: 167-174. Öztopçu'nun değindiği Uygurca sözlüklere ek olarak 1990'lı yılların ortasından itibaren yayımlanan şu dört sözlüğü verebiliriz: Abbas, Abdusalam (1996). *Uygur tilidiki ahanıdaş sözler luğiti*. Milletler Neşriyatı. (10 + 285 s.; sözlük kısmı 11-285 arası); Osmanov, Mirsultan vd. (1997). *Hazırkı zaman Uygur edebi tiliniñ imla ve teleppuz luğiti*. Şıncan Halk Neşriyatı. (2 + 963 s.; sözlük kısmı 61-902 arası); Abduraħman, Hemidulla vd. (2001). *Uygur tilige çettin kirgen sözlerniñ izahlık luğiti*. Ürümçi: Şıncan Halk Neşriyatı. (10 + 728 s.; sözlük kısmı 1-728 arası); Cilan, Perhat Muhammedeli vd. (2007). *Hazırkı zaman Uygur tiliniñ dialekt ve şeviliri luğiti*. Beycing: Milletler Neşriyatı. (3 + 369 s.; sözlük kısmı 1-364 arası).
- 16 Bk. Dwyer, 1994: 155-159. Dwyer'in tanıttığı sözlüklerin künyeleri şöyledir: Danyel Sinjon [Daniel St. John] (ed.) (1993). *Uygurçe-İngilizçe luget [A Uighur-English dictionary]*. Ürümçi: Şıncan Halk Neşriyatı. (671 s.); Enver Peyzulla [Anwar Feyzulla] (ed.) (1988). *İngilizçe-Uygurçe luget [English-Uyghur dictionary]*. Ürümçi: Şıncan Halk Neşriyatı. (558 s.); Amine Ğappar vd. (ed.) (1988). *Hazırkı zaman Uygur edebiy tiliniñ teleppuz luğiti*. Pekin: Milletler Neşriyatı. (680 s.).
- 17 Yukarıda değindiğimiz Uygurca-İngilizce sözlüklerin yanı sıra Uygurların ikinci dilleri diyebileceğimiz Çinceyi öğrenmeleri için Uygurca-Çince sözlükler de Uygur sözlükleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. 1982 yılında yayımlanan ve aslında Schwarz'ın da sözlüğünü hazırlarken büyük ölçüde yararlandığı *Uygurçe-Henzuce Luget* (Ürümçi: Şıncan Halk Neşriyatı, 1982. 8 + 798 s.)'in ardından bu alanda iki önemli sözlük hazırlanmıştır: *Uygurçe-Henzuce, Henzuce-Uygurçe luget* (2001). Ürümçi: Şıncan Üniversitesi Neşriyatı. (573 + 777 s.); *Uygurçe-Henzuce luget* (2006). Beycing: Milletler Neşriyatı. (9 + 2 + 1390 s.).
- 18 Harita, Schwarz 1984 (s. 2) yayımından alınmış olup yer adlarında bazı yazım değişikliklerine gidilmiştir.
- 19 Hahn 1991 (s. 103) yayımından alınmıştır.
- 20 Tekin & Ölmez 2018 (s. 155-156) yayımından alınmıştır.
- 21 Tekin & Ölmez 2018 (s. 158) yayımından alınmıştır.

Kaynaklar

- Abdulla, M. (1989). *Türkçe-Uygurçe luget / Türkçe-Uygurçe lugat*. Pekin: Milletler.
- Atalay, B. (2006). *Divanı lüगत-it Türk tercümesi*. Cilt 1. 5. baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Baskakov, N. A. (1960). *Tyurkskiye yazıki*. Moskva: İnstitutu yazıknoznanıya Akademii Nauk SSSR.
- Boeschoten, H. (1998). The speakers of Turkic languages. L. Johanson, É. Á. Csató (Eds.), *The Turkic languages*: 1-15. Londra, New York: Routledge.
- Cheng, Sh. (1997). *Tujue bijiao yuyanxue [突厥比较语言学 / A comparative study of the Turkic languages]*. Ürümçi: Şıncan Halk.
- Çağatay, S. (1972). *Türk lehçeleri örnekleri II: Yaşayan ağız ve lehçeler*. Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Dwyer, A. (1994). Materials for the study of modern Uyghur published in China. *Central Asiatic Journal*, 38/2: 155-159.
- Emet, E. (2008). *Doğu Türkistan Uygur ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ercilasun, A. B. (2014). *Örneklerle bugünkü Türk alfabeleri*. 7. baskı. Ankara: Akçağ.
- Hahn, R. F. (1986). Modern Uyghur language research in China: four recent contributions examined. *Central Asiatic Journal*, vol. 30, no. 1-2: 35-54. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Hahn, R. F. (1991). *Spoken Uyghur*. Seattle and London: University of Washington.
- Hahn, R. F. (1998). Uyghur. L. Johanson, É. Á. Csató (Eds.), *The Turkic languages*: 379-396. London and New York: Routledge.

- Osmanov, M., Tömür, H. (1993). Çağatay tili togrisidiki karşılimiz. *Şiñcañ Daşösi İlmîy Jurnili*, (1): 1-52.
- Ölmez, Z. (2003). *Şecere-i Türk'e göre Moğol boyları*. İstanbul: Kebikeç.
- Öztopçu, K. (1992). Modern Uygurca ile ilgili açıklamalı bir kaynakça. *Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi*, (4): 155-170. Ankara: Şafak.
- Öztopçu, K. (1993). Uygurca'nın yazı dili olarak gelişmesi ve Uygurca sözlükler. *Türk Dilleri Araştırmaları*, Cilt 3: 167-174. Ankara: Simurg.
- Pritsak, O. (1959). Das Neuuirgische. J. Deny vd. (Ed.). *Philologiae Turcicae fundamenta*, Cilt 1: 525-563. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Ramsey, S. R. (1989). *The languages of China*. Princeton, New Jersey: Princeton University.
- Raquette, G. (1927). *English-Turki dictionary, based on the dialects of Kashgar and Yarkand*. Leipzig, Lund: Otto Harrassowitz, CWK Gleerup.
- Schwarz, H. G. (1984). *The minorities of northern China, a survey*. Studies on East Asia, Volume 17. Washington: Center for East Asian Studies, Western Washington University.
- Schwarz, H. G. (1992). *An Uyghur-English dictionary*. East Asian Research Aids and Translations, Volume 3. Bellingham, Washington: Center for East Asian Studies, Western Washington University.
- Shaw, R. B. (1880). *A sketch of the Turki language as spoken in eastern Turkistan (Kâshghar and Yarkand), with lists of names of birds and plants by J. Scully, part II. vocabulary, Turki-English*. Calcutta: Baptist Mission.
- Shaw, R. B. (2014). *Kâşgar ve Yarkend ağzı sözlüğü*. İngilizceden çeviren ve eklemelerle yayına hazırlayan: F. Yıldırım. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Svanberg, I. (1988). *The Altaic-speakers of China: numbers and distribution*. Uppsala: Centre for Mult[i]ethnic Research, Uppsala University, Faculty of Arts.
- Tekin, T., Ölmez, M. (2018). *Türk dilleri - giriş*. Yenilenmiş 5. baskı. İstanbul: BilgeSu.
- Togan, Z. V. (1982). *Oğuz destanı: Reşideddin Oğuznamesi, tercüme ve tahlili*. 2. baskı. İstanbul: Enderun.
- Uygur Tiliniñ İzahlık Luğiti*. (Cilt I-VI), (1990, 1991, 1992, 1994, 1995, 1998). Pekin: Milletler.
- Wang, Y. (1994). *Çin'deki Türk diyalektleri araştırmaları tarihi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Wei, C. (1987). The Turkic speaking minorities in China, *Materialia Turcica*. Band 11, 1985: 61-84. Bochum.
- Whitaker, H. (1909). *Eastern Turki (as spoken in Turkistan). part I, grammar, Part II, Turki-English vocabulary, Part III, English-Turki vocabulary*. Chaubattia, Uttar Pradesh: Regimental Printing Press, 2nd Battalion, Rifle Brigade.
- Wurm, S. A. (1997). Two Turkic-based hybrid languages in Northwestern China, *Turkic Languages*, (1): 241-253.
- Wurm, S. A., Mühlhäusler, P., Tyron, D. T. (1996). *Atlas of languages of intercultural communication in the Pacific, Asia, and the Americas*. Trends in Linguistics, Documentation 13, Berlin: Walter de Gruyter.
- Yazıcı Ersoy, H. (2007). Yeni Uygur Türkçesi. A. B. Ercilasun (Ed.), *Türk lehçeleri grameri*: 355-428. Ankara: Akçağ.

Yıldırım, F. (2011). 19. ve 20. Yüzyıllarda yeni Uygurcanın yazımında kullanılan imla. M. Ölmez, F. Yıldırım (Ed.). *Orta Asya'dan Anadolu'ya alfabeler, 29-30 Mayıs 2007, Eskişehir bildiriler*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi, (62): 153-174. İstanbul: Eren.

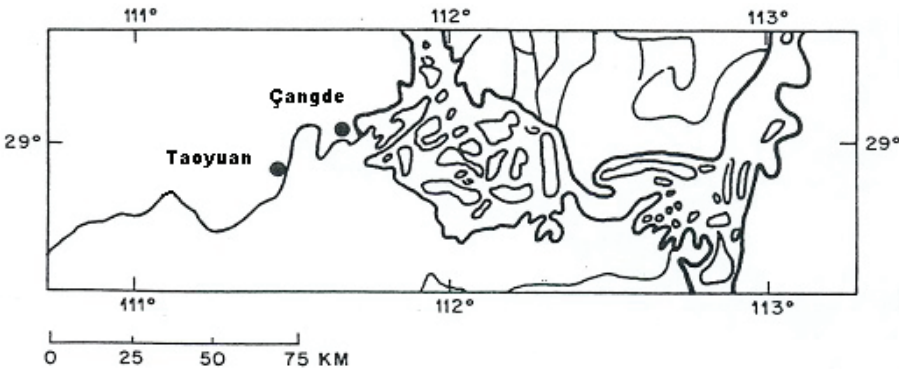
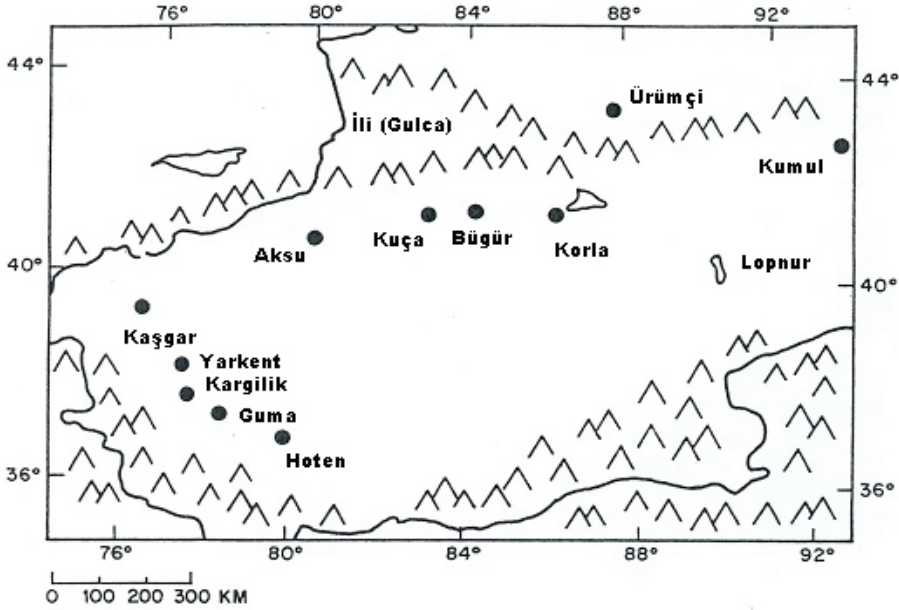
Yılmaz, S. (2008). *Çağataycanın Türk dilleri arasındaki yeri üzerine bir değerlendirme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Elektronik kaynaklar

Ning, Jizhe vd. (2018). *China statistical yearbook - 2018*. Compiled by National Bureau of Statistics of China. Beijing: China Statistics Press. (Erişim tarihi: 21.12.2018)

<http://www.stats.gov.cn/tjsj/ndsj/2018/indexeh.htm>

Ek 1: Çin'deki Uygurların yerleşim alanları¹⁸



Ek 2: Uygurların kullandıkları alfabeler

Tablo 1: Kiril harfli Uygur alfabesi¹⁹

01. А а = a	15. О о = o	29. Ь ь = '
02. Б б = b	16. П п = p	30. Э э = è
03. В в = w~v	17. Р р = r	31. Ю ю = yu(~yü)
04. Г г = g	18. С с = s	32. Я я = ya
05. Д д = d	19. Т т = t	33. Қ қ = q
06. Е е = e	20. У у = u	34. Ғ ғ = ğ
07. Ж ж = ž	21. Ф ф = f	35. Ү ү = ü
08. З з = z	22. Х х = x	36. Ө ө = ò
09. И и = i	23. Ц ц = c	37. Ж ж = j
10. Й й = y	24. Ч ч = č	38. Ә ә = ä
11. К к = k	25. Ш ш = š	39. Һ һ = h
12. Л л = l	26. Щ щ = šč	40. Ң ң = ŋ
13. М м = m	27. Ъ ъ = ~	41. (Ё ё = yo)
14. Н н = n	28. Ы ы = ı	42. (' = ')

Tablo 2: Latin harfli Uygur alfabesi²⁰

A a	a	a	M m	m	m	X x	x	ş
B b	b	b	N n	n	n	Y y	y	y
D d	d	d	O o	o	o	Z z	z	z
E e	e	è	P o	o	p	Ɔ ɔ	ɔ	ğ
F f	f	f	Q q	q	ç	Ң ң	ŋ	h
G g	g	g	R r	r	r	Қ қ	q	қ
H h	h	h	S s	s	s	Ө ө	ə	e
I i	i	i	T t	t	t	Ө ө	ə	ö
J j	j	c	U u	u	u	Ü ü	ü	ü
K k	k	k	V v	v	v	Z z	z	j
L l	l	l	W w	w	w			

Tablo 3: Arap harfli Uygur alfabesi²¹

Başta	Ortada	Sonda	Yalın	Sonda	Ortada	Başta	Yalın	
قا	قا	ا	ئا	a	ق	قا	ق	k
كه	كه	ه	ئه	e	ك	كه	ك	k
ب	با	ب	با	b	ب	با	ب	g
پ	پا	پ	پا	p	پ	پا	پ	η
تا	تا	ا	ئا	t	ت	تا	ت	l
م	ما	م	ما	c	م	ما	م	m
ن	نا	ن	ئا	ç	ن	نا	ن	n
خ	خا	خ	خا	h	خ	خا	خ	h
د	دا	د	دا	d	د	دا	د	o
ر	را	ر	را	r	ر	را	ر	u
ز	زا	ز	زا	z	ز	زا	ز	ö
ژ	ژا	ژ	ژا	j	ژ	ژا	ژ	ü
س	سا	س	سا	s	س	سا	س	v
ش	شا	ش	شا	ş	ش	شا	ش	è
غ	غا	غ	غا	ğ	غ	غا	غ	i
ف	فا	ف	فا	f	ف	فا	ف	y



DOI: 10.22559/folklor.919

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Breath, Motion and Time: Narrative Techniques in Representational Chinese Handscroll Painting

Nefes, Hareket ve Zaman: Rulo Formatlı Temsîlî Çin Resimlerinde Kullanılan Anlatı Teknikleri Üzerine Bir İnceleme

Duru Güngör*

Abstract

This article examines the problems of temporality in narrative theory within the specific frame of Chinese pictorial narratives in handscroll format. This particular focus on handscrolls and on the Chinese tradition of representational painting—as opposed to other media of production and other traditions of representational art—is motivated by the privileged status of Chinese painting in art history, and the invaluable insights offered by the handscroll format to the field of narrative theory. Chinese painting constitutes one of the two oldest traditions of representational painting in the world, along with the amply studied European tradition, and it significantly differs from the European tradition due to the value it places on deixis; while one of the goals of the European representational tradition has been to perfect techniques that would erase all signs of the artist’s brushwork, so that a full illusion of three-dimensional reality could be created on a two-dimensional surface, Chinese representational painting has placed great import on the preservation of the traces of the artist’s brushwork; so much so that an educated contemplation of a representational Chinese painting invariably involves two subjects: the visible

* Dr. Duru Güngör holds an M.A. and a Ph.D. in Comparative Literature from Western University in London, Ontario, Canada, and is currently a full-time Professor of English and Professional Communication in the School of Liberal Studies at Fanshawe College of Applied Arts and Technology in London (ON).

subject, such as a landscape or a scene from daily life, and the subject of the artist's hand moving over the painting's surface at the time of its creation. In paintings rendered in the handscroll format, where viewers are allowed to experience movement both in space and in time, parallel to their own movements of rolling and unrolling the scroll, an array of problems concerning narrative time, memory, and learning through story-building could be addressed effectively. Thus, through an overview of the six principles of Chinese painting, followed by an analysis of the variations in compositional method and the prevailing genres of handscroll paintings, this article explores the intricacies of storytelling—through verbal or pictorial means alike—not as a one-way communication, but rather as a neural network where the meaning, that is, the experience of the story is continuously rebuilt through multi-directional interactions with the artists and their work.

Keywords: *Chinese painting, handscroll, deixis, narrative theory, time*

Öz

Bu makale, el rulosu formatlı Çin resimlerinin oluşturduğu belirli değerlendirme çerçevesi içinde, anlatı kuramının temel sorunlarından olan zaman sorununu çeşitli boyutlarıyla ele almaktadır. Böylesi bir çalışmada diğer sanatsal üretim formlarının ve diğer temsili resim geleneklerinin değil de özellikle Çin geleneğinin ve Çin el rulolarının dikkate alınmış olmasının nedenleri, Çin resminin dünya sanat tarihindeki ayrıcalıklı konumu ve el rulosu formatındaki resimsel anlatıların, anlatı kuramını zenginleştiren değerli katkılarıdır. Çin resmi, üzerinde sayısız araştırmalar yapılmış olan Avrupa resim sanatı ile birlikte, dünyanın en eski iki temsili resim geleneğinden birisini teşkil etse de, “deixis,” yani “gösterim” kavramına verdiği değer açısından Avrupa geleneğine göre önemli farklılıklar içerir. Avrupa temsili resim geleneğinde güdülen temel amaçlardan birisi, sanatçının fırça darbelerinin izlerini tamamen yok edecek ve böylelikle iki boyutlu bir yüzeyde kusursuz bir üç boyutlu gerçeklik yanılması yaratacak resim tekniklerinin geliştirilip mükemmelleştirilmesi iken, Çin temsili resim sanatında, sanatçının fırça darbelerinden yansıyan bedensel eforunun izlerinin muhafaza edilmesi büyük bir önem arz eder. Öyleki, temsili Çin resimlerinin bilinçli ve eğitimli taraflarca yapılan değerlendirmelerinde, her resmin daima iki ayrı konusu bulunmaktadır: Bunlardan birisi resmin gözle görünen konusu—mesela bir peyzaj çalışmasındaki dağ, göl, orman ve bunun gibi doğa sahneleri—diğeri ise, eserin hayata getirildiği anlarda sanatçının elinin resmin yüzeyinde gidip gelmelerinden hasıl olan fiziksel üretim konusudur. El rulosu formatındaki resimlerde izleyiciler, resmin konusundan doğan zamanda ve mekânda yolculuk duygusuna, ellerindeki ruloyu bir ucundan açıp diğer ucundan sararak, kendi beden hareketleriyle eşlik etme imkânı bulur; dolayısıyla bu tip rulo formatlı resimler, anlatı zamanı, bellek ve öykü paylaşımı aracılığıyla öğrenim kavramları ile ilgili bir dizi sorunun verimli bir biçimde ele alınmasını sağlar. İşte bu amaçla yola çıkılan bu çalışmada, öncelikle Çin resminin altı temel prensibi sunulmakta, daha sonra çeşitli kompozisyon tipleri ve özellikle el rulosu formatında

öne çıkan konu türleri incelenmektedir. En son değerlendirme noktasında, ister görsel, ister dilsel yollarla anlatılmış olan bütün öykülerin, tek yönlü bir iletişim değil de, sanatçılar ve eserleriyle çok yönlü etkileşimlerde bulunulmasını sağlayan, anlamın, yani öykü deneyiminin tekrar tekrar ve her an değişen biçimlerde yaratıldığı tükenmez enerjili bir tür sinir ağı teşkil ettikleri saptaması yapılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Çin resmi, rulo formatlı resimler, gösterim, anlatı kuramı, zaman

Introduction: Living breath and resonance in Chinese painting

“Comment Wang-Fô fut sauvé” (“How Wang-Fô Was Saved”), an ancient Chinese tale retold by Marguerite Yourcenar in *Nouvelles Orientales (Oriental Tales)*, presents the reader with the life and adventures of a fictional Chinese painter—Wang-Fô—who seems an elegant amalgamation of several historical Chinese painters of old times acclaimed for their mastery of the brush and ink, for their particular aesthetic, intellectual and moral pose, and above all, for their alleged power to breathe life into their creation.¹ In the case of Wang-Fô, this power has no metaphorical value: he is said to truly possess the gift of bestowing life upon his paintings, by adding one final touch of colour into the eyes² (Yourcenar, 1975: 17), and the source of his creative power lies in his own vision.

Indeed, in representational Chinese painting, vision is understood to be a gate through which the artist is absorbed into the subject s/he paints, watering it with the essence of her/his own soul. The very being of the artist thus turns slowly into the being of the subject, shedding away all the rest like an old skin; and they—the artist and the subject—start to move together, to breathe together as if they were dancing.

The resulting landscape, no matter how realistic it may seem, goes always beyond palpable reality, beyond representation, as emphasized by the critic Wen C. Fong: “When the ‘breath’ of a painter, and thus of his work, stimulates a viewer’s response, his painting projects a life and energy beyond physical representation” (1992: 5). It is not the mountains in nature that such a landscape depicts. No matter how close to nature they may be, Chinese paintings are first and foremost paintings of the mind; nothing, therefore, not even the surface of a piece of paper or silk can keep them from moving. On the contrary, they entice even the scroll they are painted upon, and even the eye and the hand that touch that scroll, to move, to move all together.

This liveliness relates, in fact, to the first and the most important one among the six principles of Chinese painting which were originally defined by Hsieh Ho, a fifth-century portrait painter from Nanking, in his treatise *Ku hua p’in lu* or *Classified Record of Ancient Painters* (Sullivan, 1979: 31). While the other principles are related to technical aspects of painting such as inner structure and brushwork, outward likeness, natural coloring, composition design and transmission of traditions by copying older works (Weng, 1978: xvii), the first principle is of a spiritual nature, one that brings together the vitality of the painter, the painting, and the viewer. This is the principle of *c’hi-yün-sheng-tung*, which can be literally translated as “breath-resonance-life-motion” (Fong, 1992: 4), and which can be

understood as the resonance of the mind, or vitality, or “the vital movement of the mind by the rhythm of things” (Sirén, 1970: 104), among other things.³ Mastery in Chinese painting depends above all on this innate ability to capture the resonant spirit of things, whether they are animate or not. “This indefinable quality”, Wan-Go Weng says, “is in the twinkle of the eye, the gesture of the hands or the grace of the posture” (1978: xvii). And as Chang Yen-yüan, a critic from the T’ang period states, the brush of some rare masters like Wu Tao-tzu, who displays this gift at its best, is so powerful that “it can hardly be contained on the silken canvas”(Sirén, 1970: 105).

In contemplating a handscroll, which may be several yards long, the left hand opens the unseen parts while the right hand winds up the parts already seen to create a sense of traveling (Weng, 1978: xiv; Fong, 1992: 13-4); the eye, following the hands, moves on the painting not only in space, but also in time when there is a narrative, or a depiction of, say, the four seasons in a mountain landscape, which are separated from each other by a span of water, a mountain after a cloudy valley, or the mist (Weng, 1978: xxi). Allowing the viewer to thus move forward and backward both in time and in space, freely, the handscroll naturally comes to the foreground as a favourite format for narrative representations in the Chinese pictorial tradition (Fong 1992: 13), as well as for the particular purposes of the present article, which will focus on Chinese narrative paintings in an attempt to explore what might be gained by studying narratives in those instances where they, so to speak, show their stitches; when, in other words, the medium itself proves crucial for an understanding of the narrative.

The choice of the Chinese tradition of pictorial narratives, within the general framework of narrative theory and the “narrativist turn” in human sciences (Kreiwirth, 2000), is not a random one. As Norman Bryson, in his *Vision and Painting*, remarks: “[I]f China and Europe possess the two most ancient traditions of representational painting, the traditions nevertheless bifurcate, from the beginning, at the point of *deixis*” (1983: 89; emphasis added). In other words, while the European tradition has for the longest time aspired for, and concentrated on, the concealment or the erasure of the medium and thus of the presence of the painter behind the work (Fong, 1992: 4), the Chinese tradition has held in the highest esteem, and in fact, demanded, the possibility of perceiving or *reading* the traces left by the painter’s arm, brush in hand, as s/he moved, once upon a time, over the surface of the painting. “Because of the importance of the artist’s personal ‘trace’, or imprint, in his work,” says Wen C. Fong, “achieving illusion by concealing or erasing the medium would have been counterproductive” (1992: 5). Thus, in looking at a Chinese landscape painting, for example, the viewer is actually contemplating two subjects instead of one: “landscape is certainly the subject, but equally the subject is the work of the brush in ‘real time’ [in the sense it is used in cybernetics] and as extension of the painter’s own body” (Bryson, 1983: 89).

Now, when we consider the particular case of narrative paintings, the value invested in deictic reference in the Chinese tradition, as opposed to the European, opens up a vast field for consideration as much inspiring as informative, as it brings together, in a visual medium, all the various aspects of the problem of temporality in narratives; those problems which, to state it more precisely, involve “the time of the told as played out against the time of its telling (or the shown against the showing)” (Kreiwirth, 2000: 308); it is not only

possible, for a competent reader of these visual narratives, to actually see the traces of the performance, or the *showing* of the painter, as displayed by his/her brushwork, but also to perceive more clearly the constructedness of the *shown* and the complications inherent to its temporality, since it has been presented in or transposed into a different medium, one that imposes a different set of rules and conventions on the act of narrating with respect to the verbal medium; a truly competent viewer of a narrative handscroll would be aware not only of the inherent time of the sequence of events that makes up the narrative and the time taken by the painter to bring the images of those events together, but also of the time s/he, as a viewer, takes to follow the narrative, or to move backward in it, in order perhaps to make up a different narrative, or even to freeze it, in order to find leisure in reverie.

After these introductory remarks, the following pages will proceed from a brief overview of the main methods of composition employed in the execution of pictorial narratives in China, to a more lengthy discussion of the narrative handscrolls, focusing on some individual works and their historical, (auto)biographical, and temporal, as well as aesthetic, implications.

Methods of composition

The emergence of pictorial narratives in China dates back to the Warring States period between 475 – 221 B.C.E., at the end of the Bronze Age (Fong, 1992: 13). Having started off as the duty of craftsmen and artisans to fulfill the ritual, didactic and administrative needs of the state—to ornate tombs, for instance, with pictorial biographies of the deceased (Lengyel, 2000, p. 263), as well as to provide rulers with some “instruments of legitimation” (Fong, 1992: 13)—the art of pictorial narration soon enough attracted the attention of the aristocracy and of the scholar-official class, to attain a respectable status as of the times of the Han dynasty (207 B.C.E. –220 C.E.) onward.

Critic Pao-chen Chen defines the pictorial narratives of the Han period to be “naive in narrative technique, ambiguous in temporal progression, and simple in spatial representation” (1995: 240), while those of the Six Dynasties period offer, in his view, much clearer definitions of space and time, and much more articulated representations of plots, characters and settings (239). Like most other scholars, he classifies these narratives, as much as those of the subsequent periods, under three main types of composition, which follow the text illustration categories proposed by Kurt Weitzmann in his *Illustration in Roll and Codex*: simultaneous, monoscenic and continuous or cyclic compositions (Chen, 1995, p. 240; Weitzmann, 1970: 13-17). While Weitzmann points out that in the development of the Ancient Greek art there was a gradual shift from the simultaneous to the monoscenic and then to the cyclic composition methods (14), Chen notes that in China these three types of composition flourished independently, without following any evolutionary pattern (240).

In the *simultaneous* composition, temporally different incidents or events of a narrative are conflated into a single scene, without repeating any of the figures, and thus “transgressing the limitations of the unity of time” (Weitzmann, 1970: 13). To illustrate such compositions, Chen chooses *Ching K’o Assassinating the King of Ch’in*⁴, a stone engraving from the Wu Liang Shrine. He remarks quite rightfully that, if the story is not already known, the narrative is rather hard to construct; for the engraving provides no clues for the viewer to decipher the

temporal progression of the events, which are to be followed first from bottom to top, then from left to right, and then from right to the middle of the engraving.

Unfortunately, even when the path is thusly shown, any viewer who is not acquainted with the story of a certain Ching K'ò who one day assassinated a certain King of Ch'in is very likely to prove unable to construct by himself the same story as that re-told by the critic Chen, or even anything approximately like it. This inability indicates that the function of such a work might have been more than just instructing some illiterate crowd, and that its very transgression of "the unity of time" might have been the result of a different approach to time. To make the point, however, one needs to tell the story, once more:

Chin K'ò, our historical hero, is the guest of Prince Tan of Yen, which is a territory threatened by Cheng, the tyrannical ruler of Ch'in. When one of Cheng's generals escapes from his native Ch'in and seeks refuge in Yen, the tyrant Cheng demands from Prince Tan not only the respective general's head, but also the map of two areas in the Yen territory. The general nobly offers his head to the Prince in order to prevent the upcoming invasion, and Chin K'ò assumes the task of delivering the head of the general and the map to the tyrant, planning to assassinate him with a dagger, which he hides inside the rolled map. When he appears before Cheng, however, the tyrant's survival instincts overthrow Chin K'ò's plans; as the ruler flees in panic and manages, after a while, to draw his sword for self-protection, a guard pulls Chin K'ò away. In a climax of fury and despair, Chin K'ò hurls his dagger toward the tyrant ... and the dagger penetrates a column instead of Cheng's body. In the end, it is Chin K'ò himself who is killed and the assassination never takes place (Chen, 1995: 240-1).

For those hearing the story for the first time, it should come as a great surprise that the assassination announced in the story's title *never* takes place. What, then, could be the underpinnings of the chaotic, irrational and transgressive temporality of this narrative engraving? Why could it be that the anonymous artist of this work chose particularly the simultaneous composition method in order to render this story, rather than either of the two other methods? It is perhaps by no accident that the engraving is entitled *Ching K'ò Assassinating the King of Ch'in*: a title that fools the reader into believing that Ching K'ò does really assassinate the tyrant, instead of one that would imply Ching K'ò's attempt and failure to do so. If a didactic purpose was indeed sought in the production of this work, and if it was indeed destined for a viewer who would already know the story, including its disappointing end, then perhaps the artist wished to immortalize on the stone slab not the story itself, but rather that rightful and unfortunate *attempt*. By tearing the climactic events of the story out of their chronological order and scattering them over the stone surface, the artist was perhaps offering the viewer a *refutation* of chronological time, a gate into chaos where things that happen before occur at the same time as those that happen after, and things that do not happen do at the same time happen; the *possibility*, in brief, that the assassination attempt succeeds.

If the mark of the simultaneous composition is anachrony, that of the *monoscenic* composition would be frozen time: "A monoscenic composition shows certain characters' actions in a frozen moment" (Chen, 1995: 243). It is based, as Weitzmann remarks, "on the principle of the unity of time and place" (1970: 14), and since the problems of depicting

flowing time are irrelevant in this case, the gestures and attitudes of the figures become “increasingly expressive and individualized,” in order to preserve the principle of breath and resonance, *ch 'i-yün*, mentioned earlier.

In the *continuous* or *cyclic* composition, on the other hand, the artist has to tackle with, and offers one possible solution to, both the problems of depicting time and depicting three-dimensional space on a two-dimensional plane: “A continuous composition depicts a narrative cycle in consecutive scenes, which are woven into one organic entity with a clear sense of continuity in time and space” (Chen, 1995: 244). The flow of time is suggested by the recurrence of certain figures engaged in a chronological series of events, which may take place in one or many settings; the settings, and hence the events themselves, are usually separated from each other with the use of architectural or landscape-related details, which form the device of *space cells*.

When, as of the Six Dynasties period (3rd-5th century) on, Buddhist narrative paintings started to circulate in China and to influence the local traditions, the continuous composition method prevailed as a favourite among artists, for it contributed significantly to the attainment of these paintings’ didactic purpose:

Buddhist narrative paintings, like scriptures, are didactic religious vehicles that convey Buddhist values; they teach moral behaviour through the pictorial description of virtuous deeds. Therefore, whatever contributes a compelling narrative, with an articulate representation of spatial continuity and temporal progression, will be selected and developed. Such a painting was apparently more easily read by common pilgrims, most of them illiterate, than was a simultaneous composition which lacks a traceable plot, or a monoscenic composition in which the narrative was cut up in pieces (Chen, 1995: 265).

It is interesting that, although destined for mostly illiterate viewers, pictorial narratives rendered in a continuous composition are the ones closest to the structure of the verbal, in fact, the *written* tradition of narratives. Weitzmann remarks, “As the eye in reading a text moves from one writing column to another, so it moves now [in a continuous composition] from one picture to the next, *reading* them, so to speak” (1970: 17-8). The fulfillment of the didactic purpose of these pictorial narratives, then, depends heavily on the viewers’ *visual* literacy; in other words, a considerable co-operation and competence are expected from the viewer, who should be able to recognize and follow their *serpentine* or *chronological lateral* or *achronological lateral*⁶ layouts, and who, in order to succeed in doing all this, should already know the story behind the narrative; for these pictorial narratives, like their verbal counterparts, are free to offer a scrambled sequence of events at the level of their *discourse*, and expect the reader to perceive the implied chronological order at the level of the *story*.⁶ *The Jātaka of the Deer King Ruru* (Northern Wei period, 386-534; mentioned by Chen, 1995: 251), for instance, would be one example of such a scrambled sequence offered in a continuous composition.⁷

Here is the crucial question: why does an artist, in creating a narrative painting with a didactic purpose, bother to scramble the sequence, thus risking to cause confusion and betray the purpose? Certainly, in times and cultures where the oral tradition of storytelling is strong

and alive, where stories are used as instruments of forming, maintaining and transmitting a certain kind of knowledge, and where, therefore, a number of stories are known by virtually everybody, an artist may be justified in expecting this minimum competence from a viewer; this, however, does not explain the extra effort of scrambling. In Chen's view (1995: 252), the artist does so simply because s/he is more interested in the pictorial arrangement of the events than in their chronological sequencing. Another hypothesis could be that there is no extra effort, since the artist her/himself has retained the story in this scrambled configuration. Before focusing on the particularities of narrative handscrolls, let us reflect upon a third hypothesis that dwells upon the notion of didacticity, which is as much vexed as, at least usually, taken for granted.

The Oxford English Dictionary defines the term *didactic*, coming from the Greek

διδασκαλικός, which means “apt at teaching,” as “having the character or manner of a teacher or instructor,” or as “characterized by giving instruction,” or as “having the giving of instruction as its aim or object.” Following these definitions, what is it exactly that a didactic pictorial narrative is capable of teaching? And how is it that it teaches it? The religious story itself, despite appearances, is not what is taught; the story is already well-known, so much so that, as Bryson (1983: 96) remarks, the narrative painting is expected to provide the minimum necessary for the viewer to *recognize* in the discourse of the particular painting the story that s/he already knows. If the didacticity of the pictorial narrative does not result from its narrating the story itself, then perhaps it is related to the way in which it opens up a space to help the viewer internalize or embody the story s/he knows. Such a reasoning is closely following in the wake of Walter Benjamin, when he asserts that storytelling allows people to exchange experience, rather than information, and that the best of such exchanges occur when the storyteller avoids explicating the psychological makeup and motivations of the characters:

There is nothing that commends a story to memory more effectively than that chaste compactness which precludes psychological analysis. And the more natural the process by which the storyteller forgoes psychological shading, the greater becomes the story's claim to a place in the memory of the listener, the more completely is it integrated into his own experience, the greater will be his inclination to repeat it to someone else someday, sooner or later (1968: 91).

The pictorial narrative, then, can be seen as an instrument that re-affirms and enhances the place of the story in the viewer's memory; and it does so not by way of illustrating or explaining the story, but on the contrary, by way of making the viewer internalize the story's resistance to explanation—“it is half the art of storytelling to keep a story free from explanation as one reproduces it” says Benjamin (89). To return to my initial question, the presence of a scrambled sequence or an achronological layout in the *jātaka* of the Deer King can be perhaps understood as an invitation to the viewer to be indeed confused at first, to have a moment of difficulty in recognizing the story represented by those images; but then s/he will recall, s/he will walk the path of the Deer King and the traitor once more, and put the events mentally, almost automatically, into the right order—the only order in which that story known by the viewer exists. In other words, “the story is what it is because...” is what is rejected; what is reaffirmed, through the pictorial narrative, is that “the story is what it is, just because.”

Three categories of narrative

Apart from technical distinctions that can be made depending on the methods of composition discussed above, pictorial narratives in the Chinese tradition are generally studied under three categories defined by subject-matter: *moral-symbolic* narratives, *literary* narratives and *genre-descriptive* narratives (Hay, 1972: 298; Fong, 1992):⁸ “In genre narrative, details from everyday life are observed and described. A literary narrative is a pictorial illustration of a verbal or poetic rendition of an event. A symbolic narrative communicates moral and didactic meanings through the visual image” (Fong, 1992: 21).

Even though narration itself was considered, as Hay remarks, the *raison d'être* of all pictorial art in China, moral-symbolic narratives appear to be the most deeply rooted in the tradition, since they fulfilled the ethical and didactic requirements, of whether Confucian or Buddhist paradigms, the most explicitly; to such an extent that “the bulk of painting was moral-narrative down to the seventh century” (1972: 298). Roughly a century later, it was time for the genre-descriptive narratives to flourish in their turn. The eight century, marked by the rule of the T'ang dynasty, witnessed a considerable increase in social awareness in literature; this found its echo in the fields of painting and calligraphy, where radical changes and revisions took place: “Genre-narrative painting used the well-developed techniques of figure painting, de-ethicized the tradition of moral-narrative and combined these with a tremendous interest in everyday observation” (Hay, 1972: 301). However, even though it is possible to track a concentration on genre-descriptive narratives from the eight to the eleventh centuries, the category was disregarded by most of the contemporary Chinese critics due to either moralistic, or high-literary concerns that these paintings failed to display. Hence, it did not take too long until the genre-descriptive category was, as Hay points out, overshadowed by “the personalization of symbolic content and the crystallization of a literary aesthetic” (1972: 301). And production in the moral-symbolic category too, following a brief revival during the rule of the Southern Sung emperor Kao-tsung (1127-62), came decisively to its end (Fong, 1992: 195). It should not, therefore, be incorrect to assume that the literary-narrative category proved to be the longest lasting tradition, gradually assimilating the essential qualities of the other two into its own structure.

It goes without saying that these categorical divisions are best approached as guidelines and tools, rather than as any important or revealing statements by themselves; that fusions along the dividing boundaries occur frequently, as is observed in most other systems of categorization; and that, finally, all three categories offer their own particularities as to what a pictorial narrative is or could be. With these considerations in mind, what follows is a more detailed discussion of the literary-narrative category, through the analysis of a specific painting in handscroll format.

Literary narrative paintings

Literary narrative paintings are almost always accompanied by the corresponding literary text in prose or poetry; they offer a great amount of details in human figures, architectural and landscape-related elements, like genre-descriptive narratives do, and they present a

sequence of interrelated events forming a coherent narrative, like moral-symbolic narratives do. The result of these features is that the open-endedness and the suggestiveness of the work are significantly reduced, to such an extent that they rather function as illustrations to written narrative texts, rather than as narratives by themselves. In any case, they seem to fulfill political, rather than aesthetic or intellectual purposes. It is probably no coincidence that the so-called revival of this category of narrative paintings occurred during the Southern Sung period, under the rule of the emperor Kao-tsung (1107-1187); Kao-tsung spent almost his entire lifetime striving to affirm and legitimize his authority as emperor, through rather surprisingly indirect means, which included his calligraphic production, as well as, in fact, narrative paintings (Murray, 1989: 28-30).

When the capital of the Northern Sung dynasty, Pien-Ching, was invaded by the Chin, the emperor Hui-tsung left his throne to his son Ch'in-tsung; however, before long they were both captured by the Chin, together with almost their entire court, except for one prince, K'ang—the ninth son of Hui-tsung—who managed to flee. Prince K'ang was declared Emperor Kao-tsung in 1127, although the legitimate emperor Ch'in-tsung, his brother, was still alive under captivity (Fong, 1992: 194-5). After some years of flight from his Chin persecutors, Kao-tsung finally established his court in the city of Lin-an in 1132, and signed a peace treaty with the Chin, accepting to pay them an annual tribute. In return, he negotiated to recover from the enemy the body of his now deceased father, the former emperor Hui-tsung, and his mother, who was still alive; not too surprisingly, he made no attempts to rescue his brother, Ch'in-tsung, and he exploited the much-revered Confucian virtue of filial piety to explain the recovery of his mother, which was in truth related to nothing other than his purposes of self-legitimation (Murray, 1989: 27-8).

One of the many ways in which he sought to attain these purposes was to rebuild the imperial collection of literature, calligraphy and painting, given the fact that it was essential for “each ruling house to establish its control over traditional culture and to possess the tangible artifacts of that culture as a manifestation of its authority” (1989: 28). The lack of any tangible artifacts to lay claim upon in a recently established capital led Kao-tsung to invite to his court as many painters as possible, but particularly those who had previously served under the rule of his father, emperor Hui-tsung (1989: 29). Among these was the venerable landscapist Li T'ang, who became Kao-tsung's favourite painter, and whom he very probably commissioned to produce a handscroll illustrating the ancient story of Duke Wen of Chin from the Eastern Chou period—771 - 256 B.C.E.

Attributed to Li T'ang, *Duke Wen of Chin Recovering His State* is a handscroll painting executed in ink and color on silk. As Murray (1989: 30) points out, even the technique of the painting is to be understood as an imperial statement, for, in encouraging the use of opaque mineral pigments on silk, instead of monochrome ink on paper, Kao-tsung was explicitly imposing upon his painters the traditions of the T'ang court, and was thus implicitly claiming to descend from it. In any case, what renders this handscroll special goes beyond the execution technique and material: it has mainly to do with the obvious biographical parallels found between the Duke Wen of old times and the emperor himself: “A ninth son, like Kao-tsung, Duke Wen spent many years trying to regain possession of his state, Chin, after being driven

into exile, and finally succeeded after a long period” (1989: 30). The handscroll consists of six monoscenic compositions illustrating the Duke’s encounter with several personages during this extended return journey; and the accompanying text is the emperor Kao-tsung’s own calligraphic work.

Fong remarks that the story had a particular appeal to the emperor, that he had read it over and over again as he was trying to secure stability in his reign, and that the painting very articulately depicted what the emperor considered to be “the principal attributes of rulership: leadership among allies, forbearance in humiliation, defiance in defeat, vigilance in security, loyalty in friendship, and magnanimity in victory” (1992: 196).

Loyalty in friendship, to give a detailed example, is depicted in a scene that takes place just before the Duke’s triumphant entry into his capital city, at the banks of the Yellow River; while servants are occupied with horses and the ferry to be used to cross the river, a faithful follower of Duke Wen approaches him to request his dismissal, stating that he had not served his master well enough, and offers him a jade disk as a token of his loyalty. Duke Wen takes the disk in his hands and flings it deep down into the river, saying: “If ever my heart harbors suspicion, may I course down the river with these waters!” (Fong, 1992: 202).

This reanimation of trust and loyalty between a master and his subject takes place under the shadow of a leaning pine tree. As much as it may be true that Li T’ang makes use of the conventional tree-device, as a space-cell, to separate or elaborate his scenes, the fact that this intense moment of the narrative is depicted with the presence of an exquisite pine tree brings an additional idea into mind: that here the painter is addressing the Chinese viewer’s knowledge of the age-old symbolism associated with pine trees, of which the twelfth-century scholar-painter Han Cho’s words would be a good summary:

Pine trees are like noblemen; they are the elders among trees. Erect in bearing, tall and superior, aloft they coil upward into the sky and their force extends to the Milky Way. Their branches spread out and hang downward, and below they welcome the common trees. Their reception of inferiors with reverence is like the virtue of the gentleman... (qtd. in Bush & Shih, 1985: 149).

In the image offered by Li T’ang, beside the bent but still majestic body of a pine tree, there stands the bent but still noble spirit of Duke Wen who, after all his misfortunes, is still capable of receiving his subject with respect and affection. What this observation suggests is that literary narrative paintings have a strong potential to incorporate the qualities of the moral-symbolic category in their composition. Actually, considering the amount and variety of keenly noted daily-life details present in this handscroll—such as the ferryman waiting with his pole, the exact type of carriages used, or the different reactions of two horses to the attention of a servant, etc.—the same hypothesis can be proposed for the assimilation of the genre-descriptive category as well.

One final issue to be discussed is related to the communication established in this handscroll in-between the viewer, the painter, and the painting itself. Fong observes that many of the pictorial elements, such as the above-mentioned horses and carriages, are depicted “at a sharply foreshortened angle, breaking out of the picture plane and coming

directly toward the viewer,” and that in this manner the viewer is strongly invited to “become a participant in the unfolding drama” (1992: 209). And while the viewer is thus emphatically pulled into the painting, s/he is also allowed to be aware of the painter’s bodily presence in it, thanks to the *plain drawing* technique that Li T’ang borrows from Li Kung-lin: rendered with a calligraphic, rather than pictorial, brushwork, Li T’ang’s figures appear “both casually ‘written’ and kinesthetically charged” (1992: 207). In other words, the problem of deixis reappears.

Indeed, deixis appears to be the inconspicuous leitmotif of these remarks on Chinese narrative paintings, for which the following lines are intended to serve as speculative, rather than conclusive, reflections. It seems very difficult, almost daring, to tackle the issue of the traces left by the Chinese painter’s arm, wrist, and brush in hand, without scrupulously distinguishing between the eighteen different styles of drapery lines used to represent different human figures, or the sixteen specific kinds of *wrinkle* used to produce a mountain-water surface; without recognizing the *axe-cut* stroke of the artist as opposed to his/her *rain-drop*, or *broken-reed* or *scudding-cloud* strokes and without knowing about the *mood*, the joy or the anguish, conveyed by each such stroke or line (Rowley, 1959: 19); nonetheless, the topic is fascinating enough to be considered at least a prompt for future studies. One only needs to read the technical remarks of yet another Chinese painter, Ch’eng Yao-t’ien, in order to understand what might be gained by focusing on the deictic qualities of a narrative painting:

Emptiness acts at all levels of the body when one does calligraphy [or paints]. At each level, fullness, once it is ripe, yields to emptiness, and that takes place in the following order: the lower limbs → the upper limbs → the left side of the body → the right side of the body → the right shoulder → the right arm → the wrist → the fingers → the brush Emptiness has a double effect. Owing to it, the force of the stroke penetrates the paper to the point of going right through it, and also everything on the surface of the paper comes alive, moved by the breath. (qtd. in Cheng, 1994: 70-1)

From a technical point of view everything is clear; there is a traceable anatomical trajectory to *emptiness*, another complicated term in Chinese painting, which, in this case, implies the maximum concentrated energy of the painter as s/he starts painting. However, what lies at the end of that rationalized path is nothing but a miracle: the brush stroke pierces the paper/silk surface, the surface becomes alive with the brush’s injection of that vital and resonant energy.

If storytelling is, more than anything else, an act of exchanging experiences as Benjamin understands it, then the narrative offered on the surface of a narrative handscroll is indeed only at the surface; beneath that visible, and living, crust lie the other narratives, those of the painter and of the viewer. The surface of the scroll is the osmotic membrane of a living cell; it is a Janus surface, an epidermis through which endless stories come and go.⁹ Those stories are *nowhere*, as Porter H. Abbott simply puts it, “before [they are] realized in words or on stage” (2002: 14); but for those who are competent enough to realize them, that is to say, to engage in this kind of experience exchange, their number is inexhaustible.

Endnotes

- 1 Here is one such legend about a famous Chinese painter recounted by François Cheng: “Li Ssu-hsün was ... given the task of painting the folding screens of the palace. He depicted on them scenes of mountains and waters that earned the admiration of all. However, one day the emperor complained to the painter, ‘The waterfalls you have painted are too noisy; they are keeping me from sleeping’” (1994: 28).
- 2 This particular power is attributed to the painter Chang Seng-yu of the Northern and Southern dynasties, who, upon painting four eyeless dragons on a wall, fills in the eyes of two of them with a final brushstroke, and the wonder-stricken crowd notices, after a tumult and a deafening noise, that there are only two dragons left on the wall (Cheng, 1994: 26-7).
- 3 Perhaps the best comment as to the difficulty of defining this term properly comes from Michael Sullivan, when he asserts that “[a]ny educated Chinese will tell you that he knows what *ch’i-yün* means, although he might have difficulty in putting it into English,” concluding that it must be this very “suggestive vagueness” of the term which has rendered it resistant to the wear of so many centuries (1979: 31).
- 4 The engraving dates from 151 C.E., and the readers are kindly invited to take note of the title as more will be said about it in the coming paragraphs.
- 5 Chen identifies four different styles in the execution of the continuous method in Chinese pictorial narratives—styles with self-explanatory titles: 1) *different actions sharing a common background*, 2) *continuous narration in a serpentine layout*, 3) *achronological narration in a lateral layout*, and 4) *chronological narration in a lateral layout* (1995: 248).
- 6 This distinction between *story* and *discourse* has been adopted, elaborated—and of course, at times also contested—by many narratologists (Culler, 1980).
- 7 *Jātakas* are stories of self-sacrifice suffered by Buddha in his previous incarnations (Chen, 1995: 247). This particular *jātaka*, for which it will be necessary to quote Chen at some length, is a story of betrayal:

The first and second scenes at the left end of the frieze show the Deer King carrying the man on his back crossing a river, and the man subsequently kneeling on the ground to thank him. But in the third and fourth scenes at the right end of the frieze, the man reports to the royal couple seated in their palace, and leads the imperial hunt to find the deer for its nine-colored skin and golden antlers. The fifth scene on the left side of the frieze shows the Deer King, unaware of the danger, lying asleep at its usual place. The concluding scene is placed in the middle of the frieze, and represents the Deer King explaining the earlier rescue of the man. Due to these events, the deer’s life was spared, and the traitor was punished (252).
- 8 Although Wen C. Fong is elaborating upon a division first proposed by John Hay, I prefer to use his terms, for the sake of their added clarity, over Hay’s terms of *moral-narrative*, *literary-narrative* and *genre-narrative*.
- 9 Evidently, this conceptualization of pictorial narratives as a platform for exchanging experiences, rather than a means of merely illustrating verbal narratives, has broad applications; for example, in an article exploring the use of notional ekphrasis in Salman Rushdie’s *The Moor’s Last Sigh*, Tekin focuses on the blue Chinese tiles of the Mattancherry Synagogue in the novel as a pictorial narrative ensemble with unlimited potential for storytelling depending on who gazes at them with what aspirations. The critic uses the art of memory and the theory of “phantasms” to explain the primacy of images over words, and claims, in a final analysis, that these “metamorphic” tiles serve as an allegory of the encounter with a work of art, “conveying the nature and all the complexities of the dialogue established between the work and those who experience it” (Tekin, 2013: 73).

Works Cited

- Abbott, P. H. (2002). *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: Cambridge University.
- Benjamin, W. (1968). *The storyteller: Reflections on the works of Nikolai Leskov*.
Illuminations. (Trans. H. Zohn). New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Bryson, N. (1983). *Vision and painting: The logic of the gaze*. London: The Macmillan Press.
- Bush, S., & Shih, H. (Eds.). (1985). *Early Chinese texts on painting*. Cambridge, MA, & London, UK: Harvard University.
- Chen, P. (1995). Time and space in Chinese narrative paintings of Han and the Six Dynasties. In C. Huang & E. Zürcher (Eds.), *Time and space in Chinese culture* (pp. 239-285). Leiden, New York & Köln: E. J. Brill.
- Cheng, F. (1994). *Empty and full: The language of Chinese painting*. (Trans. M. H. Kohn). Boston & London: Shambhala.
- Culler, J. (1980). Story and discourse in the analysis of narrative. In *The pursuit of signs: Semiotics, literature, deconstruction*. Ithaca, NY: Cornell University.
- Fong, W. C. (1992). *Beyond representation: Chinese painting and calligraphy 8th – 14th century*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Hay, J. (1972, May). ‘Along the river during winter’s first snow’: A tenth-century handscroll and early Chinese narrative. *The Burlington Magazine*, 114(830), 294-303.
- Kreiswirth, M. (2000, Summer). Merely telling stories? Narrative and knowledge in the Human Sciences. *Poetics Today*, 21(2), 294-315.
- Lengyel, A. (2000, Spring). Three thousand years of Chinese painting. *China Review International*, 7(1), 260-269.
- Murray, J. K. (1989). Sung Kao-Tsung as artist and patron: The theme of dynastic revival. In C. Li, J. Cahill & W. Ho (Eds.), *Artists and patrons: Some social and economic aspect of Chinese painting*. Hong Kong: Don Bosco Printing.
- Rowley, G. (1959). *Principles of Chinese painting*. Princeton, NJ: Princeton University Press. Sirén, O. (1970). How the Chinese envisage the art of painting. In M. Courtois (Ed.), *Chinese painting*. (P. Eve, Trans.). London: Heron.
- Sullivan, M. (1979). *Symbols of eternity: The art of landscape painting in China*. Stanford, CA: Stanford University.
- Tekin, K. (2013, March). Images inside words: Framing the visual in Salman Rushdie’s *The Moor’s Last Sigh*. *Wasafiri*, 28(1), 68-74.
- Weitzmann, K. (1970). *Illustrations in roll and codex: A study of the origin and method of text illustration*. Princeton: Princeton University.
- Weng, W. (1978). *Chinese painting and calligraphy: A pictorial survey*. New York: Dover Publications.
- Yourcenar, M. (1975). Comment Wang-Fô fut sauvé. In *Nouvelles orientales*. Paris: Gallimard.



DOI: 10.22559/folklor.997

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Çağdaş Tuva Yazılı Edebiyatının Gelişimi

The Development of Contemporary Written Tuvan Literature

Zhazira Otyzbay*

Öz

Çağdaş Tuva yazılı edebiyatının oluşmasına şifahi halk anlatıları başta olmak üzere folklor ürünleri öncülük etmiştir. İlk Tuva yazılı anıtlar Moğol yazı geleneği etkisiyle Eski Moğol dilinde yapılmıştır. Yeni dönem sürecinde doğan Tuva yazılı edebiyatı 1920'li yılların ikinci yarısında oluşturulmuş ve Tuva Halk Cumhuriyetinde yaşanan Sovyet rejiminin getirdiği kültürel ve sosyal devrim ile ilgilidir. 1930 yılından itibaren Tuva yazı dilinin oluşturulmasıyla Latin alfabesi esasında ilk Tuva dilindeki kitaplar yayınlanmıştır. 1930-1940 yılları arasındaki dönem yeni sosyalist Tuva edebi sanatın ilk oluşmaya başladığı dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde yayımlanan edebi eserler ağırlıklı olarak Rus klasik edebiyatının önde gelen eserlerinin Tuva Türkçesine yapılan tercüme ve Sovyet ideolojisi propagandasını içeren kitaplar olduğu görülmektedir. Bu dönemde Tuvaca yazılan eserler Çağdaş Tuva yazılı edebiyatının temelini oluşturmaktadır. Daha sonraki dönemlerde birçok Tuvalı yazar tarafından yerli halkın dünya görüşü, milli değerleri ve örf-âdet ve gelenekleri, inançları yanı sıra sosyal sorunları da ele alınan zengin eserler verilmiştir. Çalışmada Tuva yazılı edebiyatının oluşumunda önemli rol oynayan nesir, nazım yanı sıra Tuva çocuk edebiyatı ve dram alanında örnek teşkil eden ilk eserler ve yazarları hakkında bilgi verilmektedir.

Anahtar sözcükler: *edebiyat, Tuva, Tuva edebiyatı, Tuva Türkçesi, Sibirya*

* Dr. ögr. üyesi. Pamukkale Ün. FEF Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü jazirakentauly@gmail.com

Abstract

Folk literature and folklore products have been pioneered by emergence of contemporary Tuvan literature. The first written Tuva monuments were made in the Mongolian language with the influence of Mongolian writing. The literature in the new period was created in the second half of the 1920s and is related to the cultural revolution of Tuva People's Republic. In 1930, the first Tuva language books were published in Latin alphabet. The period between 1930 and 1940 is considered to be the period when literary art first emerged in the new socialist Tuva. The literary works published in this period are mainly the books of the leading works of Russian classical literature including translations to Tuva language and the propaganda of Soviet ideology. The works written in this period form the basis of Contemporary Tuva literature. In later periods, many Tuvan writers have provided rich works on the Tuva native world view, national values and folk tradition, as well as the social problems. In this study is given information about first leading writers and their exemplary writings in the field of prose, poetry and also children literature and drama which are played important role in formation of contemporary Tuvan written literature.

Keywords: *literature, Tuva, Tuvan literature, Tuvan Turkish, Siberia*

Giriş

Güney Sibirya Türklerinden olan Tuva Türklerinin dili Türkiye'de SSCB'nin dağılmasından önce birkaç yükseköğretim kurumunda ve araştırma enstitüsünde öğretilmiş, 1992 yılından itibaren başta Ankara Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi olmak üzere günümüze kadar birçok üniversitede açılmış olan Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları bölümlerinde Kuzey-doğu Türk lehçeleri anabilim dallarında öğretilmektedir. Türkiye'de Tuva Türkçesi üzerine yapılan araştırmalar nokta çalışmalar olup Tuva Türkçesi dilbilgisi, sözlük, atasözleri ve destanları üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların arasında başta Prof. Dr. Mehmet Ölmez Tuva Türkçesinin dili, dilbilgisi ve atasözleri üzerinde yazıları yayınlanmıştır. Tuva Türkçesi ayrıntılı dilbilgisi, Tuva destanları, Tuva Türkçesi sözlüğü ve Tuva Türkçesindeki hikâye çevirileri Prof. Dr. Ekrem Arıkoğlu tarafından yayınlanmıştır. Tuva edebiyatının yazarları ve eserleri hakkında kısaca bilgi veren Prof. Dr. Ekrem Arıkoğlu'nun yazıları *Türk Dünyası El Kitabı*'nda yayınlanmıştır. Günümüzde Tuva Türkçesi üzerine yapılan çalışmalar gün geçtikçe çoğalmaktadır. Ancak Tuva edebiyatının gelişim süreci ve Tuva edebiyatının önde gelen yazarları ve eserleri hakkında ayrıntılı çalışmalar yapılmamıştır. Eldeki çalışma Tuva edebiyatı araştırmalarına katkıda bulunmak için Tuva yazılı edebiyatı türlerinin ve çocuk edebiyatının gelişim sürecini konu edinmektedir. Çalışmanın amacı Türkiye'de Tuva edebiyatı üzerinde çalışma yapmak isteyenlere veya Tuva edebiyatını merak eden okurlara çağdaş Tuva yazılı edebiyatının oluşum süreci hakkında bilgi vermek ve ilk ve önemli yazarlar ve eserleri ile tanıştırmaktır.

Çalışmada Tuva Türkçesinin yazı dili haline gelmeye başladığı 1917 devriminden itibaren oluşmaya başlayan yazılı Tuva edebiyatının 1990'lı yıllara kadarki önemli temsilcileri ve eserlerinden bahsedilmiştir. Çalışmanın bu yıllar ile sınırlanmış olması bu döneme kadar

yapılan Tuva edebiyatının klasikleri haline gelen önemli edebi eserlerle Tuva edebiyatının gelişim sürecinin tamamlanmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Tuva edebiyatı araştırmacısı N. Toburokov'a göre Tuva Türkçesi yazılı edebi dil olarak XVII. yüzyılda ülke topraklarına, halkın içine Budizm'in girmesi, 1758-1911 yılları arasında Çince, Mançuca ve Moğolcanın hakim olduğu Çin (Sin) İmparatorluğu boyunduruğu altında olduğu, daha sonra 1914 yılından itibaren Çarlık Rusya'nın himayesi altına girdiği ve en son 1921 yılında Tuva Halk Cumhuriyeti'nin kurulduğu dönemlerde SSCB'nin sosyalist dünya görüşü çerçevesinde gelişmiştir. Çarlık Rusya'nın boyunduruğu altına girmeden önce Tuva Türkleri ilk önce Moğol yazı dilini kullanarak çoğu zaman Moğolca eserler vermiştir, daha sonra Moğol yazısıyla Tuva Türkçesiyle eserler yazmıştır. Tuva Türkçesinin yazı dilinin oluşturulması ve Tuva edebiyatının milli Tuva Türkçesinde gelişiminin başlangıcı 1930 yılı olarak kabul edilir (Toburokov, 2016: 115).

1. Tuva yazılı edebiyatının oluşumu

Tuva yazılı edebiyatının oluşmasına şifahi halk anlatıları başta olmak üzere folklor ürünleri öncülük etmiştir. Bu anlatılar: kahramanlık anlatılar (maadırlıg tooldar), kahramanlık masallar (Tuva kahramanlık destanları), çeşitli konulardaki masallar (tooldar), efsaneler, mitler ve hikâyeler (toolçurgu çugaalar, töögülgü çugaalar), şarkısal şifahi ürünler, türküler, (ırı ve kojamıktar), örf-adet şiirleri (algış yöreelder), tekerlemeler (dürgen çugaalar) ve küçük parçalı folklor ürünleri, bilmece (tıvızıktar), atasözleri (üleger domaktar), belâgatli sözler (çeçen söster) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu ürünlerden Tuva atasözleri üzerinde Prof. Dr. Mehmet Ölmez "Tuva Atasözleri" adlı uzun makalesini yayınlamıştır. Bu makalesinde Tuva halk edebiyatı ve Tuva atasözleri hakkında ayrıntılı bilgi verilmektedir. Tuva kahramanlık destanları Prof. Dr. Ekrem Arıkoğlu tarafından Türkiye Türkçesine tercümesi yayınlanmıştır.

Tuva edebiyatının folklor kökenlerini dikkatle ve titizlikle inceleyen yazar ve araştırmacılar folklorun edebiyata etkisini buluyor ve edebiyatın bütün türlerinde bunu göstermektedirler. Tuva edebiyatı araştırmacılarından Toburokov'a göre diğer Türk lehçelerindeki milli edebiyat türlerinden farklı olarak Tuva edebiyatına Moğol folkloru aracılığıyla Hint-Tibet-Moğol konuları, onların örf-adetleri ve fikirleri girmiştir. Bu şekilde Moğol dilli edebiyat ve folklor Tuva edebiyatına doğu edebiyatı unsurlarının girmesine aracılık etmiştir. Tuva Türkleri bu şekilde Moğol yazılı ürünlerinden "Geser" nüshaları ve Hint edebiyatının eserlerinden "Mahabharata", "Pañçatantra" v.b. ile tanışmıştır. Bu, eserler Budizmin yaygınlaşmasına tesir etmiştir. Moğolca aracılığıyla giren Budist eserlerin etkisiyle Şamanizm ve Tengricilik, kısmen Maniheizt inançlarına sahip olan Tuva Türkleri Budizm'e inanan halk haline gelmiştir. Bu, tüm halkın manevi gelişiminde ve Tuva Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasında ilerici ve belirleyici rol oynamıştır (Toburokov, 2016:117).

Toburokov'un araştırmalarına göre ilk okur-yazar Tuva Türkleri Eski Moğol alfabesine hâkim olmuşlar ve bu alfabede sadece tarihçeler yazmakla kalmayıp, ayrı tarihi eserler de yazmışlardır. Tuva Beşeri ve Uygulamalı Sosyal-Ekonomik Araştırmalar Enstitüsü arşivinde 1200 elyazmanın bulunması tesadüf değildir. "Tuva Edebiyatının Tarihi" kitabının ilk cildinin yazarlarından G. O. Tudenov'un tespitlerinden sonra bu el yazmalar Tuva edebiyatının kaynakları olarak sayılmış, Tuva edebiyatı tarihinin derin altyapıya sahip olduğu anlaşıl-

miştir. Tuva Türkleri tarafından Eski Moğol yazı dilinde yazılan bu el yazmalarda dikkat edilecek noktalar çok. Orada Tuva hakkında sadece tarihi gerçekler yansıtılmakla kalmayıp, insanların portreleri, sanatsal düşüncenin özellikleri, hatta yazarların karakterleri oluşturulmuştur (Toburokov, 2016:118). G. O. Tudenov'un tespit ettiği ve Tuva edebiyatının kaynakları olarak saydığı bu Eski Moğol yazılarıyla yazılmış olan el yazmaları Tuva Türkçesinde mi Moğolca mı yazıldığı belirtilmemiştir.

Tuva nesrinin, nazımının, dramının folklor kökenlerini araştırırken “Tuva Edebiyatının Tarihi” kitabının ilk cildinin yazarları çok değerli bilgiler vermektedir. Tuva edebiyatı şiir dilinde halk ırları, *kojamıktar* belirli rol oynamışlardır. Bunların çoğu müzik eşliğinde icra edilirdi. Bu yüzden yerleşmiş sekizli kalıp ve kesin ritme sahiptiler. Bunların hepsi Tuva'nın ilk şairlerine üst düzey yazılı şiir metinlerini oluşturmada yardımcı oluyordu. Hem nesirde, hem nazımda efsaneler, anlatılar ve mitlerin özellikleri ve konuları kullanılmıştı. XIX. yüzyılın ikinci yarısında birçok folklor metni kaydedildiğinden, XX. yüzyılın başındaki yazarların öğreneceği çok kaynak vardı, ayrıca birçok yazar anne sütü ile halk eserlerini ruhlarına sindirmişlerdi. Oyunlar, piyesler Bolşevik devriminden önce milli, geleneksel unsurlar içerip, okur-yazar olmayan halka sözlü olarak yaygınlaştırılmış, devrimden sonra bu tür eserler Sovyet ideolojisinin yaygınlaştırılmasında birer propaganda amacıyla kullanılmıştır. Daha sonra bu ideoloji edebî yazılı eserler aracılığıyla yaygınlaştırmaya başlamıştır. Tuva edebiyatındaki tüm Bolşevizm propagandası içeren oyunlar, piyesler başlangıçta Tuva yazarlar ekibi tarafından, daha sonra ayrı yazarlar tarafından yazılmıştır.

İlk Tuva yazılı anıtlar Moğol yazı geleneği etkisiyle Eski Moğol dilinde yapılmıştır. Yeni dönem sürecinde doğan edebiyat 1920'li yılların ikinci yarısında oluşturulmuş ve Tuva Halk Cumhuriyeti kültürel devrimi üzerine olmuştur. 1930 yılından itibaren Tuva yazı dilinin oluşturulmasıyla Latin alfabesi esasında ilk Tuva dilinde kitaplar yayınlanmıştır. Örneğin: 1931'de “Prangalar nasıl kırıldı” (Kinçini çaza şapkan); “Küçük inşaatçiler” (Biçii turguzukçular), 1934'de “Bizim emeğimiz” (Bistiñ ajıl), 1936'da “Hadi Öğrenelim” (Öörenili) gibi okuma kitapları çıkmıştır.

1930-1940 yılları arasındaki dönem yeni sosyalist Tuva'da edebi sanatın ilk oluşmaya başladığı dönem olarak kabul edilir (Dongak, 2018: 29). Bu yıllarda Tuva Türkçesiyle sadece akraba halkların edebî eserleri ile kalmayıp, aynı zamanda Moğolca, Rusça eserlerden de tercüme yapılmaya başlar. Bu süreç özellikle Tuva Halk Cumhuriyetinin kuruluşu yıllarında Tuva Sovyet edebiyatı tarihinde görüldüğü gibi tüm edebî eserler devlet organlarının ideolojik kontrolü altında yayınlanmıştır. 1935 yılında Tuva Halk Cumhuriyeti'nin Küçük Meclis'in IV. Kurul toplantısı kararında Rus Sovyet edebiyatı ve Tuva aratlarının (bak. Notlar) eserlerinin Tuva Türkçesine tercümesinin yapılmasının önemine hususi olarak değinilmiştir. Ayrıca bu kararda edebiyatçılara destek olarak en iyi eser ödülleri verilmesi, edebiyat gecelerinin düzenlenmesi, eserlerin eleştiri seçimlerinin yapılması sağlanmış olduğu, Tuva Halk Cumhuriyeti Kültür Bakanlığına bağlı Tercüme bürolarının çalışmalarının güçlendirilmesinin öngörüldüğü 1964 yılı Tuva edebiyatının kısa tarihinde anlatılmaktadır. Bu eserlerin yazarları aynı zamanda 1937 yılında düzenlenen Puşkin günleri etkinliklerinin ilk büyük sanatsal tercüme yapma okulu haline geldiğini ve bunun ilk defa Rus nazımının Tuva Türkçesine tercüme edilmesi mümkün olmadığı yönündeki fikirlerin büyük bir yanığı

olduğunu gösteren ilk çalışmalar olduğunu yazmaktadırlar (Kalzan, 1964: 33-35). M. A. Hadahane kendisinin “Tuvinskaya proza” (Tuva Nesri) adlı monografisinde XX. yüzyılın başında Tuva’ya Rus öğretmenlerin ilk geldiği dönemden itibaren, 1908’de Turan şehrinde ilk defa okulun açılması ve 1931’de Kızıl şehrinde ilk devlet kütüphanesinin açılması ile emekçi aratlara Rus klasik edebiyatı ve süreli yayınlarının tüm zenginliğinden faydalanma imkânının doğduğunu yazmaktadır (Hadahane, 1968: 10). Tuva nesrinin doğmasına 1937’deki A.S. Puşkin tercümelemleri yanı sıra 1931’de Tuva Türkçesinde yazılan Lenin ve Bolşevik devrimi hakkındaki yayınların de etkisi olmuştur. Tuva yazarları ve edebî eser tercümanlarının bu tür yayınlar aracılığıyla edebiyat çalışmalarının doğasını derinden ve kesin olarak öğrenmişler, konu belirleme, olayların seçilmesi, karakterlerin resmedilmesi, süjelerin yapılması ve kahramanların oluşturulması için parlak araçların kullanılmasını öğrenmişlerdi (Hadahane, 1968: 10-11). İlk Rus dilinden Tuva Türkçesine yapılan tercümelemlerden olan 1931’de 5000 adet basılan on sekiz sayfalık “Paşkı Lenin” (Öğretmen Lenin) adlı kitapta “Lenin’in tarihini Rusça kitaptan tercüme eden Şırgay-ool ve Buzıkayev’tir” diye belirtilmiştir. “Lenin bolgaş biçii ulustarın dugayı” (Lenin ve küçük milletler hakkında) adlı metni Tuva Türkü S. Toka yazmıştır. D. S. Kuular, Rus edebiyatının Tuva edebiyatına etkisini, yazarlar arasındaki temasları ve tercüme çalışmaları hakkında anlatırken A. A. Palmbah’ın sivil toplum faaliyetlerindeki etkisi ve onun Tuva Türkçesinde yazılan eserleri ve Rusçaya tercüme ettiği çalışmalarından da bahseder. Tuva Türklerinin edebiyat ve sanat dünyasının başka milletlerin dünyası ile etkileşimi aynı zamanda o dönemlerde popüler olan halk devrimi şarkıları ve şiirlerinin Moğolcadan ve Rusçadan tercüme edilmesi ile olmuştur (Kuular, 1970: 11-14).

Tuva edebiyatının doğduğu dönemde, tercüme çalışmaları Tuva yazarlarının profesyonel gelişmesine ve en önemlisi de Tuva edebiyatı eleştirisinin gelişmesine de büyük katkıda bulunmuş olduğu 1975 yılındaki Tuva edebiyatı tarihsel denemelerde belirtilmiştir. İlk defa tercüme edilen eserler “Biçii turguzukçular” (Küçük inşaatçiler) ve “Pistiñ ajıl” (Bizim emeğimiz) adlı okuma kitapları idi (Dongak, 2018: 30). Bu kitapların yazarları ana dilinde halkın kolay anlayacağı şekilde devrim dünyasının en önemli olaylarını ve okul hayatının günlerini anlatmışlardı. Tuva edebî hayatının o dönemdeki parlak eserlerinden biri olan A. S. Puşkin’in “Ya pamyatnik vozdvig sebe nerukotvornıy” (Ben kendime elle yapılmayan anıt diktim) adlı Rusça şiirini S. Pürbü “Turaskaal (Anıt) olarak tercüme etmiştir. Bunun yanı sıra ilk tercüme edilen eserler arasında M. İdam Sürün’ün tercüme ettiği Lebedev-Kumaç’ın “İnternatsional” (Enternasyonel) şarkısı, birkaç kişinin ekip olarak tercüme ettiği A. S. Puşkin’in “Yüzbaşının Kızı”, S. Sarıg-ool’un tercüme ettiği M. A. Gorki’nin “Makar Çudra” hikâyeleri de var. A. K. Kalzan Tuva Türkçesine yapılan bu tercümelemlerin Tuva edebî dilinin oluşumu ve gelişmesi için itici güç olduğunu yazmıştır (TLTO: 52-53).

Tuva edebiyatının kurucuları V. Kok-ool, S. Sarıg-ool, S. Pürbü, Salçak Toka, O. Sagan-ool, B. Hovenmey gibi yazarlar sayılır. Onların cumhuriyetin gazete ve dergileri sayfalarında yayımlanmış olan piyesleri, şiirleri, hikâyeleri, daha sonraki dönemde uzun hikâyeler (povest) ve romanları Tuva’da edebiyat sanatı olgusunu sağlamlaştırmış ve çağdaş Tuva yazılı edebiyatının temelini kurmuştur. 1946 yılından itibaren “Ulug-Hem” (Yenisey) adlı edebî-sanatsal almanak yayımlanmaya başlamıştır.

2. Tuva edebiyatında nesir

Tuva nesri hikâye (çeçen çugaa), deneme, uzun hikâyeler (povestler, tooju) ve roman türlerinden oluşmaktadır. 1930 yıllarındaki erken döneme ait küçük nesir eserler kurgusal hatıralar, okuma hikâyeleri anonim tefrika şeklinde yazılmıştır. 1930-60'lı yıllarda daha büyük biçimdeki eserlerin ortaya çıkmasıyla hikâyelerin, uzun hikâyelerin ve romanların türleri belirlenmiştir. 1950'li yılların ikinci yarısında ve 1960'lı yılların başlarında S. Toka'nın, S. Sarıg-ool'un, O. Sagan-ool'un, S. Sürün-ool'un, S. Pürbü'nün kitapları çıkmıştır. 1951'de O. Sagan-ool'un "Sumudan kelgen ool" (Sumudan gelen oğlan), 1959'da S. Pürbü'nün "Ergeppee Dugayında Tooju" (Ergeppe Hakkında Uzun Hikâye), avcılarının hayatındaki olaylar hakkında 1958'de S. Pürbü'nün "Şınappaynın çugaazı" (Şınappay'ın Hikâyeleri), 1969'da "Kiji boydustun tölü" (İnsan Doğanın Çocuğu), kahramanların özel hayatlarındaki olaylar hakkında S. Sarıg-ool'un "Çogaaldar çındızı" (Hikâyeler toplaması), 1 S. Sürün-ool'un (Hikâyeler) gibi Tuva'nın geçmişi ve bugünü ile ilgili konuları kapsayan çeşitli eserler yayımlanmıştır. 1960'lı yıllarda M. Kenin-Lopsan'ın, O. Sagan-ool'un, K.E. Kudaji'nin, S. Sarıg-ool'un romanları çıkmaya başlamıştır. Tuva edebiyatında XX. yüzyılın son on yılında ve XXI. yy. başlarında en çok tanınan nesir eserler S. Toka'nın "Arattıñ sözü" (Arat'ın Sözü), M. Kenin-Lopsan'ın "Çılğıçının öö" (Çoban'ın Otağı) (1980), "Buyan Badırğı" (Buyan Badırğı) (1999), "Çitken urug" (Kaybolan Kız) (2001) romanları çıkmıştır. S. Sarıg-ool'un ünlü "Angır-oolduñ tooju" (Angır-ool'un hikâyesi) adlı dilogu Rusçaya çevrilmiştir. Dört oyunluk bölüm halinde K. E. Kudaji'nin "Uygu çok Ulug-Hem" (Uykusuz Yenisey) (1973-1990), O. Sagan-ool'un çağdaşları hakkındaki romanları "Döspester" (Dayanmayanlar), Töreen kijiler (Akrabalar), S. Sürün-ool'un uzun hikâye ve romanları toplumsal psikolojik manevi problemleri aydınlatmaya çalışır. "Avazınğa dañırak" (Annenin Yemini), "Tıvalaar Kuskun" (Tuvaca Konuşan Kuzgun), M. Duyungar'ın nesir eseri "Börü dünü" (Kurtlu Gece) (1991), tarihî konuları içeren E. Dongak'ın "Sın çadı" (Maralın Büyüsü) (1986), O. Seglenmey'in (Hayat İçin Mücadele), M. Kojeldey'in "Töreen çurttan ırakka" (Vatandan Uzakta) gibi uzun hikâye ve romanlar ele alınmıştır. Tuva nesrinin renkli tablosunu V. Monguş'un "Katkı bajı katkan eves" (Hem kahkaha ve hem günah) (1975) hiciv hikâyeleri ve N. Dorju'nun şiirsel kısa hikâyeleri "Sırgalar" (Küpeler) (1989) tamamlar.

Tarihî konuları ele alan B. B Taraaçı'nın "Kaygal" (Kaygal) (1994) adlı hikâyesi ve B. İrgit'in "Arzılan Küderek" (Arslan Küderek) (1996) adlı tarihî romanı önemli edebî olay haline gelen eserlerdir. K. E. Kudaji'nin Rusça "Plaç" (Ağlayış) (1999) adlı belgesel tarzındaki uzun detektif hikâyesinde ve Ş. Monguş'un hikâyelerinde manevi kriz ve onun sosyal sonuçları, aile değerlerinin ve milli geleneklerin düşüşü ile ilgili konular ele alınmıştır.

3. Tuva edebiyatında nazım

Sözlü yaratıcılığın en popüler türü olarak şiir tematik ve tür çeşitliliği ile ayırt edilir. Tuva Türkçesinde ilk yazılı şiirler A. S. Puşkin'in şiirlerinin ve Bolşevik ihtilali ile ilgili propaganda içerikli Rusça şiirlerin Tuva Türkçesine tercüme edilmesi ile başlar. Daha sonraki dönemlerde çocuklar için okuma ve ders kitaplarında Rusça çocuk şiirlerden esinlenerek Tuva Türkçesinde şiirler yazılmaya başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde Tuva Türkçesinde söz ustası olan şairler yetişmiştir. S. Saryg-ool, B. Hövenmey gibi birçok ilk nitelikli şairlerin ve

daha geç dönemdeki Sovyet Tuva şairlerinin şiirleri sosyalist toplumsal inşaat konularını ele alır. Ü. Küzengeş'in şiirlerinde ise vatandaşlık motifler işlenmektedir. S. Pürbü, M. Dorju, V. Seren-ool, A. Darjay, Z. Namzıray'ın şiirleri aşk konuları üzerine yazılmıştır. 1990'larda şiirin sanatsal özelliğinde değişim meydana gelir. Tuva geleneksel halk şiirinin kalıplaşmış sekizli ve on ikili kalıp biçimi terkedilmeye, biçimsel yapı genişlemeye ve yeni ritmik temel tercih edilmeye başlar. Örneğin, K. Çerlig-ool ve M. Kujugut'in şiirlerinde nadir rastlanan dokuzlu kalıp kullanılır. E. Mijit ise ilk defa serbest ölçü olan nesir biçimindeki şiirler yazmaya başlar.

4. Tuva çocuk edebiyatı

Tuva yazılı çocuk edebiyatının ilk kitapları çeviri kitaplardan esinlenerek yazılmış kitaplar olarak karşımıza çıkar. Sovyetler Birliği'ndeki bütün halkların Sovyet çocuk edebiyatı gibi Tuva çocuk edebiyatı önemli siyasi araç olarak ideolojik amaçlara ve yeni sanat kurallarına tabi tutuluyordu. Örneğin, 1932, 1933, 1934 yıllarındaki "Biçi turguzukçular" (Küçük inşaatçiler) kitabı ağırlıklı olarak orta öğretim öğrenciler hakkındaki hikâyeleri içerir. Bu hikâyeler Sovyet ders kitapları modeline göre hazırlanmıştır. Bu kitapta, kitabın tercüme olduğu belirtilmese de, ilk sayfadaki açıklamada Sovyet keşif gezileri bilimsel birliğinin o yıllarda birkaç yayının hazırlanmasında işbirliği yaptığı belirtilmiştir. Bu kitaba alınan hikâyelerin içeriğine göre gerçekten de hazırlayanların Rus dilinde yazılan kitaplara dayanarak hazırladığı, öğretim materyallerinin çoğu alıntı olduğu ve Tuva Türklerinin gerçek hayatına uyarlanmaya çalışıldığı açıkça görülmektedir. Örneğin: "Kadarçı Biçe" (Çoban Biçe) ve "Hemege" (Gemide) şiirlerinin metninin kafiye düzeni geleneksel Tuva kafiye yapısı ile ilgisi olmayıp, Rus şiirinin kafiye özelliklerini barındırması, metinlerin alıntılandığı dildeki özelliklerle beraber yazıldığını göstermektedir (Dongak, 2018: 30).

"Uruglar Nomu" (Çocuklar İçin Kitap) adlı kitap, N. Oleynikov'un "Kartina" (Tablo) adlı hikâyesinin Sergey Pürbü tarafından "Çuruk" (Resim) adıyla Tuva Türkçesine yapılan tercümesini ve V. Valde'nin (Pavlik Semyonov adındaki karakol) adlı hikâyesinin Lagbujap tarafından "Pavlik Semenovtun Adı-Bile Adaan Kızıgaar Tañnılı Turar Çer" adı ile Tuva Türkçesine yapılan tercümesini içerir. Her iki hikâye de "şerig kiji çugaazi" (asker hikâyesi) ve "şkolaçı urug çugaazi" (öğrenci hikâyesi) şeklinde belirtilmiştir. Bu edebî tür tanımlarında Tuva nesrindeki edebiyat bilimi anlayışında "çeçen çugaa" (kısa hikâyeler) diye adlandırılan yeni bir türün doğmasına sebep olmuştur (Dongak, 2018: 30-31).

Tuva çocuk edebiyatının temsilcileri L. Çadamba, S. Sarıg-ool, Eker-ool, Keçil-ool olarak karşımıza çıkar. Ayrıca kendi hikâyeleri ile O. Biçe-ool, H. Oydand-ool, M. Ölçey-ool "Rasskazıy deduşki Hooreera" (Dede Hööreer'in hikâyeleri) eseri ile, anlatıları ile S. Taspay, bilmeceli hikâyeleri ile A. Şoyun, Rusça yazdığı "Tayna tsvetuşey ivı" (Çiçek Açan Söğüdü'nün Sırrı) adlı uzun hikâyesi ile E. Tanova da Tuva çocuk edebiyatının önde gelen isimlerindedir.

6. Tuva edebiyatında dram

1930'lu yıllarda ilk Tuva dram eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin: "Ham-ool", "Han Yasası", "Çeçen-kıs" gibi toplu yazarların eserleri, ayrıca A. Palmbah'ın 1934'teki

“Kolhozka saat kılırlarını uzutkaalıñar”, (Kolhoz Karşıtlarını Etkisiz Hale Getirelim) Salçak Toka'nın 1935'teki (Kadın), V. Kok-ool'un 1935'teki (Cut'u Unutmayız) gibi propaganda içerikli piyesler yayınlanmıştır. 1936 yılında kurulmuş olan Öğrenim Birliği bünyesindeki tiyatro stüdyosunun Tuva'da dramın gelişmesine büyük etkisi olmuştur.

Tuva Türkçesinde yazılan dram eserlerini S. Toka'nın “Tongur-ool” ve K. Kudaji'nin “Dolumanıñ huulgazını” (Doluma'nın Yaramazlıkları) adlı klasikleşmiş komedileri, “V. Kök-ool'un “Hayıran Bot” adlı trajedisi, S. Pürbü'nün (Kızıl Akım), O. Sagan-ool'un (Uyanış) adlı piyesleri temsil eder. Bunun yanı sıra çağdaş piyeslerin yazarları olan V. Seren-ool, E. Tanova, K. Sagdı, O. Çılgıç, E. Mijit de Tuva dramının önde gelen isimleridir. Ayrıca izlenim başarısını elde eden O. Çılgıç'ın “Kombikorm, şlyapa i lyubov” (Yem, şapka ve aşk) (1987), “Krovaviye sledı” (Kanlı İzler) (1991), E. Mijit'in “Kto tıy Sübedey Batır?” (Kim-sin sen Sübedey Bahadır?), “Vıhr Kara-daga” (Kara-Dağ'ın zirvesi) adlı Rusça piyesleri de değer bulmuştur. E. Tanova'nın “Volşebnaya strela” (Sihirli Yay) adlı çocuk piyesi başarıyı yakalamıştır.

7. Tuva cumhuriyeti dışındaki Tuva edebiyatı

Tuva Cumhuriyeti sınırları dışında Tuvaca ve Rusça olmak üzere iki dilli şair E. Mijit'in eserleri ün kazanmıştır. Onun Rusça yazdığı “Ojivşeye Vremya” (Dirilen Zaman), “Sem' svetil'nikov” (Yedi Kandil) v.s. eserleri sanatsal özgünlük, şiir kahramanının şahsi dünyasına derinden girmesi, ciddi felsefi meseleleri anlamlandırması ile farklılık göstermiştir. E. Mijit'in serbest şiirleri “Yunost”(Gençlik), “Zemlya Sibir” (Sibiryaya Toprağı), “Literaturnaya Üçyoba” (Edebiyat Öğrenimi), “Ulug Hem” (Yenisey nehri) gibi dergilerde yayımlanmıştır. Tuva'nın Rus dilli edebiyatı M. Pahomov'un tarihsel uzun hikâyeleri ile, S. Kozlova'nın şiirsel hikâyeleri ve destanları ile, A. Emelyanov'un, E. Antufyeva'nın şarkı sözleri, V. Buzıkayeva'nın v.d. nesirleri ile temsil edilir ve bu eserler Tuva'nın çağdaş edebiyatın gelişim sürecinin bir parçası olarak görülür.

1980'lerin ikinci yarısından bu yana “Ulug-Hem” (Yenisey nehri) ve “Şın” (Gerçek) gazetesinin sayfalarında Moğolistanlı Tuva yazarlarının şiirleri yayımlanmaktadır. Moğolistan'ın Bayan Ölgıy bölgesi Sengel beldesinde doğup, yetişen Tuva Türklerinden olan Leipzig Üniversitesi mezunu Avrupa'da ün kazanmış Ç. Galsan (İrgit Çınak oğlu Kalzan) Alman ve Moğol dillerinde birçok eser yazarak Altay Tuvalarının hayatını, tarihini, kültürünü ve şifahi halk eserlerini tanıtmaya değer görmüştür.

Sonuç

Tuva Türklerinin milli yazı dili ve yazılı edebiyatının oluşma ve gelişme döneminin başlangıcı olarak sayılan 1930-1940 yıllarında Tuva Türklerinin milli yazı dili oluşmadan önce çok zengin şifahi halk edebiyatı, folklor ürünlerinin yazıya dökülmesi yanı sıra Rusçadan aktarılan tercüme eserler etkin bir şekilde öncelikle çocuk edebiyatı olmak üzere genel Tuva edebiyatının oluşturulmasında ve geliştirilmesinde önemli araç olmuştur. Bu eserler o dönemin Bolşevik ve Sovyet siyasal ideolojik edebiyatı ile doğrudan ilgili olduğu açıkça görülmektedir. Tercüme edebiyatı Tuva Türkçesinin bir ana dil olarak yeni düzende sözvarlığının,

terminolojinin zenginleşmesinde, Tuva Türkü şairlerinin şiir tekniğinde kalıp genişlemesinde ve Tuva edebî dilinin oluşmasına ve gelişmesine sınırsız imkanlar vermiştir. Öte yandan yazılı edebiyatın Bolşevik- Sovyet siyasal ideolojisi kontrolünde oluşturulması ve geliştirilmesi okuyucuların zihniyeti ve dünya görüşünün bu siyasal ideoloji çerçevesinde gelişmesi için bir propaganda aracı olarak kullanıldığını açıktır. Siyasal sansüre rağmen Tuva edebiyatında Tuva Türklerinin milli değerleri ve yerel dünya görüşünü içeren ve sosyal sorunların ele alındığı zengin edebî eserler Tuva Türklerinin parlak edebiyat temsilcileri tarafından ortaya konulmuştur.

Notlar:

Makalenin 4. sayfasında geçen “arat” sözcüğü Tuva Türkçesinde Bolşevik devriminden sonra Bolşevik taraftarı Tuvahı emekçi işçi kesime mensup insanlara söylenen sözdür.

Kaynaklar

- Aça, M. (2011). Tuva atasözleri. *Karadeniz*, Yıl 3, Sayı 2.
- Arıkoğlu E. (1998). Tuva edebiyatı. *Türk dünyası el kitabı*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Arıkoğlu E. (2003). *Tuva Türkçesi sözlüğü. Klara Kuular*. Türk Dili Kurumu.
- Arıkoğlu E. (2007). *Tuva destanları*. Buyan Borbaanay. Türk Dil Kurumu.
- Badı-Monge, E. T. (2004). *Natsionalnoye svoyeobraziye hudojesstvennoy detali v tuvinskoy proze*. Abakan: Tema dissertatsii i avtoreferata po VAK 10.01.02.
- Evlahova İ. (1970). *Pisateli Tuvi*. Kızıl: Bibliyografiçeski spravoçnik.
- Hadahane M.A. (1965). Tuvinskiye rasskazı. *Sibirskye ogni*, N 11.
- Hadahane M. A., (1968). *Tuvinskaya proza*. Kızıl: Tuvinskoye knijnoye izdatel'stvo.
- Hadahane M.A. (1986). *Literaturnaya Tuva*. Kızıl: Tuvinskoye knijnoye izdatel'stvo.
- Kalzan A. K. Ed. (1964). *Tıva literatura: dopçu töögüzü*. Kızıl: Tıvanıñ nom ündürer çeri.
- Kalzan A. K. (1980). Klassiktig Orus literaturanı tıva dilçe oçuldurup turarı. *Amıdral bolgaş literatura: tıva çoğaal dugayında bodaldar*, s. 79-10, Kızıl: Tuvinskoye knijnoye izdatel'stvo.
- Kara-Ool E., Oorjak S. (1982). *Pisateli tuvi*. Kızıl: Tıvanıñ nom ündürer çeri.
- Kombu S. S. (2012). Puti razvitiya tuvinskoy literaturı. *Tuvinskaya literatura: slovar*, Ed. Monguş D. A., Trifonova M. L., Novosibirsk.
- KİTSL: (Yazar adı belirtilmemiştir) (1975). *Kratkaya istoriya tuvinskoy sovetskoy literaturı*. Kızıl.
- Kuular D. S. (1970). *Tuvinskaya poeziya oçerk istorii*. Kızıl: Tuvinskoye Knijnoye izdatel'stvo.
- Ölmez M. (), Tuva atasözlerinden seçmeler, *Sibirya incelemeleri*, Göttingen - İstanbul. —4.1, 2009: 51-128.
- Ölmez M. (1996).Tuvalar ve Tuvaca. *Çağdaş Türk Dili*, Sayı 95.
- Tenişev, E. R. ed.(1968). *Tuvisko-russkiy slovar* '. Moskova: Soveskaya entsiklopediya.
- TLTO: (Yazar adı belirtilmemiştir) (1975). *Tıva literaturanın töögüzünün oçerkteri*. Kızıl: Tıvanıñ nom ündürer çeri.

İnternet kaynakları

- Dongak, U. A. (2018). *Osobennosti Pervih Perevodnih Proizvedenii Tuviskoy Literaturi* Tambov: Gramota. Erişim adresi: www.gramota.net/materials/2/2018/7-1/6.html (10.12.2018).
- Dongak U. A. (2009). Tuvinskaya Literatura, İstorçeskaya *Entsiklopediya Sibiri*, Erişim adresi:http://irkipedia.ru/content/tuvinskaya_literatura_istoricheskaya_enciklopediya_sibiri_2009. (10.12.2018).
- Toburokov N. N. (2016), Peresmotr istorii tuvinskoy literaturı, *Novıye İssledovaniya Tuvi*, Erişim adresi: <http://nit.tuva.asia/nit/article/view/79> (12.12.2018).



DOI: 10.22559/folklor.986

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

A Comparative Study: Existentialism in *No Exit* by Jean Paul Sartre and *Shadowless* by Hasan Ali Toptaş

Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Jean Paul Sartre'in *Çıkış Yok* ve Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler*'inde Varoluşçuluk

Hilal Kaya*

Abstract

Existentialism has influenced a lot of literary works throughout history. Existentialism can be studied in literary works by means of foregrounding the existential themes and techniques. Some of these themes are being, change, freedom, self-cognizance, isolation, responsibility, free-will, and alienation. Traversing the boundary between philosophy and literature, this essay aims to analyse the existential themes of Jean Paul Sartre's *No Exit* or *Huis Clos* (1944) and Hasan Ali Toptaş's *Shadowless*¹ or *Gölgesizler* (1993) with an intertextual and comparative approach. This essay considers Sartre's *No Exit* and Toptaş's *Shadowless* as postmodern texts. Before exploring the existentialist themes and techniques in *No Exit* and *Shadowless*, this study aims to discuss the tradition of existentialism in literature. After presenting an introductory review on such existentialist concepts in literature as existence, essence, freedom, angst, and absurd, some recurrent themes in Sartre's and Toptaş's works will be highlighted and analysed. After a brief exploration of the influence of existentialism on Turkish literature, the essay will focus on the textual analysis. *No Exit* will be analysed from the perspective provided by such concepts as "being-for-itself", "being-for-other", "isolation and claustrophobic

¹ Dr. ögr. gör., Ankara Yıldırım Beyazıt Üni., Yabancı Diller Yüksekokulu, hkaya@ybu.edu.tr ve misafir Dr. ögr. gör., The University of Edinburgh, IMES, hilal.kaya@ed.ac.uk

existence”; as for *Shadowless*, “being and nothingness” and “anxiety of uncertainty, emptiness and meaninglessness” will serve as the existential themes reflected in the novel. Within the framework of existentialism, an intertextual approach to and a comparative analysis of *Shadowless* from Turkish Literature along with *No Exit* from French Literature is an attempt of situating Modern Turkish Literature within the broader regional and global context. As a last point, this paper also aims to contribute both to critical studies on Sartre’s work and scholarship on the works of Hasan Ali Toptaş whose works of fiction have rarely been discussed from a comparative or world literature studies perspective.

Keywords: *Sartre, Toptaş, existentialism, the absurd, Turkish literature*

Öz

Varoluşçu felsefe tarih boyunca birçok edebiyat eserini etkilemiş bir düşünce sistemidir. Varoluşçuluk felsefesi, varoluşçu tema ve tekniklerin uygulanması yoluyla edebi eserlerde analiz edilebilir. Bahsi geçen bu temalardan bazıları var olma, değişim, özgürlük, öz-anlayışı, soyutlanma, sorumluluk, özgür irade ve yabancılaşmadır. Felsefe ve edebiyat gibi disiplinler arasındaki sınırları kaldıran bu çalışma, Jean Paul Sartre’in *Çıkış Yok* (1944) ve Hasan Ali Toptaş’ın *Gölgesizler* (1993) adlı eserlerinde varoluşçuluk felsefesine ait özelliklerin metinler-arası yaklaşımla ve karşılaştırmalı olarak incelenmesini amaçlamaktadır. Bu makale Sartre’in *Çıkış Yok* ve Toptaş’ın *Gölgesizler* eserlerini, postmodern metinler olarak ele almaktadır. *Çıkış Yok* ve *Gölgesizler*’de yansıtılan varoluşçu felsefenin tema ve tekniklerini incelemeden önce; bu makale, edebiyatta varoluşçuluk geleneğini tartışacaktır. Varoluş, öz, özgürlük, kaygı ve abes (absürt) gibi varoluşçuluk felsefesiyle ilgili kavramlara dair giriş niteliğinde bir inceleme sunuşundan sonra, Sartre ve Toptaş’ın eserlerindeki tekrar eden temaların altı çizilecek ve analizi yapılacaktır. Türk Edebiyatında varoluşçuluk düşüncesinin etkisinden kısaca bahsedilmesinden sonra, Sartre ve Toptaş’ın eserlerinin analizine geçilecektir. *Çıkış Yok* adlı oyun “öz için var oluş”, “başkaları için var oluş”, “soyutlanma ve klostrofobik var oluş” gibi perspektiflerden ele alınacaktır. *Gölgesizler* romanı ise, “var oluş ve hiçlik” ve “belirsizlik, boşluk ve anlamsızlık kaygısı” gibi varoluşçu düşüncenin temaları açısından incelenecektir. Varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde, Türk Edebiyatından *Gölgesizler* romanını, metinler-arası ve karşılaştırmalı bir yaklaşımla, Fransız Edebiyatından *Çıkış Yok* ile birlikte incelemek, Modern Türk Edebiyatını daha geniş bölgesel ve global edebiyat sistemleri içerisine yerleştirme teşebbüsüdür. Bu makale hem Sartre’in eserleri üzerine yazılmış olan eleştirel çalışmalara hem de romanları karşılaştırmalı veya Dünya Edebiyatı çalışmaları perspektifinden nadiren incelenmiş olan Hasan Ali Toptaş’ın romanları hakkında yazılmış incelemeler bütününe katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: *Sartre, Toptaş, varoluşçuluk, abes (absürt), Türk edebiyatı*

Introduction

Existentialism is a primarily European philosophical movement that flourished around the middle of the 20th century. It is the philosophy of existence itself. It is a philosophy which declares as its first principle that existence is prior to essence. Existentialism is quite different from other philosophical movements. Tanzer asserts that existentialism is an unusual study of existence in that it occupies a liminal position between the boundaries of philosophy and literature (2008, 1). His ideas seem to be proven when one considers many writings of Dostoevsky, Kafka, Camus, Beckett and Sartre in terms of their existential messages. In spite of presenting various differences, the writings of these writers share a set of common themes which can be described as a common existential outlook.

1. Principle existentialist concepts

1.1. Existence precedes essence

Jean Paul Sartre dismantled the long-established traditional principle of metaphysics which argues that essence precedes existence and he objected and reversed this belief by arguing just the opposite of it because existentialists believe and reckon that first human beings exist and after that they construct values, meanings and identities on the basis of their consciousnesses. Sartre in his 1945 lecture “Existentialism is A Humanism” puts forward that prioritizing essence or human nature over existence is a gloomy and pessimistic way of describing the human predicament and what is further depressing, to Sartre, is this way of thinking itself that restrains people either by religious (God) or legal (politicians or police) powers. Yet, when he asserts that existence comes before essence he thinks that humans have a possibility of choice and this renders his argument more optimistic than the traditional doctrine (2007, 19).

Sartre’s idea of two ways of being should also be pinpointed here to understand the statement that claims existence preceded essence. As Tanzer claims,

The two types of things, in Sartre’s ontology, are those that are conscious, whose way of being he names ‘being for itself’, and those that are not conscious, whose way of being he names ‘being in itself’. Sartre maintains that conscious beings are structured in such a way that their existence precedes their essence, whereas beings that do not possess consciousness are structured in such a way that their essence precedes their existence. And because he sees human beings as the only conscious beings, we can understand the characterisation, concerning the relation between existence and essence, by examining the way that he conceives the nature of human consciousness (2008: 39).

As Sartre puts it, “man first of all exists, encounters himself, surges up in the world – and defines himself afterwards” (2007, 23). In Sartre’s thinking, the idea that “existence precedes essence” means that a person exists first and after that he chooses to be what kind of a person he wants to be. In his ontology, a person is defined according to the things he chooses to say and do. Here the significant aspect is his/her choosing what/how to behave and say. S/he is totally responsible for his/her actions and sayings.

1.2 Freedom and responsibility:

According to Sartre, being responsible is the natural result of a human's being free. As human beings are free to choose, whatever happens at the end of their choices, they should carry the entire responsibility for it. Man being condemned to be free carries the weight of the whole world on his shoulders; he is responsible for the world and for himself as a way of being. We are taking the word responsibility in its ordinary sense as consciousness (of) being the incontestable author of an event or of an object (Sartre, 2007: 52).

Moreover, a person's indeterminacy, plays a great role on the idea of his/her freedom. Human beings, Sartre maintains, lack an essence, so they are indeterminate and ambiguous. In this context, Tanzer also states that

Because the ego is formed through the acts of empty consciousness, these acts are not beholden to any restrictions regarding the ego-content that they can construct, thereby rendering all ego-content intrinsically revisable. Thus, despite its accrual of ego-content, the human being remains without any essential, unrevisable determinations, without a univocal conceptual identity. In view of this, Sartre... must confront the apparent implication that human life is an amoral free-for-all in which anything is permitted (2008: 90).

Having the constant luxury and responsibility to make a choice is part of the human condition. For Sartre, free choice means action. No matter what a person confronts, no matter what her/his constitution, that person has a choice in how to respond, in how to act. Furthermore, a person's most basic choice is living in the background of his mortality. For Sartre, suicide is always an option and a choice that man can make. Whether you live or commit suicide that is a matter of choice. Therefore, human beings are free to create what they will become. This sort of freedom is not easy for man to cope with. As Sartre maintains, it creates forlornness for human beings:

I am abandoned in the world, not in the sense that I might remain abandoned and passive in a hostile universe like a board floating on the water, but rather in the sense that, engaged in a world for which I bear the whole responsibility without being able, whatever I do, tear myself away from this responsibility for an instant (195: 57).

Freedom means responsibility and that can be difficult to face and Sartre's statement that asserts that a person is condemned to be free should be kept in mind. Sartre underlines the inescapability of that freedom. Furthermore, that freedom may be a burden because it is a tremendous responsibility at the same time. If freedom is inescapable, then so is responsibility. If a person is coward, then he is so by choice. However, Sartre believes that if there is a choice, there is hope, too because choice means an opportunity to solve the problems and change the difficulties that man undergoes.

Moreover, for Sartre's brand of existentialism, as God does not exist, no external and objective measure of value exists. However, man's free choice constantly creates *human* meanings and values. All in all, a person's freedom creates who she/he is. Freedom creates human values and it defines what it means to be a human being with choices and consequences of those choices.

1.3. Angst/Anxiety

Angst, anxiety or despair is another existential concept by which Sartre means the state of acceptance that human beings accept that they have limitations. The despair in Sartre's thought should not simply bring in pessimism or passive waiting in the face of the obstacles. The human being should be aware of his/her limitations yet still try to act in the best way possible to control what is in his/her hands. The concept of freedom requires people to choose to behave in a way and this freedom which brings forth responsibility and despair. Despite the feeling of despair, existentialism believes in the transcendence of human beings who takes responsibility of the results of their choices and can go beyond themselves.

It can also be seen in relation to the previous point how angst is before *nothing*, and "this is what sets it apart from fear which has an object" (Wartenberg, 2008: 72). While in the case of fear, one can take definitive measures to remove the object of fear, in the case of angst, no such 'constructive' measures are possible. This is *the anguish of being*. Furthermore, the 'immediacy', man's typical way of living in the world, is not true to what man is. The immediacy makes man forget the question of his existence. However, anxiety emerges and shatters the world of immediacy and man is woken up. "Anxiety puts you in the position to do that by overwhelming you in a mood that breaks you out of your immediacy and creates a space for you to once again ask those important questions" (Panza & Gale, 2008: 65). This sort of anxiety is a mood that senses the nothingness, or lack of foundation, at the core of the world and human being. For the existentialists, a kind of nothingness pervades man's existence, as Sartre puts, "Nothingness lies coiled in the heart of Being – like a worm" (1943: 21). This idea also reminds one of being "thrown into the world" (Sartre, 1957: 23) and that the whole systems of meaning are just castles built on sand. Thus, the meanings that make up one's world are entirely accidental and groundless. This kind of anxiety makes man sense himself different and alienated from these meanings because anxiety takes away the illusion that man had and made his life neat, clean, comfortable and in order. So, in anxiety man seems to have nowhere to turn. He is surrounded by nothingness on all sides. Anxiety, in this sense, reveals the nothingness at man's core. Therefore, anxiety shows man that he has the power to create himself, because he is not essentially any of the roles or meanings that his world assigns to him. Hence man is possibility because he can take hold of his own existence. Briefly, for the existentialists, nothingness means freedom to human beings.

1.4. The notion of the absurd

The concept of the absurd concerns the idea that there is no meaning to be found in the world beyond what meaning we give to it. This meaninglessness also encompasses the amorality or "unfairness" of the world. Absurdity is a human condition. What is absurd is the situation in which the world is irrational and people long for clarity. Life becomes absurd when man tries to impose clarity to an irrational world. Absurd is the inconsistency of the world around a human being with the way he thinks of. "The existentialists think that the world has no necessary structure, no intrinsic meaning, no innate meaning, no innate significance, no internal purpose whatsoever on its own" (Panza & Gale, 2008: 79).

According to Camus, absurdity is a confrontation, an opposition, a conflict or a divorce between two ideals. Thus, he states, “The world in itself is not unreasonable, that is all can be said. But what is absurd is the confrontation of the irrational and the wild longing for clarity whose call echoes in the human heart” (Camus, 1991: 19). Camus defines the human condition as an absurd one because the confrontation between a person’s wish for meaning and certainty on the one hand and the indifferent or silent world on the other. He maintains that there are some specific human experiences which bring about a sense of absurdity. Such a realization or encounter with the absurd provides a person with such choices like suicide or acceptance of the absurd. To Camus, the acceptance of the absurd in the universe is the only sensible choice. According to Camus, a person can be contented, if not happy at all, with the acceptance of the absurdity of the universe, but continuing to impose meanings to the world, regardless of absurdity.

2. Existentialism in Turkish Literature

After the WWII, the echoes of Existentialism have started to affect Turkey, too. In *Tercüme* (magazine) there appeared some translations called “New Opinions” (*Yeni Görüşler*). Sabahattin Eyüboğlu translated Sartre’s *Les Temps Modernes*. Moreover, Oğuz Peltek and Erol Güney translated some works of Merlau Ponty, Simone de Beauvoir and D. Aury. They also gave a speech about Sartre’s work *Existentialism is A Humanism* (2007). What is more, Turan Oflazoğlu translated works of Nietzsche and Heidegger, ... and Önay Sözer and Sina Akşin translated Kierkegaard’s some works in 1960s.

Existentialism started to influence Turkish literature in those years. One of Turkish writers, Demir Özlü wrote his collection of short stories, namely *Anxiety and Breathing* (*Bunaltı ve Soluma*) under the influence of existentialism. There were others such as Orhan Duru, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Adnan Özyalçınır and Leyla Erbil whose works bore the treats of existentialism. Although they are not regarded as existentialist poets, Edip Cansever, Turgut Uyar and Ahmet Oktay studied some existentialist themes such as solitude, isolation, anxiety and alienation in their poems.

3. *No Exit* by Jean Paul Sartre

3.1. Being-for-itself

Humans do not all act the same; we vary in emotional response, career preferences, physical attraction, physical appearance. These factors essentially are formed from our acknowledgment of our consciousness and employment of choice based upon free will. In his book, *Being and Nothingness*, Sartre defines subjects, those have the capability to formally recognize and address consciousness, and objects—which lacks said ability—as two types of “beings”; a being-for-itself and a being-in-itself. Humans function as a “being-for-itself” by the temperament of free will, but remain to be incomplete due to their lack of definitive purpose. The means in which we define ourselves eventually come to exist as our function, whereas the function of a tree—such as providing carbon dioxide as well as housing units for many animals—is truly definitive.

The characters in *No Exit* display their reactions and definitive characteristics before we are introduced to them as they continue through their mortal life. As the play progresses, however, we are slowly exposed to the attributes that they accumulated on Earth but have, inevitably, brought down to Hell with them to live with for all eternity. Joseph Garcin is the first character introduced in the play. He was a coward who ran away from his country because he did not want to fight. In the play, he projects a cowardice status by relying on the two women to decide whether or not he is a coward in his own mind when he asks Estelle, “Well, Estelle, am I a coward? (Sartre, 1990: 37). The second character is Inés Serrano who is divulged to be a cynical and conniving character as she was killed by a woman she taunted in her Earthly life. This is an admitted trait that has been developed over time and is demonstrated in her dialogue with Joseph as she admits that “When I say I’m cruel, I mean I can’t get on without making people suffer” (Sartre, 1990: 26). She then goes on to taunt Joseph by refusing to believe he is more than a coward, and tries to seduce Estelle into becoming her love. The third significant character is Estelle who initially denies that she belongs in Hell by forcing a false sense of innocence which only she is blind to as she declares, “I haven’t a notion, not the foggiest. In fact, I’m wondering if there hasn’t been some ghastly mistake. Isn’t it better to think we’ve got here by mistake?” (Sartre, 1990: 14). After these characters disclose their inner most despicable reputations, they are exposed to the judgment of each other.

The acceptance of being-for-itself has a considerably dangerous consequence which Sartre discerned in *Being and Nothingness* as the threat of the “other” (Sartre, 1943: 307). This phenomenon is greatly explored by Sartre in *No Exit* by the pure plot and setting as Joseph enters the room and notes “No mirrors, I notice. No windows. Only to be expected” (Sartre, 1990, p. 4). At first glance, this observation is seemingly innocent. With each person that enters the room, however, the gravity of the lack of reflective substances becomes more perceptible.

Sartre argues that although we are ultimately in charge of defining our essence, this right is compromised when in the company of another being-for-itself. Humans become influence by the presence of another in such a manner that they immediately become aware of all “gestures, and expression, acts and conducts” (Sartre, 1943: 307). This gaze of another compromises an individual’s notion of inherent freedom by unavoidably becoming objectified by that person or persons, for better or for worse.

3.2. Being-for-others and the power of the gaze

In the case of Joseph, Estelle and Inés, the power of the gaze is the definition of eternal damnation. Although Joseph suggests trying to forget each other’s presence, Inés retorts that it is impossible “To forget about the others? How utterly absurd! I *feel* you there, down to my marrow. Your silence clamours in my ears” (Sartre, 1990: 24). They have all found themselves stuck in each other’s company, perpetually yearning to prove what they perceive their function to be to the others in the room. According to Sartre, though, these three individuals will never again fully be able to develop their functions due to the influence of the watchful eye of the additional inhabitants of the room. Sartre argues that others can more assuredly reflect the true nature of anyone better than any mirror. This is demonstrated when Inés volunteers

to be a mirror to Estelle when she comments “[I can see] every inch of you. Now ask me questions. I can be as candid as any looking-glass” (Sartre, 1990: 23). According to Sartre, the existence of the gaze threatens individual definition and functionality by allowing them to become objectified by another—much as a being-in-itself is objectified. The danger of the other can clearly be classified by the fallacy of wrongly identifying with a being-in-itself is a hindrance to individual development. As Sartre puts “The essence of the relations between consciousnesses is not the *Mitsein* [or, being-with]; it is conflict” (1943: 451).

3.3. Isolation and claustrophobic environment

Environment and milieu are defining factors and can be applied to two types of being-for-itself. The first type is one who is ultimately thrust into an environment that is pre-arranged so much so that the inhabitants have limited input. To some extent, this is true of the inhabitants of Earth—while we can diminish features of the planet, such as rainforests, animals, air, etc, the geographical borders of countries and islands are significantly controlled by the sea coasts that act as limits. In *No Exit*, this theory extends itself from the boundaries of life on Earth to the eternally damned existence of Hell. One by one, each person is lead into a singular room that is decorated in Second Empire (French) furnishing. The room dawns three sofas, a mantle with a strange bronze mantelpiece, a paper-knife (but no books) and a bell. Beings that find themselves in such a situation have no choice but to adapt to the setting and define their essence from that point onward—such as the souls of Joseph, Estelle and Inés trapped in a singular room. As Cox states, “Without windows, mirrors, darkness, sleep, dreams, books or anywhere to escape to, there is no respite, none of the distractions that made Joseph’s life on earth bearable, distractions that made Joseph bearable to himself” (2009: 133). Therefore, he asks, “I shall never sleep again. But then – how shall I endure my own company?” (Sartre, 1990: 23). The setting traps them in each other’s company. In this situation, although they have nothing in common, they have to endure each other. Joseph will continue to denounce his cowardice to Inés, Estelle will continue to lust for Joseph, and Inés will continue to lust for Estelle despite the set boundaries.

With the absence of a definitive God figure in this play, Sartre’s assertion of existentialism being a function of humanism can be applied here. As earlier noted, Sartre’s allegation is that existence precedes essence. Therefore, a man exists and then proceeds to define himself further. In the wake of an absence of religious margins or a God-like figure, the powers associated with both are then delegated to Man, himself. The responsibility of human existence, then, is to utilize this power to most greatly benefit the most amounts of people in this world. Sartre referred to this idea as humanism.

Each character in *No Exit* fails in their respective manner to benefit society in the least, while also effectively devastating the lives of others; at times even cause deaths other than their own. The actual deaths and the following swift damnation of each soul of Joseph, Inés and Estelle are contingent upon this very notion. Joseph attempted to flee a country to avoid fighting in a war, Inés tormented a woman and led her away from her family for the sake of Inés’s pure sexual gratification, and Estelle threw her baby off a balcony to dispose of the evidence of her infidelity. These actions not only caused the death of their respective executors, but also directly affected and caused pain to others in the world.

3.4 Human being is free so s/he is a possibility

Sartre, like John Locke, was a representative of the theory of tabula rasa, or blank slate. He believed that we are not born with any innate, biological, ethical standards in place and that the outcome of individual personalities is a direct result of the nature in which they are brought up in. The universal indifference to the existence of human nature is a factor to be considered when assessing a potentially influential setting over the course of one's life. The absence of religious and biological implications is the make up behind the concept of freedom of choice. This negates the theory of human nature and thus, every man is fundamentally anchored to reason by the development of perception of life at any given moment. In conjunction with this assertion Sartre made his famous quote that "man is condemned to be free," in *Existentialism is a Humanism* (1957: 4). *No Exit* exhibits both the positive and negative aspects in this declaration. On a more calamitous scale, the freedom of choice can lead to awful decisions such as in the case of Joseph, Estelle and Inés. The choices they made in real life not only created, but followed them into the afterlife. Because of these decisions, they are condemned to the eternal objectification of others most clearly demonstrated by Joseph's exclamation of "Hell is—other people!" (Sartre, 1990: 45). "Hell is other people" is also explained by Cox as in the following:

The existence of other people and the profound and often disturbing impact that their existence has on the nature and value of our own personal existence. In short, he [Sartre] wants to examine the phenomenon of *being-for-others*... it was argued that every person exists for others as well as for himself. A person is his being-for-others, but he is it over there for the Other. The Other only has to look at him to take possession of at least a part of what he is. Under the Gaze of the Other he is made to be responsible for what the Other sees. He is subject to the Other's judgement of him, and although he can try to influence this judgement he can never gain complete control over it or even know for sure what it is (2009: 137).

Angst, despair, and abandonment are all emotions that various characters in *No Exit* explore and experience. According to Sartre's thought of existentialism, these characters did not face these emotions in a negative manner, but in a modality of acceptance; acceptance that they are abandoned by the refuted existence of God and thus they are forced to freely walk the Earth and only make decisions for themselves. Anguish acts as the concern upon realizing that individuals are forced to act upon this notion of free will.

4. *Shadowless (Gölgesizler)* by Hasan Ali Toptaş

Shadowless is a novel which is based on two important ideas: existence and disappearance. The divergent and fragmented parts of the novel take place in a village in Turkey. In this sense, Toptaş brings the notion of existentialism to a village, which makes the novel more interesting.

In the novel it is difficult to talk about a plot because the narrative structure of the novel is disclosed in a two-fold style. There are two planes of time and space. In one of these planes, the

narrator is found in a barber shop and he makes small talk with the barber: “‘Why don’t you say something mister?’ said the barber. I said ‘What do you want me to say?’ ‘Whatever you like’ he said; ‘just talk... Let’s say, do you still write novels? Talk about that’”² (Toptaş, 1995: 6). From this conversation, the reader learns that the narrator of the novel is also a novelist.

On the other dimension of time, the head of the village is introduced. He has just been elected as the head of that village. The interesting incidents happen in the village as each villager starts to disappear. The head of the village lets one of the villager’s, Cıngıl³ Nuri’s, sudden disappearance gets him down:

The head of the village patiently listened to her [Cıngıl Nuri’s wife] by considering everything carefully as if he had been the head of the village for one thousand years. At the same time, he was sitting in the waves of cigarette smoke. The head of the village couldn’t believe that one of these villagers, who don’t know how to get lost except being buried in a grave, was able to disappear suddenly... This idea frightened him; made a huge vacuum in him⁴ (Toptaş, 1995: 14-5).

After Nuri’s sudden disappearance his relatives set out to look for him. No matter how much they look for him, they desperately return to the village with no clue about Nuri. After years a barber appears in the same village. Although he looks like the lost Nuri, he is not explicitly mentioned to be him. He says that he once knew Nuri.

After a while another villager’s, Reşit’s, daughter Güvercin⁵ suddenly disappears. Her family is devastated by her absence. The head of the village this time looks for the missing maiden, Güvercin. He thinks to himself:

The head of the village scanned the courtyard again with his eyes. He thought that everything would necessarily leave a trace behind; nothing could disappear without a trace; even the birds left traces in the sky, words on the teeth, glances on the face... Güvercin... couldn’t have disappeared by erasing everything behind her⁶ (Toptaş, 1995: 39).

After a girl’s disappearance, both the head of the village and watchman, the two officials who represent the government, decide to undertake the task of finding Güvercin. The most probable suspect seems to be Cennet’s⁷ son. Although he claims that he has nothing to do with Güvercin’s disappearance, he cannot make them believe that he is innocent. He is heavily beaten by the watchman. After this incident, Cennet’s son starts to behave like a crazy man. He keeps asking “‘Why does it snow, why?’”⁸ (108). Meanwhile, the head of the village goes to the main district to check if they have had any news about Güvercin. Güvercin’s father, Reşit and her uncle, Rıza also look for Güvercin. Rıza wants them to go and get help from the imam of the village as the last option. Reşit does not believe that imam could help them find Güvercin. Rıza arranges a sort of trick with his son, Ramazan to make Reşit believe in İmam’s power and abilities. However, this small game ends up with the tragic death of Ramazan. He is killed by an angry horse in the middle of the village in front of everybody’s eyes. The head of the village is also believed to be missing. After a while, his office is unlocked and his body is found as he has committed suicide there. Towards the end of the novel, the crazy

son of Cennet brings Güvercin. She looks so desperate and miserable. It is learnt that she is pregnant. No matter what her father does she does not confess the person 'who' kidnapped and raped her. As another interesting incident, Cennet's son is killed by one of the snakes with which he has been playing. At the end of the novel, the narrator is depicted when he writes his novel. Interestingly, his son tells him about latest news on the newspaper: It is a piece of news about a girl who was kidnapped by a bear. Although the novel has no specific plot and theme, it is full of existentialist themes.

4.1 Being and nothingness

The novel analyses the idea of being and nothingness with many different examples. Nuri and Güvercin disappear and these villagers are terrified by the idea of being nothing:

The head of the village sat back; he looked at the blood stain on the floor, and he wondered if there was a nothingness of everybody in the village. He regretted not having come to this conclusion before. Maybe he was right, everybody in the village had a nothingness; there was a group of nothingness as many as villagers and this group of nothingness comes and leaves houses, goes to the local coffee-house and drinks tea, works in the fields, comes together in the shade of the plane tree and they lament for losses and celebrate the weddings like villagers⁹ (Toptaş, 1995: 81).

The existential idea of Sartre, 'being and nothingness,' is also underlined through the notions of 'to be born' and 'to die':

'Alas!' regretted the watchman, 'alas... People are born before our eyes; they live again before eyes, then they suddenly vanish into the thin air and we cannot notice that.' They were walking to the gate of the barn together. When they reached the threshold, the watchman seemed thoughtful. He was going to say to Hacer 'As we cannot notice all these things happening around us, then we must all be nonexistent?'¹⁰ (Toptaş, 1995: 107).

A person's lack of being is the main structure of the novel, and Toptaş has been obviously influenced by Sartre's ideas as Sartre claims, "It is evident that non-being always appears within the limits of a human expectation." (1943: 7) Thus, Toptaş describes it, "Everything has been out of the joint from now on"¹¹ (Toptaş, 1995: 32).

Furthermore, in the novel Cennet's son is another character that can be analysed in terms of existentialism. As Toptaş states,

The situation was really bad if Cennet's son vanished in the thin air twice like his mother said because he had already ended himself within his existence before. These disappearances could result in the vanishing of the entire village gradually. Perhaps the village didn't already exist but nobody could understand that¹² (Toptaş, 1995: 113).

His disappearance is a literary one. Another disappearance in the novel is Cıngıl Nuri's. Both of their states of nothingness have some other dimensions in the novel. They get rid of physical constraints and their conscious is released. In this sense, they are able to lead free lives.

4.2. Anxiety of uncertainty, emptiness and meaninglessness

Almost all characters in *Shadowless* suffer from the uncertainty. They are uncertain about their existence of characters, time and space. The idea of being unsure is painful for each character. For instance, after Güvercin's disappearance especially the head of the village feels to be plunged into an infinite sorrow. He for the very first time feels that he can have control on nothing. He realises the absence of facts that he trusted and according to which he ordered and lead his life. He is crushed under the unbearable notion of uncertainty. His state of anxiety is depicted with an insect analogy:

... he was overwhelmed by the weariness of all these years and boredom of trying to be moderate, successful and of suppressing thousands of wild passions have left traces of wrinkles on his face. He felt like a tired insect that is crashed by its own burden; he was kicking and stamping with his invisible legs and arms although ne never moved¹³ (Toptaş, 1995: 99).

...

In fact, he was afraid... of the sudden disappearance of Güvercin, the persistent silence and everything that can happen after this horrible silence. According to him, there was something wrong with the village, a haunting feeling...¹⁴ (Toptaş, 1995: 45).

Furthermore, sometimes the state of being 'nothing' is explained in a metaphorical and paradoxical way. For instance, the nothingness of Cennet's son is different from that of the head of the village. When Cennet's son becomes insane, he is regarded as absent:

The head of the village was silent and he was thinking of Cennet's son. From now on the son was also nonexistent according to the head of the village. Moreover, his way of disappearing was much more different than that of others... he publicly disappeared; he retreated to the depths of his appearance... like in the old days he would be met every day and everywhere; would be heard and smelt but never be reached¹⁵ (Toptaş, 1995: 100).

It is an anxiety that functions like a threat of nonbeing to the spiritual life. This threat derives from the man's finitude and estrangement and leads to more despair. To get rid of it, one tries to give up her/his own freedom and thereby sacrifices his genuine existence. The suicide is reflected on in Toptaş's novel as follows: "The watchman pushed the door with his elbow; the hinges expand with a squeaking sound. After that a terrible foul odour pervaded... Cennet's son raised his head and looked inside; the head of the village was there"¹⁶ (Toptaş, 1995: 189) ... "It was the barber who took the head of the village's body from the hanging rope"¹⁷ (Toptaş, 1995: 193). The suicide is a way out for the head of the village to escape the torment of uncertainty and meaninglessness of the world.

The narrator of the novel is also under the influence of anxiety of fate. The anxiety of fate is derived from the threat of nonbeing against a human's "ontic"¹⁸ affirmation. It is a foundational, universal, and thoroughly inescapable. What brings about the anxiety of fate is the contingency of man and the reasons which determine him without any rationality or ultimate necessity. His anxiety is highlighted as in the following:

Human beings are odd creatures who do not have a choice other than walking on the same path; without realizing the repeat is just a veil of other repeats they live at the very same point with a longing for a faraway adventure they do the same wavings, same laughings, same walkings or same sittings¹⁹ (Toptaş, 1995: 156).

The narrator realises the absurdism of life and this quotation above makes the reader remind of Camus' *the Myth of Sisyphus*: The narrator realises he is in the same plight as Sisyphus, who was condemned to roll a rock up a mountain for eternity, only to have it roll down again once it reached the top. The realization of the absurd in the universe, according to Camus, requires, revolt, not suicide. He then outlines several approaches to the absurd life. His essay concludes, "The struggle itself...is enough to fill a man's heart. One must imagine Sisyphus happy" (qtd. in Kaufman, 1956: 345-369).

At the end of Toptaş's novel, the narrator, who is a writer as well, mentions the difficulties that a human being should encounter. This is the idea of human predicament. According to existentialist thinkers, a human being who realises her/his predicament should not try to solve this problem by committing suicide, since it is regarded as an escape, a presentation of defeat. Rather, she/he should try to create their own meanings and purposes like Sisyphus. Therefore, Toptaş's narrator/writer chooses not to give up or suicide. "When I had come to the front door, I raised my head and looked at the window of my apartment on the third floor; as usual the window was open. Climbing up the stairs I told to myself 'This is good. In spite of several obstacles that I faced, I apparently do still write...'"²⁰ (Toptaş, 1995: 231).

Conclusion

As a conclusion, it can be asserted that existentialism is a significant philosophy of thought which have influenced many people of letters throughout the history. Existentialism can be explored in literary works in terms of application of existential themes and techniques as studied in this paper. Existentialists are concerned with existence, change, freedom and self-cognizance, among other things. Two postmodernist texts, as it were, Jean-Paul Sartre's *No Exit* and Hasan Ali Toptaş's *Shadowless* embody existentialist features and themes such as existence precedes essence, freedom and responsibility, anxiety and absurd. What these writers underline in their works is that existentialism is an influential philosophy which is concerned with finding self and the meaning of life through free will, choice, and personal responsibility. A comparative analysis of the existentialist features of Jean Paul Sartre's *No Exit* or *Huis Clos* (1944) and Hasan Ali Toptaş's *Shadowless* or *Gölgesizler* (1993) has attempted to contribute both to critical studies on a French writer, Sartre's work and scholarship on the works of a Turkish writer, Hasan Ali Toptaş work, and both works of literature have been discussed from the World-literature studies perspective.

Endnotes

- 1 When this study was written, Toptaş's novel *Gölgesizler* was not officially translated into English; therefore, all quotations from the novel are translated from Turkish to English by the writer of this study. Nevertheless, the original quotations in Turkish are provided as endnotes throughout this study. Also, *Gölgesizler* was translated into English as *Shadowless* by Maureen Freely and John Angliss and published by Bloomsbury Publishing in 2017.
- 2 “Neden konuşmuyorsun beyim dedi?” berber. ‘Ne anlatayım’ dedim... ‘Ne anlattırsan anlat,’ dedi; ‘yeter ki anlat...’ ‘Hala roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat’” (Toptaş, 1995: 6).
- 3 A local nickname. It literally means a small bunch of grapes.
- 4 “Muhtar bin yıllık muhtar gibi her şeyi ölçüp biçerek, sabırla dinlemişti onu [Cıngıl Nuri'nin karısını]. Bir yandan da peş peşe ateşlediği sigaraların dumanına boğulmuştu. Mezara girmekten başka kaybolma yolu bilmeyen şu köylülerden birinin, kendi kendini ortalıktan sileceğine inanamıyordu... Bu düşünce korkutmuştu onu; içinde kocaman bir boşluk yaratmıştı” (Toptaş, 1995: 14-5).
- 5 A female name which means pigeon.
- 6 “Muhtar avluyu yeniden taradı gözleriyle. O her şeyin mutlaka bir iz bırakacağına inanıyordu, izsiz şey olamazdı; kuşların bile izi vardı gökyüzünde, sözcüklerin dişte, bakışların yüzde... Güvercin... ardındaki her şeyi silerek kaybolamazdı” (Toptaş, 1995: 39).
- 7 A female name which means heaven.
- 8 “Kar neden yağar kar?” (Toptaş, 1995: 108).
- 9 “Arkasına yaslandı muhtar; gözleri yerdeki kan lekesinde, yoksa bu köyde herkesin bir yoku mu var, diye geçirdi içinden. Böyle bir yargıya daha önce varamadığı için hayıflandı. Belki de doğru düşünüyordu; herkesin bir yoku vardı köyde, herkes kadar bir yoklar sürüsü vardı da evlere girip çıkıyorlardı insanlar gibi, kahveye oturup çay içiyor, tarlada çalışıyor, çınarın gölgesinde toplanıyor ve ölümlerde ağlayıp düğünlerde oynuyorlardı” (Toptaş, 1995: 81).
- 10 ‘Ya,’ diye hayıflandı bekçi, ‘ya... İşte böyle, insanlar burnumuzun dibinde doğuyor, burnumuzun dibinde yaşıyor, sonra birden yoklara karışıyor da biz fark edemiyoruz.’ Samanlık kapısına doğru yan yana yürüyorlardı. Eşiğe geldiklerinde bekçi düşünceliydi. Hacer’e, ‘Bütün bunları fark edemediğimize göre yoksa biz de mi yokuz?’ diyecekti... (Toptaş, 1995: 107).
- 11 “Her şey yörüngesinden çıkmıştı artık” (Toptaş, 1995: 32).
- 12 “Cennet’in oğlu kendini kendi varlığında yok etmişken, gerçekten kadının dediği gibi bir kez daha yok olmuşsa durum kötüydü. Bu işin sonu yavaş yavaş köyün tamamen yok olmasına dek gidebilirdi. Belki köy zaten yoktu da bunu kimse anlayamıyordu” (Toptaş, 1995: 113).
- 13 “Bunca yıldan beri hep akıllı davranmanın yorgunluğu çökmüştü omuzlarına; ölçülü olmanın, başarmaya çalışmanın ve içinde köpüren binlerce arzuyu bütün bunların gerisine atmanın yıllanmış bıkkınlığı gelip yüz çizgilerine oturmuştu. O anda kendi ağırlığıyla ezilen yorgun bir böcekti sanki; hiç kıpırdamadığı halde, görünmeyen bacakları ve kollarıyla çaresizlik içinde tepinip duruyordu” (Toptaş, 1995:99).
- 14 “Korkuyordu aslında. Güvercin’in ansızın kayboluşundan, ortaya çöken sessizlikten ve bu sessizliğin arkasından gelecek olan her şeyden korkuyordu. Köyde bir uğursuzluk dolaşıyordu ona göre” (Toptaş, 1995: 45).
- 15 “Muhtar susmuştu ve Cennet’in oğlunu düşünüyordu. Artık ona göre o da yok’tu; hem de yok olma yöntemi şimdiye kadarkilerden oldukça farklıydı... Göz göre göre yok olmuştu o; kendi görünürlüğüünün derinliklerine çekilmişti... Her gün her yerde karşılaşılacaktı eskisi gibi, sesi işitilip kokusu duyulacak, ama asla ona ulaşamayacaktı” (Toptaş, 1995: 100).
- 16 “Bekçi kapıyı dirseğiyle itti sonra; menteşeler, gıcırtyla genleştiler. Ardından, leş gibi bir koku yayıldı ortalağa... Cennet’in oğlu hayretle başını kaldırıp baktı, muhtar içerdeydi” (Toptaş, 1995: 189).

- 17 “Muhtarı ipin ucundan berber indirmişti” (Toptaş, 1995: 193).
- 18 In philosophy, ontic is a physical, real or factual existence.
- 19 “Aynı yolda yürümekten başka çaresi olmayan tuhaf birer yaratıktı insanlar; tekrarın tekrarlarının örtüsü olduğunu anlayamadan, aynı el sallayışlarının, aynı gülüşlerin, aynı yürüyüşlerin ya da aynı oturuşların içinden geçe geçe damaklarına bulaşan uzak bir serüven tadıyla dönüp dolaşıp aynı noktada yaşıyorlar” (Toptaş, 1995: 156).
- 20 “Apartmanın önüne geldiğimde, başımı kaldırıp üçüncü kattaki odamın penceresine baktım; her zamanki gibi bir kanadı açtı. İşte bu iyi, dedim merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşı hala yazıyorum demek ki...” (Toptaş, 1995: 231).

References

- Camus, A. (1991). *The myth of Sisyphus and other essays*. Trans. Justin O'Brien. New York: Vintage.
- Cox, G. (2009). *Sartre and fiction*. London: Continuum International.
- Kaufman, W. (1956). *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian.
- Panza, C & Gale, G. (2008). *Existentialism*. Indiana: Wiley.
- Sartre, J. P. (1943) *Being and nothingness*. Cornwall: Routledge.
- Sartre, J. P. (1957). *Existentialism and human emotions*. New York: Citadel.
- Sartre, J. P. (1990). *In camera (No exit or Behind closed doors)*. Trans. Stuart Gilbert, in *In Camera and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin.
- Sartre, J. P. (2007). *Existentialism is a humanism*. New Haven: Yale University.
- Tanzer, M. (2008). *On existentialism*. Belmont: Thomson Wordsworth.
- Toptaş, H. A. (1995). *Gölgesizler*. İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2017). *Shadowless*. [*Gölgesizler* 1993]. Trans. Maureen Freely and John Angliss. London: Bloomsbury.
- Wartenberg, T. E. (2008). *Existentialism: A beginner's guide*. Oxford: Oneworld.



DOI: 10.22559/folklor.911

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Amerikan Şiirinde Avangart Geleneğin Elektronik Yansıması: Dijital Şiir

The Electronic Reflection of Avant-Garde Tradition in American Poetry: Digital Poetry

Memet Metin Barlık*

Öz

1950'ler sonrası Amerikan şiirindeki öncü ekoller, geleneksel edebiyat normlarını eleştiren, gelişen ve yenilenen alternatif bir kültür oluşturarak, okuyucunun beklentilerini dikkate alan bir yaklaşım içinde olurlar. Black Mountain Şiiri (1950-56), Greenwich Village Şiiri (1950-63), Black Arts Akımı Şiiri (1962-70) ve New York ve San Francisco'nun Dil Şairleri (1979-89) gibi grupların başlıca yenilikçi ekoller olduğu görülür. Yenilikçi yaklaşım, yalnızca edebi alanda değil aynı zamanda müzik ve resim alanında da dikkat çeker. Resimde ekspresyonist yaklaşım ve müzikte Caz akımı görsel ve işitsel sanata yeni bir işlev kazandırır. Yazılı, sözlü ve görsel sanat dalları arasında gelişen iletişim, eserlerin dinleyici ve/ya izleyiciye sunumunu geleneksel kalıpların dışına çıkarır. Öncü grupların hedefi, kendi kişisel beklentilerini bir kenara bırakarak, gelecekte de kaliteyi sürekli kılabilecek eserler ortaya koymaktır. Güçlü bilgisayar teknolojileri ve tele-iletişim alanındaki yenilikler, e-kimlik, e-topluluk, e-egitim ve dijital yaşam, dijital sanat ve dijital eleştiriyi içeren yeni sanal sanat sayfalarını doğurur. 'Tekno-yaşam' olarak adlandırabilecek bu sanal dünya, görsel ve yazınsal sanat dallarını da etkiler ve bu akımların elektronik nüshalarının doğmasına neden olur. Şiirin sanal medyadaki adı dijital-şiir, elektro-

* Doç.Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi, FEF. İngiliz Dili ve Ed. Bölümü. drbarlik@yyu.edu.tr

nik şiir veya e-şiir olur. Bu makalede 1980'ler sonrası avant-garde akımın elektronik yansımaları olan dijital-şiir incelenerek örneklendirildi. Teknoloji ve sanatın bir arada kullanımı ve fonksiyonları tartışıldı.

Anahtar sözcükler: *avant-garde Amerikan şiiri, tekno-sanat, dijital şiir, e-şiir*

Abstract

The avant-garde movements of American poetry after the 1950s, criticizing the traditional norms of the former periods, were eager to form an alternative renewing and developing culture, and tended to consider the demands of the populace of the readers. Black Mountain College (1950—56), Greenwich Village (1950—63), the Black Arts Movement (1962—70), the Language poets of New York and San Francisco (1979—89) were among the major avant-garde movements. The avant-garde approach was not only affective in literature but also in other genres of art, such as music and painting. The expressionist painting and Jazz music brought a new function to these genres of art. Avant-gardism also created a warm communication among different genres of arts, and changed the traditional norms of the presentation of the new forms. Powerful computer technologies and the new innovations of telecommunication created sites such as e-identity, e-education, digital art and digital criticism. The poetry created in this nominal world is called digital-poetry, electronic-poetry or e-poetry. Digital-poetry as a reflection of avant-garde movements of the 1980s is examined and illustrated in this paper.

Keywords: *avant-garde American poetry, techno-arts, digital-poetry, e-poetry*

Giriş

II. Dünya savaşı sonrası oluşan maddi ve manevi kayıp ve atom bombasının getirdiği kıyım, çağdaş veya postmodern denen Amerikan edebiyatına yeni bir yön kazandırır. “Büyük Depresyon döneminin kolektif ve emekçi romanı ile gündelik konuşma diliyle yazılan şiirin yerini hızla değişen farklı ekoller alır” (Wagner-Martin, 2013: 1). Modernizmin ciddi ve elitist yaklaşımı ve sonraki dönemin deneyimsel trendi, dini değerleri önemsemeyen, ironik bir tarza dönüşür; Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe, ve William Faulkner’in öncülük ettiği bilim-kurgu, gizem ve dedektif romanı baskın ekol haline gelir. 1920 ve 30’larda temelleri atılmış, siyahî, Yahudi, kadın ve farklı cinslerin ilişkilerini içeren edebi akımlar yeniden ivme kazanır. Harlem Rönesansı ile başlayan Afrika kökenli Amerikalı şairlerin başlattığı siyahî akım, 1940’lı ve 1950’li yıllarda da devam eder ve 1960/70 yıllarında Black Mountain ekolüyle şiir, “dönemin ırkçı ve politik bakışını ve sıradan insanların beklenti ve fikirlerini ele almaya başlar” (Halsey, 1995: 31).

1920’li yılların başlarında, T. S. Eliot, I. A. Richards ve William Empson’ın Yeni Eleştiri geleneğinden etkilenen John Crowe Ransom, Donald Davidson, Allen Tate ve Robert Penn Warren gibi şairler *The Fugitive* (Firariler) adında bir dergi yayımlarlar. Ancak 1930’lardan itibaren, dikkatlerini şiirden çok Güney’in entelektüel ve politik sorunlarına veren *The Fugitive* ismi değişir ve “Southern Agrarians” (Tarım Reformu Yanlısı Güneyliler) adını alır. Yeni

Eleştiri akımına da yakın olan *The Fugitive* grubu, bir edebi metnin, içerdiği öz-yaşamsal bilgiden çok, metnin kendisinin üzerinde durulması gerektiğini, şiirin yakın/detaylı okuma tarzıyla (close-reading) analiz edilmesi gerektiğini gündeme getirir. *The New Criticism* (1941) adlı eseriyle bu alanda etkin olduklarını gösteren J. C. Ransom ve destekleyici grubu, 1930'lardan itibaren, farklı üniversitelerde, benimsedikleri anlayışı ders programlarına koyarlar. Böylece, “*Yeni Eleştiri* akımı 1960'lara dek etkin bir akademik çalışma alanı olarak varlığını sürdürür” (Beach, 2003: 138).

“1945'lerden itibaren, farklı ve zengin bir dönem yaşayan Amerikan şiirinde,” (Berco- vitç, 2007: 12) 1950'lerden itibaren, öncülüğünü Robert Lowell, John Berryman, Randall Jarrell, Adrienne Rich, James Wright, Sylvia Plath, Anne Sexton ve Elizabeth Bishop'ın yaptığı İçgizemsel Şiir (Confessional Poetry) etkin bir akım olur. Nazik bir dil kullanmayı tercih eden içgizemsel şairler, doğrudan veya metaforik bir tarzla okuyucuyu şaşırtacak düzeyde özel konulara değinirler; “fiziksel veya ruhsal rahatsızlıklar, aile yaşamıyla ilgili hayal kırıklığı, cinsel tatmin veya yılgınlık, aybaşı hali, hamilelik, doğum, düşük yapma ve kürtaj gibi dişil fonksiyonları şiirlerinde yansıtır” (Kimmelman, 2005: 98). “Yoğun duygusal bir ton, öz-yaşamsal içerik ve anlatısal (narrative) bir yapıyla, sunumu birinci tekil şahısla yapmayı yeğleyen bu akım, okuyucu ile şair arasındaki mesafeyi en aza indirir” (Beach, 2003: 155).

1950'lerde geniş okuyucu kitlelerine ulaşan Beat Kuşağı, Lawrence Ferlinghetti'nin *City Lights* adlı basımevi ve kırtasiyesinde bir araya gelen ve Amerika'nın kendi kültürünü yansıtmayı, Batı'nın baskın medeni değerlerine tercih eden yazar ve şairlerden oluşur. Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Diane de Prima, Anne Waldman, Richard Brautigan, Philip Whalen, Gary Snyder, Paul Blackburn gibi isimlerden oluşan bu kuşağın oluşturduğu protest kültürü, başlangıçta kabul görmese de sonraları “Amerika'nın estetik ilkelerini değiştiren bir düzeye ulaşır” (Wagner-Martin, 2013, 3). Aslında “birçok Avrupalı okuyucu için Beat Kuşağı şiiri, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, Amerika'yı en çok temsil eden şiirdir” (Ruland ve Bradbury, 1991: 395).

Yenilikçi (avant-garde) akımlar, Avrupa kadar olmasa da, Amerika'da okuyucu ve izleyici kitlelerini şaşırtmaya devam ederler; oluşturdukları yeni tarz ve ifade şekilleri, teknolojinin de katkısıyla, sosyal ve algısal bir değişimi beraberinde getirir” (Ruland ve Bradbury, 1991: 271). 1950'lerin sonlarına doğru, Deneysel Şiir geleneğini benimseyen yenilikçi akım, James Merrill ve Theodore Roethke gibi şairlerin öncülüğünde, okuyucu ve basın dünyasıyla buluşmayı başarır. Yeni Eleştiri akımının akademik normlarını dışlayan bu akım, *The New American Poetry* (1960) adlı ontolojiyle, “altyapı, tarz ve tutumları farklı, ancak deneyselci-lik açısından paydaları aynı olan şairlerin tanınmasını sağlar” (Beach, 2003: 189).

Avant-garde geleneğin yansımalarından biri de, 1930'larda Robert Duncan'ın öncülüğünde kurulan San Francisco Rönesans şiiridir. Kenneth Rexroth, Charles Olson, Robert Creeley ve Denise Levertov'un da içinde bulunduğu bu akım, alternatif sanatsal ve edebi değerler yaratmayı hedeflerken, politik söylemlerle daha eşitlikçi bir toplum yapısının gerekliliği üzerinde yoğunlaşır. Bu ekolün hedefi, “entelektüel bilgi birikimini, tutkulu ve eşcinsel bir hayat istemiyle bir araya getirerek yeni bir tarz yaratmaktır” (Ellingham ve Killian, 1998: 9).

Öte yandan, Charle Olson'ın *Projective Verse* (1950) (izdüşümsel şiir) başlıklı yazısının ilkelerini belirlediği The Black Mountain akımındaki Edward Dorn, Joel Oppenheimer, Jonathan Williams ve John Vieners gibi isimler, şiirde, 'açık-tarz' veya 'açık-şiir' diye adlandırılan yeni bir yaklaşımı benimserler. Projektif şiir olarak da tanımlanan bu ekolün öncüleri "şairin enerji ve doğaçlama gücünü en üst düzeyde yansıtarak yazdığı şiirin gerçek şiir olduğunu savunurlar" (Beach, 2003: 194). Okulun kurucusu olan William C. Rice "öğrencilerin belirli bir disiplinin veya kariyerin dayattığı geleneksel müfredattan çok, yeteneklerine göre yetiştirilmesi gerektiği görüşünü savunur; bu anlamda Black Mountain okulunun, Emerson'ın öz-güven öğretisini takip ettiği söylenebilir" (Halsey, 1995: 3,4).

John Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch, Ted Berrigan ve James Schuyler gibi şairlerden oluşan ve New York'un avant-garde akımı, Manhattan'ı bir uluslararası sanat merkezi olarak görür. Soyut içerik ve nükteli bir anlatı üslubunu benimseyen New York Okulu şairleri, edebiyatın diğer sanat dallarıyla etkileşiminden doğan yeni bir estetik anlayışın arayışında olurlar. Romantik geleneğin lirik anlatı tarzını dışlayan New York Okulu, şiirin yalnızca şairden okuyucuya iletilen özel mesajlardan ibaret olmadığı, farklı düşünce ve aktarım tarzlarının denenmesi gerektiği görüşündedir. Bu şairler "yeni yöntemler geliştirmenin riskli olduğunu, ancak sanatı tekdüze ilkelere kurtarmak adına farklı kazanımların sağlanabileceğini savunurlar" (Fredman, 2005: 116).

"Yirminci yüzyıl şiirinin en büyük özelliklerinden biri de, daha yerinde ifadeler bulmak ve estetik açıdan hoş giden bir tarz yaratmak adına, dilin normal kullanım alanının ötesinde kullanılmasıdır" (Jeffries, 1993: 5). Şiiri, dilin kendisini keşfetmek için kullanılması gerektiğine inanan avant-garde şairler, Dil Şiiri (Language Poetry) denen bir akımın doğmasına öncülük ederler. 1980 ila 90 yılları arası dönemde baskın olan bu yaklaşım, şiirin sosyal ve politik eleştiriyi yansıtan bir sanat dalı olabileceği görüşünü benimserler. Dil Şairleri, sosyal, kültürel ve edebi söylemlerin dil aracılığı ile keşfedilmesinin, sanatın hedefleri arasında olması gerektiğine inanırlar. 1978-81 yılları arası yayımlanan L=A=N=G=U=A=G=E dergisiyle okuyucuya ulaşan Dil Şiiri "akademik olmayan, teori bilinçli, avant-garde, post modern ve muhalif şiir" olarak tanımlanır" (David, 2007: 1).

1980'lere gelindiğinde, Amerikan şiirindeki yenilikçi gelenek bireysel tarzlarla okuyucuya ulaşır. 1973'te Bolingen ödülüne layık görülen James Merrill ve 1975'te A. R. Ammons'u 1977'de David Ignatow takip eder. 1960'larda Donald Allen tarafından yayımlanan *The New American Poetry* antolojisinde yer almayan Merrill, *The Changing Light at Sandover* (1980) adlı eseriyle, deneysel şiiri yükseklerle taşımaya başarır. Bir Kuzey Carolina şairi olan A. R. Ammons da, kendi çizgisini oluşturan şairlerdendir; şiirlerinde doğayı ana tema olarak işlediğinden, doğa-şairi olarak bilinir. 1972'de yayımlanan *Collected Poems 1951 – 1971* adlı eseri Ulusal Kitap ödülüne layık görülen Ammons, *Sphere* (1974) başlıklı çalışmasıyla 1975'te Bolingen ödülüne layık görülür.

William Carlos Williams ve onun takipçileri olan Louis Zukovsky ve Charles Reznikoff gibi şairleri esin kaynağı alan David Ignatow, şiirlerinde kullandığı vezin, dil, kendine özgü güçlü mizah tarzı ve gerçeküstü temalarıyla genç kuşağı etkilemeyi başarır. Michigan Devlet Üniversitesinde hoca olan Diane Wakoski, Ignatow'un takipçisi olarak kabul edilir. Wakoski, William Carlos geleneğinin ve içgizemsel şiirin dışında, kendi kişisel mitolojisini oluşturan

bir şairdir. Şiirlerinde hayali kimlik arayışı ön plana çıkan Wakoski'nin *The Diamond Dog* (2010) adlı eseri, söz konusu (hayali) temayı işlediği eserlerindedir. 1980'de *Satan Says* adlı eseri yayımlanan ve Adrienne Rich takipçisi olan Sharon Olds, samimi dil seçimi ve kişisel temaları ile dikkat çeker. Öte yandan, içgizemsel şiir geleneğini kendine özgü bir tarza dönüştüren Ai, sanal dramatik monologlar içeren metinlerle okuyucuya ulaşır ve *Vice: New and Selected Poems* (1999) adlı eseriyle şiirde Ulusal Kitap ödülüne layık görülür.

Sacvan Bercovitch'e (2007) göre, XX. yüzyılın sonlarına doğru, bireysel tarzların oluşmasına dönüşen Yenilikçi (avant-garde) sanatçının ilkeleri şöyle sıralanabilir:

- Kişisel yeti ve donanımlarını ön plana çıkarma isteğinden çok, gelecekte baskın olacak sanatı üretme amacına motive olmak.
- Bu amacı gerçekleştirmek için farklı medya gruplarıyla, sanatçıların katıldığı halk konfederasyonları oluşturmak.
- Çağdaş sanat topluluklarının benimsediği kalıplara karşı çıkmak ve
- Toplum ve sanat arasındaki bağ ile ilgili açık bir görüşe sahip olmak (s. 83).

“1960'lardan 80'lere kadar yenilikçi akımların değişen safhalarına tanıklık eden Postmodern dönem, entelektüel dünyanın, beklenenin üzerinde farklılaşan bir tekno-yaşama dönüştüğünü gösterir” (Ruland ve Bradbury, 1991, 393). Sanal medya sayfalarında, e-şiir, e-roman veya e-eleştiri ürünleri okuyucu kitlelerine ulaşır. Bu katılımcı ve enteraktif sunum, bireysel, ideolojik ve deneysel estetik kavramların, medya aracılığıyla dijital sanat sayfalarında buluşmasını sağlar. Böylece, tekno-yaşam kültürünün getirdiği yeniliklerle sanallaşan Deneysel Şiir yeni bir sunum şekliyle okuyucuya ulaşır; buna, “bilgisayar teknolojilerinin kablolu özelliklerinden ve internet imkânlarından yararlanılarak oluşan, ‘Dijital-Şiir’” denebilir (Ledesma, 2016: 81).

1. Dijital şiir

Bir deneyimi paylaşmak söz konusu olduğunda, teknolojinin kaçınılmaz bir paylaşım aracı olduğu gözlenir. Özellikle bilim ve teknolojiyle, politika ve sanatı bir araya getiren farklı medya araçları; basın, sinema, radyo, televizyon, bilgisayar, internet vs. deneyimsel sanatın sunumu, paylaşımı, beğenisi ve eleştirisini hızlı ve kolay hale getirir. Kısaca, “teknolojizasyon (technologizing) anlatı sanatı ve sanatçıları için, basın dünyasındaki formalite ve hiyerarşiyi devre dışı bırakarak, kültürel ürünlerde yeni yüzlerin tanıtım ve dağıtımında büyük olanaklar sağlar” (Amerika, 2007, 413). Yazılı sanatların dijital yansımaları adlandırılırken akla ilk gelen başlık ‘Elektronik Edebiyat’ başlığıdır. Elektronik edebiyat “genellikle basılı edebiyatı devre dışı bırakan ve ilk-metin oluşumu dijital ortamda başlayan, kısaca, bilgisayar ortamında üretilen ve yine bilgisayar ortamında okunma beklentisi olan edebi metinleri içerir” (Hayles, 2008: 3).

“1980 ila 90 yılları arasında ilk örneklerine rastlanan bilgisayar-şiiri (computer-poetry), metinsel distopyada, benzer özellikleri olan eserlerin yer arayışını ve dijital şiir metinlerine olan gereksinimi” gündeme getirir” (Glazier, 2002: 3). Elektronik ortamda üretilen ve elektronik ağ üzerinden paylaşılan e-edebiyat metinleri için, aynı ortamın dijital kültür sayfalarında; örneğin, bilgisayar oyunları, filmler, animasyonlar, dijital sanatlar ve görsel kültür sitelerinde bilgilendirme yapılabilmektedir. 1999 yılında kurulan Elektronik Edebiyat Or-

ganizasyonu, elektronik edebiyatı, “önemli edebi özellikleri olan metinlerin, özel veya ağ bağlantılı bilgisayarların sağladığı bağlam ve olanaklardan yararlanması” şeklinde tanımlar” (Simanovski, 2011: 27). Ancak reel basın dünyasındaki eserlerin üretilmesi, edebi özellikler açısından değerinin belirlenmesi ve basılı metinlerin okuyucu kitleler tarafından kabul görmesi aşamalarının dijital edebiyat koşullarıyla örtüşmediği görülür.

Yazılı sanatın görsel ve işitsel dünya ile yarışı anlamına gelen bu teknolojik görüngü, edebi akımların hemen tüm dallarına yansır ve e-eleştiri, e-roman, e-öykü ve e-şiiir/dijital şiiir gibi adlandırmaların oluşmasını sağlar. “Yirminci yüzyılın son dönemlerindeki deneysel şiiir, çağdaş teknolojiyle bir araya gelir ve kitlesel medya aracılığıyla görsel ve işitsel imgeleri tüketen ‘Dijital Şiiir’ adını alır” (Ledema, 2016: 81). Böylece, deneyimsel şiiirin somut-şiiir (concrete-poetry), fonetik şiiir (phonetic poetry), polinom-şiiir (polypoetry), kod-şiiiri (code-poetry) ve siber-şiiir (cyberpoetry) gibi alt yansımaları da ortaya çıkar. Dijital şiiir, görüntü, ses ve metinden oluşan bir sanata dönüşür; ses, hareket ve video teknikleriyle yeni ve farklı sunum olanaklarına da kavuşan e-şiiir, hızlı erişim imkânlarıyla, bilgisayar ekranlarını okuyucuya ulaştığı platform olarak kullanır ve kopyalanabilen, geliştirilebilen ve ilave edilebilen bir edebi metin iletişimi haline gelir.

“Görsellik fonksiyonu dilbilimsel öğelerle bir arada kullanmakla önemi anlaşılan akım Somut Şiiir (concrete-poetry) olarak adlandırılır” (Simanovski, 2011: 28). Amerikan şiiirinde, ilk örneklerine Emmet Williams’ın (1925 - 2007) somut-şiiirinde rastladığımız programlanmış şiiiri (programmed poetry), Jackson Mac Low, George Brecht, Dick Higgins ve Robert Filliou gibi isimler benimser ve aynı tarzı bir ekol haline getirirler. Williams, “Almanya’da gelişen Fluxus akımının somut, avant-garde ve sunumu önemseyen tarzı onaylar ve sıralaması değişen, tekrarlanabilen, sadelik ve nesnelligi ön plana çıkaran (minimalist) eserler üretir” (Glazier, 2002: 127).

Loss Pequeño Glazier, *Poems for the Millennium: The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry* (1998) adlı eserin II. Cildinde, Emmet Williams’ın programlanmış şiiirine *What* başlıklı şiiiri örnek verir ve şöyle analiz eder:

What

Into dew up lark

mango dove lark flight

thrush song into

white shadow

even up dot certain (Rothenberg ve Joris, 1998, 214).

What şiiirinde, başlıktaki kelimeleri temsil eden alfabe düzeneği göze çarpar; bu dizin, sonraki dizelerin oluşumuna kaynaktır; açıkça görülüyor ki w = “into,” h = “dew,” a = “up,” ve t = “lark”; buradan “into” gösteriyor ki i = “mango,” ve sonraki satır, “mango dove lark flight” birinci satırın başındaki ilk dizin olan “into” kelimesinden üretilmiştir. Programlanmış şiiirin oluşumu bu örnekte görülen bir metodu takip eder (Glazier, 2002, 128).

1960’lı yıllardan itibaren ‘programlanmış şiiir’ konusunda adından söz ettiren Jackson Mac Low, (1922 – 2004) ‘tahmin edilmez’ (unpredictable) diye tanımladığı şiiirinin esinini John Cage’in 1950 / 60’larda uyguladığı ‘şans-güdümlü’ (chance-operational) şiiirinden aldı-

ğını ve bu yöntemle “hedef metnin kontrolünün şairin kendisinde olmadığı bir şiir metninin ortaya çıktığını iddia eder. Mac Low, ‘hedef şiir’ (deterministic poetry) yönteminde ise, ‘kök metin’ ve ‘tohum metin’ (source text, seed text) denen iki kaynaktan hareket edildiğini ve bu metinlerin şairin kendisi ve başkaları tarafından yazılmış olabileceğini aktarır. Ancak şans güdümlü programlamanın tersine, hedef metni elde etmede başarılı olmanın ilkesinin, yöntemi eksiksiz uygulamakla olabileceğini savunur ve bu yöntemi, “metin seçkisiyle akrostiş okuma” diye adlandırır (Low, 2008: 30).

Mac Low, “yazma şekilleri” ya da “sanat üretme yolları” (art-making-ways) diye adlandırdığı programlı şairlik kariyerinin 1990’lar ve 2000’lerin başından itibaren yön değiştirdiğini söyler:

Şimdi tüm yazım şekillerini (ve diğer sanat üretme yollarını) değerli buluyorum. 1990’lar ve 2000’lerin başından itibaren yazmada iki temel yol takip ediyorum. Her iki şekilde de tesadüfün önemli payı var, ancak 1990’dan önce yazdıklarımın farklıydılar. Ekim 1990’dan 1995’lerin başına kadar, *154 Forties* şiir serisinin ilk metinlerini yazdım ve o tarihten bu yana onların üzerinde değişiklikler yapıyorum. *Forties* şiirlerini dış veya iç çevremden kelimeler, ifadeler ‘toplayarak’ yaptım; ilk metinlerini yazarken gördüğüm, duyduğum ya da *düşündüğüm* kelime ve ifadeler. Sonraki dönem onları yeniden gözden geçirmekle geçti. Her şiir ‘belirsiz yazın şekliyle’ yazılı sekiz ya da beş satırdan oluşan kıtalardan ibaret; bu kıtaları üç kısmen daha uzun satırlar takip eder, sonra oldukça uzun bir satırı kısa bir satır takip eder (Low, 2008: 33).

Tüketici toplumun yapay yaşam değerlerinin ‘teknokültürle’ edebi sanata yansımaları örneklendiren Mac Low, şiir yapmadaki/yazmadaki hedefini şu sözlerle açıklar: “dijital programlama yöntemi ile elde edilen çıktıdan şiirler yapıyorum ve bu şiirler belirli koşullarda özgür kompozisyonlar oluşturmaya ham madde oluyor” (Low, 35). Mac Low’un ‘Program Şiirleri’, Anne Tardos’un editörlüğünü yaptığı *Thing Of Beauty: New and Selected Works* (2008) adlı eserinden alıntılanarak aşağıda örnek olarak verilmiştir:

Asymmetry 18

inspiring.

name sins people instruction

reverent “invoking”

name

[Goblins]

name

Avalokitesvara

magical enables

(Low, 2008: 84).

Asymmetry 138

but his Italian voyage,

“Under the sun”

the same vigour of life:

“Unter der Sonn” (Low, 2008: 87).

Net Murder 1

Now jeopardizes catch.
More huge stretched land.
Marketable fishermen after stopping salmon leverage sea.
Nets were nets more hundred birds.
Murder stake,
summer and
other small seals.
Least netting,
sea into mysterious our farther used indeed,
require accepting at sea
be.
Sea now jeopardizes catch.
3 August–11 September 1990 New York
(Low, 2008: 325).

Flaming held fast

Flaming air sleeveless and charmless broken on Tertiary rocks
common ámphora known too soon prophetic excused drivel
primeval búllet-proof máke-believe vest burning on the Plasticine rug
spíndle-fly losing pearly-gólden appetite extending to humdrum
singing streets' antagonistic eaves
installed triangular clubs

Tick-tock mud in the wilderness ruin cast into additive fever
amorphous strophes of rock unclasped by thankful articulate seams
silvery wildness ungathered across the throat's conundrum example
expected arms present in lesions swelling in kerosene pictures falling
from nails clustered in riotous poetry never infused with ecstasy
bubbles surmised by plumes

Debris leaking-serendipity polishing stainless steel revisions
weeping caldrons of filigreed ash mediated by mirth spilled out
at home
vertigo mimosa twisted by fate in a slavish future crawl
repressive semantic decaying in laminated songs' logical drawing rooms
manacled manual waters of photography
partial cellar moons (Low, 2008: 364).

Mac Low, *Twenties 100 Poems* (1991) adlı eserinde de şansa, hedef metin belirlemeye, sezgisel ifadelere ve anlamı belirsiz dizelere dayalı şiirler yazmayı sürdürür ve sonraki dönemlerde müzik ve şans şiirini bir araya getirdiği dijital programlama şairliğine devam eder.

Dijital şiiri, algoritmik nota programlarından esinlenerek elde etmeyi deneyen John Cage, (1912-1992) bu geleneğin temsilcilerinden bir müzisyen ve şairdir. Cage, “politika, toplum ve sanatta çoğulcu bir yaklaşımı benimser ve bu felsefeyle dünyadaki kültür farklılığını oluşturan her bir bireyin eşsiz olduğuna inanır” (Bernstein, 2001: 1). “Müzik kelimesinin 18. ve 19. Yüzyıl için ‘kutsal ve korunması gereken’ bir kelime olduğunu” ifade eden Cage, “yeni kuşağın onu ‘seslerin organizasyonu’ tanımlamasıyla daha anlamlı bir düzeye getirmesi gerektiğini savunur” (Cage, 1961: 3).

Writings Through John Cage’s Music, Poetry, and Art (2001) adlı eserde David Bernstein, John Cage’in sanatsal yetileri ve sanata bakışını şu sözlerle ifade eder:

Kariyeri boyunca Cage, avant-garde müzisyenlerin, sanatçıların ve yazarların propagandasını ve provokatörlüğünü yaptı, müzikte, notaların birleşiminden oluşan herhangi bir melodinin ya da gürültünün estetik açıdan hoş a gidebileceğine; bu nedenle müzik yapmak için materyalin sonsuz olduğuna inandı... yaratıcı enerjisi müzikle sınırlı değildi ve aynı zamanda yetenekli bir yazar olan Cage, yedi albümü, denemeleri ve şiirlerinin yanı sıra, baskı-resim ve suluboya gibi görsel sanatlarda da donanımlı bir sanatçıydı (Bernstein, 2001: 2).

Cage, 1970’lerden itibaren yazar ve şairliğe yoğunlaşır ve *36 Acrostics Re and Not Re Marcel Duchamp* eseriyle, çeşitli programlamalarla kelime ve harflerle oynayarak, ‘akrostiş veya mesostik’ diye adlandırdığı sözlüksel şiiri (lexical poetry) elde etmeye çalışır: örneğin, Edwin Denby adında bir arkadaşına yazdığı dizeleri aşağıdaki gibi dizayn eder:

rEmembering a Day I visited you—seems noW
as I write that the weather was theN was warm—i
recall nothing we saiD, nothing wE did; eveN so
(perhaps Because of that) that visit staYs (Silverman, 2010: 200).

Düz yazı şeklinde yazılmış bu paragrafın içine arkadaşının isminin (Edwin Denby) harflerini büyük harflerle serpiştiren şair, sonraki dönemlerde daha şiirsel metinler yazmayı hedefler. Geliştirdiği satranç tarzı oyunlarla elde edilen beş ve yedi mısralık kıtalarda, işlemek istediği isimlerin harflerinin her birini, dizeleri oluşturan kelimelerin içindeki uygun harfi büyük yazarak öne çıkarır ve bu yöntemi “mesostics” diye adlandırır. Aşağıdaki şiir ‘MARCEL’ isminin işlendiği, Cage programlamasıyla elde edilen bir şiirdir:

questions i Might
hAve
leaRned
to ask Can
no longEr
receive repLies (Silverman, 2010: 200).

Jackson Mac Low gibi John Cage de “Fluxus grubunun faaliyetlerine katılır; bu aktivist grup geleneksel karşıtı, uluslararası sanatçı, şair, besteci ve sunuculardan oluşan ve sanatın sınırlarını genişletmeyi hedefleyen yenilikçi sanatçılardır” (Bernstein, 2001: 235). John Cage’in 1979 yılında yayımlanan *Empty Words Writings* ‘73-’78 adlı eserinden ‘mesostics’ diye tanımladığı program şiiri aşağıda örneklendirilmiştir:

Many happy returns

first the quaLity
Of
yoUr music
tHen
its quAntity
and variety
make it Resemble
a river in delta.
listening to it
we becOme
ocean (Cage, 1979: 6).

A long letter

the musiC
yOu make
insN’t
Like
any Other:
thaNk you.

oNce you
sAid
wheN you thought of
musiC
you Always
thought of youR own
neveR
Of anybody else’s.
that’s hoW it happens (Cage, 1979: 6).

Dijital şiir geleneği, çağdaş Amerikan şairler tarafından da benimsenen bir akımdır; örneğin, Ron Silliman (1946-) *Tjanting* (2002) adlı eserindeki Fibonnaci şiir serisiyle program şiirini örneklendiren isimlerdendir (Glazier, 2002: 132). Lyn Hejinian’ın, 37 metinden oluşan *My Life* eserinin ilk baskısında, her bölüm bir yıla tekabül eder ve 37’şer mısradan

oluşur. Sekiz yıl aradan sonra, Hejninian eserindeki bölüm sayısını 45'e çıkarırken, her bölüm de sekizer mısra ekler (Glazier, 2002: 132). Böylece, değiştirilebilen, ekleme yapılabilen programlı şiir, Hejninian'ın geliştirdiği yeni tarzla, rakamsal birtakım öğelerle, öz-yaşam ile metinler arasında bağ kuran bir boyut kazanır.

Sonuç

Bilimin sanat ile olan etkileşiminde, iki önemli işlevi olduğu gözlenmektedir; birincisi sanatsal değeri olan eserlerin bilim tarafından keşfedilmesi, ikincisi ise, sanatın kültürel boyutunu aktif bir boyuta taşımasıdır. Bilimin gündelik yaşamın bir parçası konumuna getirdiği teknoloji, sessiz olana ses veren, saklı olanın bilinmesini sağlayan, bireysel ve/ya toplumsal bilinçaltı dünyasının yasakları aşarak, dilin içerdiği çeşitli sembollerle paylaşılmasını sağlayan bir iletişim ağı rolünü üstlenmiştir. Sanatın birey ve toplumlar arası iletişim gücüne güç katan dijital/sanal ağ, yazılı sanat dallarının sanal okuyucuya ulaştığı e-kitap, e-dergi, e-kütüphane gibi sanal mekânların ve e-roman, e-öykü, e-şiir gibi dijital sayfaların oluşmasını sağlamıştır.

Bu çerçeveden bakıldığında, dijital ortamlarda oluşturulan eserlerin yazılması, sanatsal açıdan değerlendirilmesi ve okuyucu ile iletişim aşamaları vardır. Dijital eserlerin ölçme ve değerlendirilmesi konusunda üç aşamanın önemli olduğu tespit edildi: 1- Eserin özgün olarak bilgisayar ortamında üretilmesi, 2- Önemli edebi özelliklere sahip olması, 3- Sanal ağ üzerinden okunması ve paylaşılması. Eserin özgün olarak ortaya çıkışı ele alındığında, şöyle bir sorun ortaya çıkmaktadır; örneğin bir şiir kâğıt üzerine de yazılsa, bilgisayar klavyesiyle de yazılsa, eski bir daktilo ile de yazılsa yine de bir şiirdir. Ölçme ve değerlendirme aşaması ise, basılı edebiyat dünyasındaki ilkelerle karşılaştırılarak tartışılabilir; basılı edebiyatta, bir eserin belirli edebi özelliklere sahip olup olmadığına, böylece basılmaya değer olup olmadığına alanın hocaları kabul edilen ve aynı alanda belirli bir akademik birikime sahip olan hakem kurulu karar verir. Daha önemlisi, edebi etik açısından düşünüldüğünde, bir şiirin bir şair tarafından yazılmış olma beklentisi vardır; her deneyim şiir, her deneyimin yazarı şair kabul edilmez. Öte yandan, bir eserin birçok okuyucu tarafından beğenilmesi önemli edebi özelliklere sahip olduğunu doğrulamaz veya önemli edebi özelliklere sahip olan eserlerin çok sayıda okuyucu kitlesi olmayabilir. Bu aşamanın elektronik safhasına bakıldığında, her bireyin, edebi özelliklere sahip olsun olmasın, bilgisayar veya farklı ortamlarda yazdığı metni, sanal ağ aracılığıyla, istediği sayfa ya da sitelere gönderme özgürlüğü vardır. Bu, basın dünyasındaki hakem kurulunu devre dışı bırakmak ve metnin kim tarafından yazıldığına hiçbir öneminin olmadığı anlamına gelmektedir. Sanal dünyadaki ölçme ve değerlendirme çoğunlukla beğeni geri dönüşleriyle gerçekleşmektedir. Günümüzde sanatsal yetileri olsun olmasın, teknolojiyle tanışmış ve ondan yararlanmayı bilen hemen her bireyin belirli sayıda takipçisi (izleyici, okuyucu) vardır; bu da paylaşılan görsel, işitsel ya da yazılı metnin, sanatsal veya edebi değerler taşıyıp taşımadığına bakılmaksızın takipçi kitle tarafından beğenilebileceğini gösterir. Buradan, sayıca çok beğeni alan bir metnin sanatsal ve edebi değerlere haiz bir eser olmayabileceği, böylece sanal dünyadaki ölçme ve değerlendirmenin güvenilir olmadığı sonucuna varılabilir. Son aşama olan, eserlerin sanal ağ üzerinden paylaşımı koşulu, reel basın dünyasıyla karşılaştırıldığında; basın dünyasında, hakem heyetinin değerlendirmesinden geçen basılı eserlerin okuyucu kitle tarafından kabul görmesi satışla ilintili ortaya çıkan envanterle belirlenirken, sanal ağ beğeni sayısının güvenilirliği tartışılır.

Notlar:

Şiirler, dijital programlamadan elde edilen, anlamlandırılması zor, yapay metinler olduğundan çevirileri yapılmamıştır.

Kaynaklar

- Amerika, M. (2007). *Meta a digital poetics*. Cambridge: The MIT.
- Arnold, D. D. (2007). *Poetry and language writing objective and surreal*. Liverpool: Liverpool University.
- Beach, C. (2003). *The Cambridge introduction to twentieth-century American Poetry*. New York: Cambridge University.
- Bernstein, D. ve Hatch, W. C. (Eds). (2001). *Writings through John Cage's music, poetry, and art*. Chicago ve London: University of Chicago.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Hanover: University Press of New England.
- Cage, J. (1979). *Empty words: writings '73 - '78*. Middletown: Wesleyan University.
- Ellingham, L. ve Killian, K. (1998). *Poet be like god; Jack Spicer and the San Francisco renaissance*. Honover ve London: Wesleyan University.
- Fredman, S. (Ed). (2005). *A concise companion to twentieth-century American poetry*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Glazier, L. P. (2002). *Digital poetics hypertext, visual-kinetic text and writing in programmable media*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama.
- Halsey, F. E. (1995). *Understanding the black mountain poets*. South Carolina: University of South Carolina.
- Hayles, N. K. (2008). *Electronic literature new horizons for the literary*. Notre Dame: University of Notre Dame.
- Jeffries, L. (1993). *The language of twentieth-century poetry*. United Kingdom: Macmillan.
- Kimmelman, B. (Ed). (2005). *The facts on file companion to 20th century American poetry*. New York, NY: Checkmark.
- Ledesma, E. (2016). *Radical poetry_ aesthetics, politics, technology, and the Ibero-American avant-gardes, 1900-2015*. New York, NY: State University of New York.
- Low, J. M. (2008). *Thing of beauty: New and selected works*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California.
- Rothenberg, J., Pierre, J. (Ed.). (1998). *Poems for the millennium: The University of California book of modern & postmodern poetry, vol. II: from post war to millennium*. Berkeley: University of California.
- Richard, R., Bradbury, M. (1991). *From puritanism to postmodernism a history of American literature*. New York, NY: Penguin.
- Silverman, K. (2010). *Begin again; a biography of John Cage*. New York, NY: Knopf Doubleday.
- Simanowski, R. (2011). *Digital art and meaning reading kinetic poetry, text machines, mapping art, and interactive installations*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Wagner-Martin, L. (2013). *A history of American literature: 1950 to the present*. West Sussex: Blackwell.



DOI: 10.22559/folklor.991

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Configuration of Transient Shelters as Alternative Spaces through Nomadic Acts in Doris Lessing's "*An Old Woman and Her Cat*"

Doris Lessing'in "*An Old Woman and Her Cat*" Adlı Öyküsünde Geçici Barınakların Göçebe Eylemler Yoluyla Alternatif Mekânlar Olarak Yaratılması

Özge Üstündağ Güvenç*

Abstract

Doris Lessing's short story "*An Old Woman and Her Cat*" from her collection, *The Temptation of Jack Orkney*, revolves around the nomadic experiences of an old and homeless woman in various places and her survival under poor living circumstances with her cat. The places occupied by the old woman in this story such as the Council flats, the room in the slum and the ruined flat in a wealthy neighbourhood cannot be considered as proper homes where people have a sense of belonging; rather, they are just material places she tries to appropriate as shelters temporarily on the way without a feeling of warmth and attachment to them. Focusing on the woman and the cat's relationship with their surrounding provides a discussion on space and nomadism within the framework of Henri Lefebvre's spatial tripartite - the perceived, the conceived and the lived - which is related to Rosi Braidotti's theory on nomadism. It also reveals the social norms and values, which disregard an old woman and her cat's struggle for life in a metropolis. Therefore, this article

* Dr., Cankaya University, English Language and Literature, ustunoz@yahoo.com

aims to discuss not only the material qualities of transient places in London and their conceived perspective which segregates the poor and the homeless from the wealthy but also the old woman's configuration of alternative spaces for herself out of the ruins without a sense of home.

Keywords: *Doris Lessing, Henri Lefebvre, Rosi Braidotti, alternative space, nomadic female*

Öz

Doris Lessing'in *The Temptation of Jack Orkney* başlıklı kısa öykü kitabından alınan "An Old Woman and Her Cat" adlı öykü, yaşlı ve evsiz bir kadının çeşitli mekânlardaki gezgin deneyimlerini ve kedisiyle birlikte kötü hayat koşullarında verdiği yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Bu kadın kahramanın geçici olarak kaldığı sosyal konutlar, gecekondu mahallesinde bir oda ve zengin muhitte harap olmuş bir daire gibi mekânlar, insanların kendilerini ait hissettikleri evlerden değildir. Aksine bu mekanlar yaşlı kadının herhangi bir sıcaklık hissi ve bağlılık duygusu olmaksızın kısa süreliğine kişiselleştirdiği sığınaklardır. Kadın kahramanın ve kedisinin çevreleriyle olan ilişkilerine odaklanmak, mekân ve gezgin kavramlarını Henri Lefebvre'in algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân üçlemesi ve Rosi Bradiotti'nin gezgin kuramı bakımından incelemeyi mümkün kılmaktadır. Bu yaklaşım diğer bir yandan, büyük bir şehirde yaşlı bir kadın ve kedisinin yaşam savaşımı görmezden gelen sosyal kaideler ve değerleri açığa çıkarır. Bundan dolayı bu çalışmanın amacı, sadece Londra'daki geçici yerlerin fiziksel özellikleri ile yoksul ve evsizleri zenginden ayıran mekân anlayışını değil, aynı zamanda bu yaşlı kadının kendisi için çevresindeki harabe yerleri yaşanan alternatif mekânlara dönüştürdüğünü tartışmaktır.

Anahtar sözcükler: *Doris Lessing, Henri Lefebvre, Rosi Braidotti, alternatif mekân, gezgin kadın*

Introduction

The interconnection between space and human beings is a fundamental issue in Doris Lessing's short fiction.¹ In her five collections of short stories,² the representations of space ranging from the smallest units such as a room, a flat, a house to their outward extensions like a garden, a street, natural environment and a city display how male and female characters experience everyday life in spaces they occupy. Lessing's second volume of European stories, *The Temptation of Jack Orkney* covers a variety of subjects, ranging from a challenge of social norms and marriage to political, class and gender issues. Among the narratives in this collection which foreground the significance of space in relation to human beings, animals and plants, "An Old Woman and Her Cat," as its title suggests, revolves around an old woman and her cat's survival under poor living circumstances, and reflects a criticism of social norms and values through their experiences in various parts of London. The primary focus of this study is to discuss to what extent she appropriates several places ranging from the streets, the

Council flat to a room in the slum and a ruined house in a wealthy neighbourhood, and turns them into alternative spaces for the cat and herself until her death, within the framework of Henri Lefebvre's social/lived space. Because Hetty, the old woman, feels no attachment to any place as her home and does not fix her identity to a permanent place, her family, gender roles and social environment, Rosi Bradiotti's theory on nomadism will also be referred to. Although space is not explicitly articulated by Braidotti, her fluid gender identity and nomadism which blurs boundaries and subverts stable definitions play a significant role in materialising Hetty's acts within the boundaries of space. Therefore, whether she is able to configure alternative spaces for herself and the cat through nomadic acts is also under investigation in the analysis of this story.

Theoretical framework and methodology

In recent years, there has been an increase in the number of discussions concerning the concepts of space and place, which have initiated an interest in the theory of space in the fields of architecture, urban studies, social sciences and geography. The focus on the theory of space has become one of the primary concerns for theorists and scholars including geographers Edward Relph, Yi-Fu Tuan, Tim Cresswell, Nigel Thrift, Derek Gregory and Edward Soja to name just a few. This interest in spatial thinking is not only related to geographical research but also to French social theory, particularly to the works of Michel Foucault and Henri Lefebvre. Since then the theoretical claims about space have been grounded on common points. The heterogeneous nature of the physical environment constituted by diverse human practices is the focal point of these critics. As Foucault claims, space is no longer treated "as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile" (1980: 70) but it is acknowledged as a product of social relations, experiences and transformations embracing diversity.

Before the "spatial turn" in the history of Western civilisation, the conception of space was based on the Cartesian dichotomy between the mind and the body. In Dialogue III of his book *Discourse on Method*, René Descartes foregrounds the thinking ability of the subject and highlights the importance of the mind over the body, with his premise *cogito, ergo sum*. The Cartesian space was developed "on the basis of extension, thought in terms of coordinates, lines and planes, as Euclidean geometry" (Elden, 2004: 186-7). Thus, it was regarded as a measurable and static place like a container waiting to be filled in not only by things but also by social events and actions. Space was comprehended as an essential, natural and given entity. This reductionist approach brings about the separation of the physical space from the mental one. Such oppositions in the discussion of space allows the penetration of oppressive and dominating patriarchal ideology into social relations in societies where the mind is privileged over the body.

Some geographers like Tuan contributes to the development of geographical studies by offering a more experiential and relational explanation in spatial thinking to avoid essentialist formulations of Cartesian space. He emphasizes the twofold connection between space and place in the context of diverse societies, cultures and inhabitants though these concepts appear to have opposite meanings in distinct locations and across cultures. Tuan, in *Space and Place: The Perspective of Experience* claims that

[w]hat begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. . . the ideas “space” and “place” require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place (1977: 6).

He relates the concept of place with stability and security because of its reference to everyday dwellings, locations and individual experience and that of space with freedom of movement. In his view, “[h]uman lives are a dialectical movement between shelter and venture, attachment and freedom” (1977: 54). The presence or absence of movement and the feeling of security and independence in human beings’ relation to environment defines the difference between space and place, for Tuan. He focuses on how space is transformed into place through human experience, how individuals perceive their surrounding through senses and how they attribute meanings to their habitats. The two concepts not only complement each other in understanding the relationship between human beings and their surroundings but also highlight the significance of nature and human-made environment. However, such understanding of space and place based on human perception and experience might lead to a dualistic relationship in contrast with each other and cannot completely shed light on the construction of space, social processes and everyday life.

Since Cartesian thinking is restrictive in every sense and is solely defined in terms of oppositions, new conceptualisations of space have been acknowledged by philosophers from various disciplines. Paul Cloke and Ron Johnston, for instance, in *Spaces of Geographical Thought: Deconstructing Human Geography’s Binaries*, claim that through the use of third terms as in the example of third space, the understanding of space transcends what is produced by binary processes... Third spaces thus combine the material and the symbolic to elude the politics of polarized binaries and to enable the emergence of radical new allegiances by which old structures of authority can be challenged by new ways of thinking and new emancipatory practices (2005: 15).

Through the problematisation of dualistic thinking and introduction of a third alternative, scholars reconfigure a new concept of space which foregrounds difference rather than the fixed position of concepts and structures in the process of developing heterogeneous spaces.

In addition to Tuan’s experiential focus on twofold space-place relationship, Lefebvre’s theory of space based on its production through the intertwining of three elements contributes to the discussion from a materialist perspective. He makes a critique of the absolute conception of space that is conceived as a geometrically measured exact and precise entity, and like Tuan, he foregrounds the significance of human experience and the impact of socio-cultural issues on human interaction with the environment. What differentiates Lefebvre from Tuan is the fact that he not only supplants the twofold discussion – space and place – by his spatial triad but also focuses on the production of space. In order to have a coherent and unitary discussion on the theory of space, this study makes use of a single concept throughout, that is space.

Drawing on the theories of production in economic relations and class struggles introduced by Marx and Engels, Lefebvre emphasises the producible nature of social space in which "... each living body is space and has its space: it produces itself in space and it also produces that space" (1991: 170). Like the Marxist theory according to which each society with its mode of production creates its own space, Lefebvre displays how space is produced through cultural and political relations and social interactions. For him, space itself is active and is constituted by the activities of its inhabitants. Thus, Lefebvre introduces his conceptual triad which includes three dialectically interconnected dimensions – the physical, the mental and the social/the lived. The first part of his spatial triad, the "spatial practice," (1991: 33) occurs in a material environment. As Merrifield puts it, people's perceptions condition their daily reality with respect to the usage of space: for example, their routes, networks, patterns of interaction that link spaces set aside for work, play and leisure.... Spatial practices structure daily life and a broader urban reality (1993: 524).

Similar to Tuan's emphasis on human perception and sense of place, which require a close contact with the environment, such space is perceived through the senses. Spatial practices give information about the social relations, cultural interactions, political issues and everyday life of individuals and communities. The second item in his triad is the "representations of space" (1991: 33) which refers to a conceived space embedded with ideological norms and values as well as implications of power and knowledge. It includes descriptions and definitions at the level of discourse. Maps, signs, plans of space, for instance, represent the dominant ideology and serve for the maintenance and control of patriarchy. This order in space does not welcome the diversities among people, confining them into well-defined spaces in terms of their social identities such as race, class, gender, ethnicity etc. Unlike Tuan who solely focuses on the impact of cultural values on the human perception of the environment, Lefebvre foregrounds how representations of space are important in the formation of social relations and social roles under male dominance, despite being abstract notions. The third dimension is defined by Lefebvre as representational space which is "directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of 'inhabitants' and 'users' . . . This is the dominated - and hence passively experienced - space which the imagination seeks to change and appropriate" (1991: 39). On the one hand, the symbolic dimension of space is constituted out of the experience of everyday life; on the other hand, it refers to ideology, knowledge and power which intervenes in the construction of meaning related to social relations, norms and values. With respect to the interpretation of symbols and images by individuals, lived space can be altered and reconfigured as an alternative space. Considering these three dimensions, Lefebvre demonstrates the impact of the abstract constructions of space or its representations extending into the private and domestic space of reproduction, into the home and family (social space) in the form of restrictions and confinements. He encourages people to question the established notions of space which restrict their thoughts and actions. By doing so, people can free themselves from the oppression of the conceived representations of space and configure alternative ones.

In Lefebvre's theory of space there are no references to specifically gender and nomadic issues. Because this study aims to explore how transient places are transformed into alternative

ones through the old woman's nomadic acts, Braidotti's nomadic subjectivity will also be discussed to relate gender issues to space theory. Braidotti proposes a nomadic theory of the subject,³ foregrounding the steps the subject passes through as a response to the question of what it means to be in the process of becoming. Building on Deleuzian and Guattarian concept of "becoming" and Luce Irigaray's theory of "sexual difference," she rethinks female subjectivity in terms of nomadism. As Braidotti claims, it is "the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behaviour," (2011: 26) which helps to constitute alternative becomings. Hence, like Deleuze's departure from the Cartesian dualistic thinking by drawing attention to "rhizomatic mode of the subject as nonphallogocentric," (1987: 277) she emphasises the interconnectedness of relations in the process of becoming. As opposed to the traditional notion of the subject that is socially constructed, her nomadic subject is "a dynamic and changing entity," (2002: 2) free from the fixed and permanent definitions of identity. The rejection of a unitary sense of self and focus on multiple becomings is a foundational notion in explaining nomadic subjectivity because as Braidotti puts it, "[p]rocesses of becoming . . . are not predicated on a stable, centralized Self who supervises their unfolding. They rest rather on a non-unitary, multi-layered, dynamic subject" (2002: 118). The acts of becoming do not fit into certain categories such as subject/object, man/woman or self/other, etc., rather, flow in a web of relations and interact with various subject positions. That is why becoming is connected to "movement between points, marked as a border-line or an in-between zone of contact between possible worlds" (1987: 293). It provides possibilities for nomadic consciousness and opens the way for women to reclaim a female subjectivity by revealing their desires and experiences.

Hetty, the nomad

In a similar vein, Hetty is a nomadic figure displaying many characteristics of a female subject in the process of becoming. Her social activities and experiences in the spaces she occupies can be configured as a challenge to social norms, generating nomadism other than structured gendered roles. She constantly deploys ways to survive in the city by strolling around various neighbourhoods, trading second-hand clothes, and changing places to sleep. From the standpoint of her children and neighbours, she is considered a disrespectful woman as a result of her preference of a nomadic life and rejection of being confined to a home.

Hetty is married to Fred Pennefather, a building worker, and they have lived in a Council flat provided by the officials for thirty years with four children, who have become "all respectable people, with homes and good jobs and cars" (Lessing, 160). That the Pennefathers⁴ have paid their rents regularly without falling into debt, seems to be the precondition of being respectable⁵ in the society. There is not much information about Hetty's married life, yet having raised her children and taken care of the household chores for years suggest that she has performed gender roles as a mother and wife in accordance with the society's norms and values. However, she is unconventional because of her "gipsy blood" (Lessing, 161) that she inherited from her mother. While she is "not respectable" and "a bit strange" (Lessing, 160) for her children and neighbours, for her husband, "being different from the run of the women" (Lessing, 161) is the reason why he married Hetty.

Hetty is also an autonomous woman making her own decisions regardless of what other people think. Marrying Fred and leaving her gipsy people is a case in point. She has no contact with her children except for one daughter who sends her Christmas cards, yet she does not seem to care about their aloofness. She cannot be defined only in relation to her family, gender roles and social environment, hence, recalls Braidotti's nomadic figure belonging to nobody and nowhere as well as everybody and everywhere. Being nomadic, in Braidotti's terms, "points to the decline of unitary subjects," (2011: 10) who act in accordance with the socially constructed gender roles, and the importance of diversified ones, who appear "in complex and internally contradictory webs of social relations" (2011: 10). Hetty is a mother, a widow (after her husband's death), a homeless, a trader, an independent person, a friend, an outsider, a mad woman, and so on. Such multiple subject positions are an integral part of nomadic becoming because they cannot be explained through dichotomous thinking.

Wearing second-hand clothes like "a scarlet wool suit," "a black knitted tea-cosy on her head, and black buttoned Edwardian boots too big for her" (Lessing, 165) displays not only her poverty but also her disregard for appearance. Because of her "mad clothes," (Lessing, 169) Hetty is exposed to curious looks and critical remarks of the people surrounding her, yet she is comfortable with her rags. Such clothes can be seen as an element in her constitution of a nomadic figure whose characteristics do not fit into a unitary subject. According to Braidotti, "being homeless, migrant, an exile . . . are no metaphors," (2011: 10-11) but figurations able to "express different socioeconomic and symbolic locations" (2011: 11). Nomads are not characterised by homelessness,⁶ yet their capacity to produce homes everywhere without permanence is significant. In this respect, Hetty with her gipsy background, carefree life and her connection to various spaces might illustrate Braidotti's nomadic figuration in terms of levels of experience. Though not a necessity, her potential for leading a nomadic life is also related to moving from one place to another, none of which can be considered as "a properly heated place . . . a really warm home," (Lessing, 170) including the Council flats⁷ and the other derelict places. Hetty is a nomad not only because she dismantles fixed and unitary definitions of the subject, but also because she disregards her family and neighbours, makes friends with other traders and pet owners in the streets⁸ and tries to produce a space of her own.

Spaces occupied by Hetty, the nomad

Through tracing the Lefebvrian triad, I would also argue that the interrelatedness between the three dimensions of space – the perceived, the conceived and the lived – in this story foregrounds how characters become a part of social space. Since space manifests itself in social life, everyday routine, knowledge and power systems and lived experience of characters, I will analyse the spaces Hetty occupies respectively. As Christian Schmid puts it, central to Lefebvre's theory of space "are human beings in their corporeality and sensuousness, with their sensitivity and imagination, their thinking and their ideologies; human beings who enter into relationships with each other through their activity and practice" (2008: 29). Because the relationship between space and human beings is reciprocal, Hetty's nomadic life enables her to appropriate various spaces in her own way, and the way she lives and behaves is affected by the

interdependence of these three dimensions. Analysing the spaces Hetty lives in under the light of triadic space reveals an understanding of the process of urbanisation and a gradual change in the social structure of London with respect to the places occupied by the poor and the rich.

Because of its crowded and compact structure of flats adjoining one another, the first Council flat provides a forced intimacy among the dwellers. The building which is “like an estuary, with tides of people flooding in and out” (Lessing, 160) suggests a fluidity of life with the comparison of the building to an estuary, the tidal mouth of a river and people’s comings and goings to a tide. There is a measurable aspect of the building with reference to a number of staircases, lifts and flats as well as an everyday life of people based on the perceived perspective. Not only this building but also the others in the neighbourhood, which are “standing up grim, grey, hideous, among many acres of little houses and gardens,” (Lessing, 160) will be destroyed and “replaced by more tall grey blocks” (1979: 160). The words, “grim,” “grey” and “hideous” demonstrate the physical ugliness as well as the dismal conditions of these flats. Even the little houses and gardens, despite their green space, will be replaced by tall grey blocks, which shows the transformation of the city, and reminds of Lefebvre’s understanding of urbanisation.⁹ As Schmid notes, for Lefebvre, urbanisation is “a reshaping and colonization of rural areas by an urban fabric as well as a fundamental transformation of historic cities” (2008: 46) as a result of industrialisation. The physical description of the railway station including “the din, the smoke, the massed swirling people” (Lessing, 160) is the characteristic of an urbanised district identified through auditory, olfactory and visual imagery. What differentiates Hetty from the members of her family and her neighbours is her love of this transitory public place which resembles “a drug” (Lessing, 160) or a kind of addiction “like other people’s drinking or gambling” (Lessing, 160). For Hetty, being in such public places as the railway stations is an integral component of her everyday social life.

While living in the Council flat for long years, Hetty has always been a mobile person who enjoys watching the flow of life rather than staying indoors. Her visiting “the platforms where the locomotives drew in and ground out,” and seeing people “coming and going from all those foreign places [Scotland, Ireland, the North of England]” (Lessing, 160) illustrate her interest in movements in the streets of the city and can be a way of embracing liveliness. The streets are one of the constitutive elements of the urban city, which are in Lefebvre’s terms,

More than just a place of movement and circulation. . . The street is disorder. All the elements of urban life, which are fixed and redundant elsewhere, are free to fill the streets and through the streets flow to the centers, where they meet and interact, torn from their fixed abode. This disorder is alive. It informs. It surprises (2003: 18-19).

For Lefebvre, the disorder in the street forms the ground for possibilities, sharing and exchanging opinions, producing meanings and experiences, which can contribute to the development of urban society as well as its inhabitants. In this respect, Hetty makes use of the streets as a means of communication with other traders and pet owners, enjoyment and opportunity for making a living as street trader. Her nomadism seems to be based on two aspects: she prefers to be outside in the intermezzo of relations, and acts according to her wishes, and she does not grieve for a sense of home where she might feel safe; rather, lets

herself go with the stream of life. Hetty's nomadic acts in the city can also be explained with reference to Deleuze and Guattari's terms – smooth and striated – discussed in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. As Deleuze and Guattari put it,

In striated space, lines or trajectories tend to be subordinated to points: one goes from one point to another. In the smooth, it is the opposite: the points are subordinated to the trajectory. This was already the case among the nomads for the clothes-tent-space vector of the outside. The dwelling is subordinated to the journey; inside space conforms to outside space: tent, igloo, boat (1987: 478).

They compare a striated space to a Cartesian space because both depend on visual coordinates and geographical representations, and function as a container of human activities. Grid-like and hierarchical organization of societies exemplify striated spaces which govern and control the individuals. In contrast, a smooth space offers lines of flight from such restrictive societal organizations because it is not defined in relation to discipline, order and regulations, rather, it provides possibilities for new ways of thinking about the environment by focusing on human experience and relations. For Deleuze and Guattari, “the city is the striated space par excellence” (1987: 481) because of its spatial patterns and grid-like structures that shape the manner of its inhabitants and organise their movements in an ordered way. However, smooth spaces are also produced in the city as a result of individual movement, preference and interpretation. Hetty, for instance, moves outside the striated space of the Council flat and prefers strolling around the streets and the stations where there is continuous movement and fluidity of people.

Hetty's new life after her husband's death is characterised by “dislocation,” (Lessing, 160) a constant move from one temporary place to another. The first space she is placed in by the Council officials is “a small flat [on the fifth floor] in the same building” (Lessing, 161). Her room is a tiny one where she does not spend much time because she does not like staying at home and prefers public life. She seems to be running away from her previous subject position. Unlike her “busy and responsible part of [her life]” (Lessing, 161) as a mother and a wife, now Hetty is a lonely, middle-aged widow who has to make her own living. For a while, she works as a saleswoman, “selling food in a local store,” (Lessing, 161) which is a “respectable job” (Lessing, 161) for other people, but for her “boring” (Lessing, 161) because of its stability. When she begins “a trade in buying and selling second-hand clothes,” (Lessing, 161) she feels happier because she does not have to stay in one place; rather, she buys and begs clothes from householders, sells them to stalls and second-hand shops. Since she is always on the move as a nomad and in interaction with people, she does not even remember “her love of trains and travellers,” (Lessing, 161) which she used to be addicted to. One type of mobility is replaced by another one, enabling her to follow her “passion” (Lessing, 161) in life, that is, wandering in the lively streets and meeting new people. When it comes to the social norms and values represented by her neighbours, who regard her as “queer” (Lessing, 161) and “no longer decent,” (Lessing, 162) she gives precedence to her own feelings and continues begging and selling. Her nomadic state of mind allows Hetty not to constrict herself into socially structured categories like the respectable and the indecent. This nomadic spirit and

her vivacious personality are also observed in her room “full of bright bits of cloth . . . strips of beading, old furs, embroidery, lace” (Lessing, 161) because she trades in second-hand clothes. Decorating her private space with a variety of fabrics and colours demonstrates her creation of a lived space, an alternative life based on her individual preferences.

Hetty’s independence and her disregard for society are further highlighted when one day she takes home Tibby, “a kitten lost and trembling in a dirty corner” (Lessing, 162). Like its owner who is considered to be an outcast, Tibby is “a scarred warrior with fleas, a torn ear, and a ragged look to him” (Lessing, 162). He is “a multicoloured” (Lessing, 162) cat who is “a long way down the scale from the delicately coloured, elegantly shaped pedigree cats” (Lessing, 162). Similar to Tibby’s multicoloured fur, Hetty has “a heap of multicoloured rags,” (Lessing, 166) which she uses to appropriate her room or dress herself. Both Hetty and Tibby’s background as well as their appearance and lifestyle make them live like outsiders. For instance, according to her children, Hetty is an “old-rag trader” and a source of “embarrassment,” (Lessing, 162) and for people Tibby is an old filthy cat. They are sociable and independent nomads, taking pleasure in strolling in crowded places. Unlike those good-looking cats whose descendents are known, Tibby is a stray cat and cannot stand “the tinned cat food, or the bread and packet gravy,” (Lessing, 162) and prefers catching and eating pigeons. When one of the neighbours accidentally sees Hetty cooking the pigeon Tibby brings and sharing it with the cat, both are labeled as “savage” (Lessing, 163). Hetty’s statement that “decent cats don’t eat dirty birds. Only those old gipsies eat wild birds” (Lessing 163) is an ironic criticism of the society which disregards the problems of such old and poor people. Her song for Tibby unveils their exclusion from the society: “You nasty old beast, filthy old cat, nobody wants you, do they Tibby, no, you’re just an alley tom, just an old stealing cat, hey Tibs, Tibs, Tibs” (Lessing, 162). This song with the use of words such as “nasty,” “filthy,” “beast” and “stealing” represents people’s act of othering anyone who does not fit into the social norms. Despite the neighbours’ criticism of Hetty’s relation to Tibby and their so-called uncivilised life, she enjoys herself, which might be a means of gender performativity free from the socially constructed values as well.

The Council building is not only occupied by working-class people but also by numerous cats and dogs fighting each other. When the officials inform the tenants in the building that they should have their pets destroyed, Hetty decides to leave the Council flat and moves into the second place, which is “a room in a street that was a slum” (Lessing, 163). As Talmadge Wright puts it, “[h]omeless persons, like all persons, exist, move, thrive, and die within urban, suburban and rural spaces, acting and reacting to imposed practices that seek to regulate their bodies” (1997: 39). That the tenants cannot keep their pets in the flats is one of these regulations shaping their behaviours, and also in Lefebvre’s terms, shows the conception of a restricted life in the Council flat. Reacting against the rules, Hetty’s space shifts from a flat constructed within the provided borders of the city officials to a room in a slum where she creates an alternative space for Tibby and herself with a few of her stuff like the television set, her clothes, the pram, the bed, the mattress, the chest of drawers and the saucepans. Since she has unpaid debts and a stolen television, she cannot go to the Council to renew her pension rights and identity, and from then on, continues her life unofficially.

Hetty ekes out a living and sways from one place to another without a sense of home and belonging, but seems to be content with it. No matter how poor her living conditions are, how her room is unfit for human habitation, she is able to appropriate this place, like her previous dwellings, in her own way with a multiplicity of materials and colours such as “a cretonne curtain covered with pink and red roses” (Lessing, 166). Apart from its lively description, another aspect of the perceived space is the pervading smell coming from the lavatory, which is out of order. When the officials visit Hetty in her space, they do not want to enter into the room because of this smell. In addition, the words “greasy” and “stink” (Lessing, 166) used by the narrator to describe the furniture and the whole room displays how disgusting Hetty’s space is from the perspective of the officials. In addition to the olfactory imagery, tactile imagery related to coldness is part of this physical space. Hetty lessens “the permanent ache of cold in her bones” with Tibby’s “warm purring bundle of bones and fur” (Lessing, 170). The feeling of cold and warm plays a significant role not only in materialising the perception of the flat but also in Hetty’s life because she lacks a properly heated and permanent space of her own. Nevertheless, wherever she moves, Hetty makes arrangements according to her own outlook of life. In Deleuze and Guattari’s terms, she reterritorialises and creates smooth spaces for Tibby and herself as they depend on “continuous variation, continuous development of form” (1987: 478) according to nomad thought which provides alternatives to the rational and unitary sense of subjectivity and movements outside the “striated” spaces of state and its ideologies.

Unlike her flat on the fifth floor in the Council building, this one is “in the ground-floor back, with a window which opened on to a derelict garden” (Lessing, 164). Hetty organises this derelict place for her cat too by breaking “a back-window pane” (Lessing, 168) so that Tibby can easily move in and out of the flat. Her smashing the window in order to provide Tibby a realm of freedom and in this way, avoid being noticed by the officials suggests her attempt to create a space for herself and her cat away from the surveillance of the society. Around the flat is “a canal” consisting of “dirty city-water” (Lessing, 164) in which there are “islands” full of rats and birds, particularly fat London pigeons. The material qualities constituting the environment imply that it is a neglected place for people, yet for the cat, it means hunting opportunities. Tibby secures his position “in the hierarchies of the local cat population” (Lessing, 164) by hunting and fathering several kittens, which suggests his appropriation of the environment by leaving his traces. When Tibby brings several pigeons to Hetty in this place, she addresses him as “a clever puss,” (Lessing, 168) as her “ducky” and “lovely” (Lessing, 169) rather than “filthy old cat” (Lessing, 162). During their stay in the previous Council flat together with the other old women, she used to see herself and her cat as “not decent” from the way society sees them yet now, she starts viewing her life from her own perspective because she gradually becomes excluded from the society not only in terms of the isolated spaces she occupies but of their solitary life, and thus her perception towards Tibby changes as well.

The “disgraceful slum” which is composed of similarly structured houses next to one another becomes “a perfect symbol of the whole area,” (Lessing, 165) the area referring to a district where poor people live. This detestable evaluation of the slum by the so-called

“respectable” people of the city also evokes Lefebvre’s view of conceptualised space constituted by symbols, systematic arrangements and representations. Similar to Lefebvre’s emphasis on the production of space under the influence of dominant ideologies, Wright foregrounds the division of spaces according to social and class issues. For him,

[u]rban spaces are not ‘neutral’ backdrops to individual actions of the poor, but socially produced disciplinary spaces within which one is expected to act according to a status defined by others, a status communicated by specific appearances and locations, by the visual compartmentment of bodies (1997: 6).

Apart from the conceived space composed of regulations and impositions, the way Hetty chooses to live her life as a nomad in various spaces indicates how the distinction between binaries such as the developed parts of the city and the slums, the rich and the poor, the respectful and the disrespectful lifestyles cannot be sustained. She constitutes her life in the intermezzo of spatial divisions including the Council flat and the stations as well as the room and the streets blurring the distinction between the private and the public spheres, occupied by the rich and the poor, that is, in a typical lived space, which embodies the perceived and conceived understanding but goes beyond their parameters at the same time.

Focused on the perceived materiality of space, the city is divided into two parts: “half of it being fine, converted, tasteful houses, full of people who spent a lot of money, and half being dying houses tenanted by people like Hetty” (Lessing, 165). Not only the well-based and designed buildings of the former are juxtaposed with the ruined houses of the latter but also the wealthy people’s spending money is juxtaposed with the poor ones’ suffering. The street in the shabby part of the city will be restructured for middle-class people whose needs, tastes and desire have an impact on the construction of these streets and houses, so Hetty and her friends need to evacuate their flats for new owners in two weeks’ time. Their removal demonstrates the reshaping of the city space through the impositions of the authorities which echoes Edward Soja’s argument that urban space is constituted “around the trialectical nexus of space, knowledge, and power” (1996: 236). The narrator explains the maltreatment of poor people in London in what follows: “soon this house with its cargo of poor people would be bought for improvement” (Lessing, 165). By making use of state knowledge and power, the housing officers impose their spatial arrangement on the dwellings of Hetty and her friends, who are described as goods/products to be sold and moved to another place.

The reconstruction of the district can also be seen as “an ideological apparatus where the lived ideology of spatial separation becomes materialized through everyday practice” (Schmid, 2012: 53). Such ideologies represented by the house officials in the story generate ideas about the conceptual view of space determining the relation of poor people to their physical and social conditions of living. As Wright puts it, the city policies “disperse homeless street populations for being ‘out of place’ and simultaneously attempt to contain them in institutional settings” (1997: 8). Similarly, in the story the officials segregate the old people by offering them a new shelter far away from the lively city centre, but “among green fields” (Lessing, 166). In his book *Writing on Cities*, Lefebvre mentions suburbanisation in France and refers to the new suburban dwellers who “are still urban even though they are unaware of it and believe themselves to be close to nature, to the sun and to greenery”

(1996: 78). Like those French suburban dwellers, these women are subjected to a physical isolation and segregation in the outskirts of the city through the power of the authorities. They prefer to believe in the idea that “it will be nice to be near green fields again” for they are “not far off death” (Lessing, 166). Hetty, unlike these women, struggles for “the right to the city”¹⁰ by not conforming to the regulations of the officials. As Lefebvre puts it, this right to urban space “legitimizes the refusal to allow oneself to be removed from urban reality by a discriminatory and segregative organization” (1996: 195). For Schmid, what Lefebvre means by the right to the city, refers to “access to the resources of the city for all segments of the population, and the possibility of experimenting with and realizing alternative ways of life” (2012: 43). In the context of the story, Hetty maintains her attempts to appropriate and utilize space according to her own needs and desires as well as to live and participate in urban London by escaping from the officials who try to segregate her and her cat from social life. As a nomadic subject, she constitutes an act of resistance against the representatives of the state, which is in Braidotti’s terms is a challenge “to destabilize dogmatic, hegemonic, exclusionary power at the very heart of the identity structures of the dominant subject through nomadic interventions” (2011: 9). In fact, such homeless and old people are dispossessed of their rights to the city and left on their own until their death in the secluded parts of London. This shows the conception of such remote places from the perspective of the state ideology represented by the housing officers and their attempt to maintain the social order by keeping such people in and out of place.

Hetty’s next dwelling is a deserted house where she stays with Tibby for a while. In order not to reveal her place, she spends the day in the streets and keeps “a candle glimmering low down on the floor” (Lessing, 168) at nights. Her room becomes a shelter rather than a home. As Somerville notes, home “as shelter connotes the material form of home, in terms of a physical structure which affords protection to oneself, and which appears to others as at least a roof over one’s head” (1992: 532). Echoing this, Hetty’s shelter is perceived as a temporary place to hide from the authorities. As the narrator unfolds the story, “for the first time in her life she lived like her gipsy forebears, and did not go to bed in a room in a house like respectable people” (Lessing, 167). Since the lavatory is out of order, at nights Hetty makes use of a bucket to empty to the canal, “which in the day was full of pleasure boats and people fishing” (Lessing, 168). The difference between the canal during the day and at night including the everyday activities of people further suggests the discrepancy between the poor and the rich in London. Hetty’s use of “piles of blankets” and “the heap of clothes” (Lessing, 168) to warm herself in the cold shows the inhuman circumstances under which she tries to survive. Different from her previous appropriation of her rooms in a pattern of colourful materials, this one cannot extend beyond being “her nest” (Lessing, 168) made out of rags like the birds’ compilation of sticks in building a nest. Nonetheless, Hetty somehow maintains her creation of an alternative space for Tibby and herself.

Once she notices the builders outside about to reconstruct the building, Hetty moves to an empty house, which is “two miles away, among the homes and gardens of amiable Hampstead,” (Lessing, 169) a district where the rich and famous people live. Yet the neighbourhood is surrounded by three evacuated large houses, one of which becomes Hetty’s

third shelter. These houses are “too tumbledown and dangerous” (Lessing, 169) to stay in, even for “the armies of London’s homeless” (Lessing, 169). The use of “tumbledown” for the houses and “armies” for the homeless suggests the high number of such lonely outcasts who are left to live in awful conditions in a metropolis like London. A neighbourhood is not only constructed by urban planners and housing officers in Lefebvre’s terms; rather, it is continuously produced by its inhabitants. Hetty, through her appropriation of a deserted house in a rich neighbourhood, Hampstead in this context, contributes to the reconfiguration of the district and challenges the boundaries between the space occupied by the wealthy and the poor. The narrator describes the house with no glasses on the windows: “[t]he flooring at ground level was mostly gone, leaving small platforms and juts of planking over basements full of water. The ceilings were crumbling. The roofs were going. The houses were like bombed buildings” (Lessing, 169). The fact that there are no windows, no steady floor, and no protection from the cold because of the damaged ceiling and roof suggests that Hetty’s place is more of a wreck rather than a room. In the Council flat, as a result of financial reasons she suffered from the cold but because of her ageing and deteriorating life conditions, she cannot stand it as she used to.

Despite its ruinous structure, Hetty manages to make “her home” (Lessing, 169) in a room on the second-floor, which has a great hole¹¹ in it similar to “a well” (Lessing, 169). This evokes a gradual fall in Hetty’s life from more or less human conditions at the beginning to primitive phases of human life through the end. She appropriates this room by making use of a “polythene sheet,” “two blankets,” “mass of clothes” and “sheets of newspaper,” (Lessing, 171) and doing so, creates “another nest – her last” (Lessing, 171). Her efforts to create a space for Tibby and herself, to hide from the officials every day, to make her living by trading and to survive in the cold with not enough food and sleep underline Hetty’s spatial practices and lived experiences as part of her daily life. This echoes Lefebvre’s argument that social space is produced through the interaction of perceived, conceived and lived experiences of its inhabitants. In this sense, through Hetty’s spatial movements around the neighbourhood and appropriation of the room, the city officials can map out the environment and identify the empty houses where the poor and the old hide in. Hence, the production of space operates as a process, including all aspects of the triad dependent on and connected to each other. Without a space which is made meaningful through individual spatial practices and lived experiences, it is not possible to talk about how it is conceived. In other words, the production of knowledge about space is closely linked to constituting materiality and generating meaning.

Hetty’s last nest becomes a place for death for the homeless, as indicated by the two officials’ carrying a corpse from the house to a car:

[t]here are men in London who, between the hours of two and five in the morning, when the real citizens are asleep, who should not be disturbed by such unpleasantness as the corpses of the poor, make the rounds of all the empty, rotting houses they know about, to collect the dead, and to warn the living that they ought not to be there at all, inviting them to one of the official Homes or lodgings for the homeless (Lessing, 172).

While the rich are considered as “real citizens” sleeping in their warm homes, the poor continue to live in “rotten” and cold houses and their dead bodies pose a problem or an

“unpleasantness” to the rich. Collecting dead bodies and moving the old and poor ones to the so-called Homes is the business of the officials. Hetty observes the movements of light from their torches and the sound of their footsteps in her room, suggesting spatial and social surveillance and control by the authorities.

Unlike the concept of home, which refer to the material condition of a place as home and to the feelings attributed to that place, the spaces occupied by Hetty in this story cannot be considered as proper homes where people have a sense of belonging; rather, they are just physical places Hetty tries to appropriate temporarily on the way without a feeling of warmth and attachment to them. She does not develop an understanding of home because of her nomadic thinking. As Braiodtti puts it, “[t]he multiple differences of locations, which reflect the diversity of possible subject positions, therefore coalesce in the practice of disidentification from the familiar, estrangement from the already known” (2011: 16). The Council flat where she used to live with her family might relate to a sense of home to a certain extent as a consequence of their togetherness for thirty years, but in fact, there is no mention of such a feeling of belonging to a place. The other spaces Hetty lives in after her husband’s death are transient ones, which she makes use of as shelters rather than as homes. Her concept of home stems partially from her personal routines and preferences and partially from her poverty. In terms of the relationship between Hetty and these spaces, there is a transition from the familial to the individual, from the flat to the room, from the so-called home to the shelter and to functional concerns. The transient circumstances Hetty is in influence the way she views her last nest. After the departure of the two men taking the corpse out, for instance, she is able to look “through gaps in the fabric of the house, making out shapes and boundaries and holes and puddles and mounds of rubble” (Lessing, 172) because her eyes have become “accustomed to the dark” (Lessing, 172). Like the cats, which are inherently good at seeing in the dark, she learns to identify things at night, which might illustrate her resemblance to Tibby and the impact of space on human beings because she adapts herself to deteriorating conditions in her nest. When Hetty feels nearing death, she calls Tibby as her “poor cat” (Lessing, 173) rather than “filthy old cat,” “clever puss” or “lovely” because she worries about what will happen to him. Tibby is like an extension of Hetty in terms of the spaces they occupy, the way they live independently and come to an end in solitude.

The cold winter plays an important role in Hetty’s life because as the narrator reveals, “her life, or, rather, her death, could depend on something so arbitrary as builders starting work on a house in January rather than in April” (Lessing, 174). If the men had waited for the spring to work, Hetty would have more time to stay in her place and find the means of living. When Hetty dies in her last nest, Tibby goes into the bushes to hide from “the corpse-removers” (Lessing, 174). The rotten room with holes, rubbles, planks and so on, is now pervaded by the smell of Hetty’s dead body. In search of a new home and a friend, Tibby moves from one garden to another until he joins “a community of stray cats going wild,” (Lessing, 175) but is caught by an official and put to sleep because of being “too old, and smelly and battered” (Lessing, 176) like Hetty. All these comparisons between Hetty and Tibby, including an independent life, an indecent background in the eyes of the society, ageing, eating pigeons, seeing well in the dark, and their death foreground how they complement one another with respect to the spaces they occupy as well.

Conclusion

Tracing Hetty's nomadic life place by place – the Council flat, the desolate room in the slum and the ruined house in Hampstead – provide a physical description of these spaces where old and poor people try to survive and a conceptualised view of the state ideology allocating the homeless in defined territories away from the rich. In addition, a reading of the story based on Lefebvre's spatial trialectics broadens the binary understanding of space in two dimensions – the perceived and the conceived – by displaying Hetty's lived experiences in the spaces she occupies. Her indulgence in public life, lack of belonging to a place, and a sense of home enable her to free herself from the confines of the Council's systematic arrangements, which disregard Hetty's needs and segregate her from the society. Also her appropriation of the Council flat, the room in the slum and the house in Hampstead by turning these spaces into home or nest-like places temporarily might be interpreted as her attempts to create alternative spaces for herself out of the ruins. Her endeavour to produce or appropriate alternative spaces without a sense of home and her drive to maintain her life in line with her own desires and choices surpass gender and social restrictions, allow lines of nomadism to emerge and blur the boundaries between categories. Hetty, the other old and poor women, and the various houses and districts of London are social products, and thus, their interconnectedness contribute to the constitution of social space.

Endnotes

- 1 The stories are set in Africa and England: wild nature, cultivated settler lands and homesteads as well as a variety of closed, open and transitory spaces in the city, gain importance with respect to human intervention.
- 2 Lessing has two collections on African stories – *This Was the Old Chief's Country* and *The Sun Between Their Feet*; two collections of stories set in Europe and England – *To Room Nineteen: Collected Stories* and *The Temptation of Jack Orkney: Collected Stories*; and finally, one collection of stories and sketches *London Observed*.
- 3 For more information, see Braidotti's *Transpositions, Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti* (2011) and "Comment on Felski's 'The Doxa of Difference': Working Through Sexual Difference" (1997).
- 4 "Penne" might derive from "penny" (4) used as a general or vague word for a piece of money: hence, a sum of money in *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*. Combined with "father," the surname of the family might have a paradoxical meaning, as the father of money, because the Pennefathers eke out a living.
- 5 Among several meanings of the word, in *Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, "respectable" refers to (4) of persons: of good or fair social standing, and having the moral qualities naturally appropriate to this. Hence, in later use, honest and decent in character or conduct, without reference to social position, or in spite of being in humble circumstances.
- 6 As Peter Somerville puts it, "homelessness is distinguished by a lack of social status, invisibility or a 'problem' to others, with the homeless being seen as outcast and rejected, at the bottom of the social scale, disreputable and nichless" (1992: 534).
- 7 *Compact Edition of the Oxford English Dictionary* defines Council as (10) the local administrative body of a corporate town or city; also (since 1888) of an English 'administrative' county or district. In that sense, the officials might regard the Council flats like an apartment appropriated to the homeless and the poor.
- 8 Hetty's wandering around the streets of London for different reasons can also be explained with reference to Michel de Certeau's spatial myths like "walking in the city" discussed in *The Practice of Everyday Life* and might establish the experience of being in the city as "an immense social experience of lacking a place" (1984: 103). However, I would argue that her connection to the streets is not because of her lack of space but of her interest in social communication and interaction.

- 9 For Lefebvre, defining the city becomes more complicated as a consequence of urbanisation processes. In *The Urban Revolution*, he claims “The concept of the city no longer corresponds to a social object. . . . However, the city has a historical existence that is impossible to ignore. . . . An image or representation of the city can perpetuate itself, survive its conditions, inspire an ideology and urbanist projects. In other words, the ‘real’ sociological ‘object’ is an image and an ideology” (2003: 57). Since the production of city space is an ongoing process, produced and reproduced in relation to urbanisation, it involves many variables such as history, politics, social relations, economics and cultural issues, thus, cannot be reduced to clear and definite explanations of what space is and how it is constructed.
- 10 This term is taken from the title of a chapter “The Right to the City” in Lefebvre’s book *Writing on Cities*. In this chapter, he draws attention not to the production and use of space by people who have power and capital but by those marginalised ones in terms of social status, economic, cultural and political aspects, and highlights their rights. For him “the *right to the city* is like a cry and a demand. . . [which] can only be formulated as a transformed and renewed *right to urban life*” (1996: 158).
- 11 The hole seems to be ironic because “the word *hole* comes from the Old English *hol* meaning ‘cave’ which in prehistoric times wasn’t just a dark space to hide, it was a home” (vocabulary.com).

References

- Braidotti, R. (1997). Comment on Felski’s ‘The doxa of difference’: Working through sexual difference. *Signs*, 23(1), 23-40.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. (2006). *Transpositions*. Malden, MA: Polity.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York, NY: Columbia University.
- Compact Oxford English dictionary*. (1971). Vols. I & II. Oxford: Oxford University Press.
- De Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California.
- Deleuze, G. & F. Guattari. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota.
- Foucault, M. (1980). Questions on geography. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. (Ed.), C. Gordon. Brighton: Harvester Press, 63-77.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of space*. Trans. D. Nicholson-Smith.) Cambridge: B. Blackwell.
- Lefebvre, H. (1996). *Writing on cities*. (Trans. E. Kofman & E. Lebas.) Oxford: Blackwell. Google Book Search. Web. 21 Feb. 2018.
- Lefebvre, H. (2003). *The urban revolution*. (Trans. R. Bononno.) Minneapolis: University of Minnesota. Google Book Search. Web. 2 April 2018.
- Lessing, D. (1979). *The temptation of Jack Orkney: Collected Stories*. Vol 2. London: Triad Grafton.
- Merrifield, A. (1993). Place and space: A Lefebvrian Reconciliation. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 18 (4), 516-531.
- Schmid, C. (2008). Henri Lefebvre’s Theory of the production of space: Towards a Three-dimensional dialectic. *Space, Difference, Everyday Life*. (Eds.), K. Goonewardena, S. Kipfer, R. Milgrom & C. Schmid. London: Routledge, 27-45.
- Schmid, C. (2012). Henri Lefebvre, The right to the city, and the New Metropolitan Mainstream. *Cities for people, not for Profit: Critical Urban Theory and the Right to the City*. (Eds.), N. Brenner, P. Marcuse & M. Mayer. London: Routledge, 42-62.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell.

Somerville, P. (1992). Homelessness and the meaning of home: Rooflessness or rootlessness? *International Journal of Urban and Regional Research*, 16 (4), 529-539.

Wright, T. (1997). *Out of place: Homeless mobilizations, subcities, and contested landscapes*. Albany: State University of New York.

<http://www.vocabulary.com> (last accessed 11 April 2018)



DOI: 10.22559/folklor.879

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

Kamel Daoud'un *Meursault, Contre-Enquête* Adlı Yapıtında Efendi-Köle Diyalektiği

The Master-Slave Dialectic in Kamel Daoud's Novel Entitled *Meursault, Contre-Enquête*

Ayşe Tomat Yılmaz*

Öz

İnsanlık tarihi, insanların, toplumların ya da ülkelerin kendi aralarındaki güç savaşlarına dayanır. Kendilerini karşılarındakine kabul ettirmek amacıyla girdikleri her bir savaşın sonunda da yaşamını kaybetmeyi göze alacak derecede yürekli olan kişi efendi konumuna geçerken, korkuları nedeniyle başlangıçtaki amacından vazgeçen özne köle olur. Başka bir deyişle, güçlerin eşit olmadığı bir ilişkinin sonunda insan ya efendi ya da köle olarak yer alır. Efendi köle üzerinde egemen bir güç olarak yaşarken, köle de efendinin buyruğu altında yaşamını devam ettirir. Doğada bulunan nesnelere efendisi için dönüştürüp onun tüketimine sunan köle başlangıçta bağımlı bir bilinç gibi görülür. Ancak çalıştıkça gücünün ayrımına varan, doğayı dönüştürdükçe de kendi üstünlüğünü anlayan köle zaman içinde büyük bir evrim geçirir. Böylelikle özgürlüğün kapısını kendi elleriyle aralayıp efendi olma yolunda ilerler. Bu çalışmada amaç, Albert Camus'nün *Yabancı* ve Kamel Daoud'un *Meursault, contre-enquête* adlı yapıtlarının Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in efendi-köle diyalektiği bağlamında yorumlanmasıdır. İlk romanda köle olarak yer alan öznenin ikinci romanda efendi konumuna evrilmesi ise araştırmamızın sonucunu

* Dr., École Normale Supérieure de Lyon, Yabancı Diller Bölümü. ayse.tomat-yilmaz@ens-lyon.fr
Dr., Lyon 2 Üniversitesi, Arap, İslami Çalışmalar Merkezi. ayse.tomat-yilmaz@ens-lyon.fr

oluşturur. Söz konusu romanlar metinlerarasılık açısından birçok çalışmaya konu olmalarına karşın, diyalektik bağlamda incelenmediklerinden, bu çalışmanın kendisinden sonra yapılacak olan araştırmalara ışık tutması öngörülmektedir.

Anahtar sözcükler: *Kamel Daoud, Albert Camus, Hegel, efendi, köle, efendi-köle diyalektiği*

Abstract

The history of humanity is based on the power wars between people, societies or countries themselves. At the end of every war they enter to prove themselves to other side, the person, who is courageous enough to lose his life, becomes the master while the person, who gives up his initial purpose because of his fears becomes a slave. In other words, at the end of a relationship, where the two forces aren't equal, the person is either a master or a slave. While the master lives as a sovereign over the slave, the slave lives under the command of his master. The slave, who transforms objects in nature to his master and presents them to his consumption, is initially seen as a dependent consciousness. However, the slave, who distinguishes his power by working and who understands his superiority by transforming nature, evolves largely. In this way, the slave opens the door to freedom with his/her own hands and moves towards becoming a master. The aim of this study is to interpret Albert Camus's *The Stranger* and Kamel Daoud's *The Meursault Investigation* in the context of the master-slave dialectic of Georg Wilhelm Friedrich Hegel. The result of this research is the evolution of subject who takes place as a slave in the first novel and who becomes a master in the second novel. These novels are interpreted in the context of intertextuality but they are not studied in a dialectical context. Thus, it is foreseen that this study will be initiator of researches which will be carried out after.

Keywords: *Kamel Daoud, Albert Camus, Hegel, master, slave, the master-slave dialectic*

Giriş

Bir insanın herhangi bir nesneye ya da varlığa olan gereksinimi, isteği, dileği, arzusu doğduğu günden yaşamının sonuna kadar durmaksızın devam eder çünkü insan, doğası gereği doyumsuz bir varlıktır. İnsanın yaratılışıyla birlikte türeyen bu açlığı başka bir deyişle doyumsuz arzusu genellikle kendi içgüdüleri doğrultusunda ortaya çıkmaz. Söz konusu nesneyi ya da varlığı kendisine amaç olarak belirlemesinin nedeni genellikle başka bir kişiye öykünmesidir. Nitekim, gerçek yaşamdaki insanlar ya da kurmaca yapıtlarda yer alan kişiler yüzeysel bir bakışla değil de daha dikkatli bir biçimde irdelendiğinde; özne-nesne etkileşiminde görüş alanının dışında tuttuğu bir dolayımlayıcı kavramının varlığından söz etmemek olanaksızdır.

Kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belirli bir itibarı olan üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir. Dolayımlayıcı burada bir rakiptir, kibir önce bu rakibin rakip olarak ortaya çıkmasına neden olmuş, onun varlığını dilemiştir, sonra da onun yenilmesini istemiştir (Girard, 2007: 27).

Bu bakışla, insanın isteğinin gerçekten tanınması, bilinmesi ya da kabul görmesi için onun başka bir benlik tarafından da arzulanması gerektiği açıktır. Başka bir insanın arzuna yönelen insansal istek, karşısındaki insanı ya da onun arzusunu yok etmeyi düşlemez; onun tek dileği, karşısındaki varlığın onun buyruklarına uyması, başka bir deyişle kendisini tanımasıdır. Georg Wilhelm Friedrich Hegel'i en iyi yorumlayanlar arasında yerini alan Rus asıllı Fransız filozof Alexandre Kojève "bir başkasının isteğini istemek, aslında, kendi değerimin ya da "temsil ettiğim" değer, bu başkası tarafından istenen değer olmasını istemektir" (Kojève, 2001: 83) diyerek bu durumu açıklar.

İnsanın kendisinin farkındalığı ya da kişisel farkındalık olarak tanımlanabilen özbilinç kavramının da gereksinimini ya da eksikliğini başka insanların istekleri aracılığıyla gidermeye çalıştığı belirtilmelidir. "Özbilinç, kendinde olan eksikliği bir başkasında bulacaktır. Bir başkasının varlığıyla kendinde eksik olanı tamamlayacak, bir başkasının varlığı aracılığıyla kendi varlığını oluşturacak, benlik duygusunu, öz saygınlığını ve aynı zamanda öz-pekinliğini kazanacaktır. Bu açıdan ancak istek ona kendiliğini geri verecek, insan varlığının gerçekleşmesine olanak sağlayacaktır" (Özçınar, 2007: 236). Görüldüğü gibi, tıpkı insansal istekte olduğu gibi özbilinç de ancak kendisine dolayımlayıcı olarak belirlediği başka istekler ya da bilinçler sayesinde varlığını kanıtlayabilir.

Alman düşünür Georg Wilhelm Friedrich Hegel; insanın özbilincinin tam anlamıyla oluşabilmesi için istek kavramıyla birlikte göz pekliliğinin de var olması gerektiğini vurgular. Sonucunun ölümle bitme olasılığına karşın, yine de girilen savaşta hiç korkmadan çaba gösterebilmenin önemine dikkat çeker. Onun düşüncelerine göre; insanın özbilinç sahibi olabilmesinin yolu, isteğini ölümü bile göze alarak tanıtmaya çalışmasından geçer. Kısacası insan, karşısındakini yok etmekten çekinmediği, ondan ya da ölümden korkmadığı sürece özvarlığını oluşturabilir.

Özgürlüğün, özvarlığın ya da özbilincin kazanılmasının istek kavramının yanı sıra göz pekliliği ile bağlantılı olduğunu belirten Hegel, felsefesinin anahtar noktalarından biri olan efendi-köle diyalektiğini de bu dayanağa oturtur. İki karşıt bilincin oluşturduğu diyalektiğini insanların yürekliliğiyle ilişkilendirir. O, insanın, kendisini ya da bir insan olduğunu çevresine kabul ettirebilmesi için büyük bir savaşım vermesi gerektiğine dikkat çeker. Başka bir deyişle, insan kendi öznel gerçekliğini nesnel bir gerçekliğe dönüştürebilmek amacıyla savaşmak zorundadır "çünkü kendi kendilerinin pekinliğini, kendileri için olmayı, başkasında ve kendilerinde gerçekliğe yükseltmelidirler" (Hegel, 2011: 125).

Kendi yaşamlarını kaybetme olasılığını bilmelerine karşın, her iki ayrı özne bu savaşta yerlerini alırlar. Söz konusu iki varlığın ölümüne girdikleri bu savaşta, her biri karşısındakini yok edilmesi gereken bir düşman olarak görür çünkü gücünü ve gözü pekliliğini kanıtlayan özne düşmanı tarafından bilinip tanınacak ve büyük bir saygınlık kazanacaktır. Ancak savaş sırasında öznelerden biri yaşamını kaybetmeyi göze alamaz, karşısındakinin değerini kabul-lenerek kendi amacından uzaklaşır. Diğer özne ise başlangıçtaki amacından vazgeçen bu

öznenin yaşamını bağışlarken aynı zamanda onu köleleştirir. Nitekim yaşamını kaybetmeyi göze alacak derecede yürekli olan kişi efendi konumuna geçerken, korkuları nedeniyle savaşmaktan vazgeçen kişi de köle olur (Bumin, 2010: 36-37).

Son derece güç bir savaşta, “yaşamlarını ortaya koyan ve onu hem kendilerinde hem de ötekinde küçümseyen” (Hegel, 2011: 126) kısacası bilerek ve isteyerek kendilerini tehlikeye atan efendi ve kölenin ilişkisi bundan böyle nesnelere üzerinden gerçekleşir. Doğada bulunan nesnelere artık efendi için hiçbir bağımlılık oluşturmaz çünkü köle bütün bu nesnelere efendisinin dileği doğrultusunda onun için işler. Efendi, kölenin dönüştürüp kendisine sunduğu nesnelere tüketirken, kölenin böyle bir ayrıcalığı yoktur. Nitekim, savaşta korkmadan mücadele eden efendi köle üzerindeki güç olarak yaşamını devam ettirirken, ölmeyi göze alamayan köle de sadece efendinin buyruğu altında yaşar (Bumin, 2010:39).

Kimilerinin beğenip değer verdiği kimilerinin de acımasızca eleştirdiği Hegel’in efendi-köle diyalektiğinin görüngülerinin günlük yaşamda olduğu gibi, yazın yapıtlarında da yerini alması olasıdır. Okurlara sonsuz bir ortam sunan kurgusal yapıtlar kimi zaman gerçek yaşamdan çok daha fazlasını gözler önüne sererler. Bu nedenle yapıtları sadece bir roman, hikaye, öykü olarak okuyup değerlendirmek yerine onları türlü bakış açıları doğrultusunda açıklamak gerekir. Bu çalışmada da Kamel Daoud’un *Meursault, contre-enquête* adlı romanı Hegel’in efendi-köle diyalektiği bağlamında yorumlanacaktır. Söz konusu roman metinlerarasılık açısından birçok çalışmaya konu olmasına karşın diyalektik bağlamda incelenmediğinden, bu çalışmanın kendisinden sonra yapılacak olan araştırmalara ışık tutması öngörülmektedir.

1. *Yabancı*’da efendi-köle izleri

Birçok toplumun, devletin, ülkenin ya da insanın kendi aralarında güç savaşlarına girdiği ve her bir savaşın sonunda da öznelerden birinin efendi konumuna yükseldiği, diğerinin ise boyun eğmek zorunda kalan köle olduğu herkesçe bilinir. Burada öncelikle üzerinde durulması gereken nokta, askeri ve ekonomik bakımdan güçlü devletlerin başka devletler üzerinde zora dayanarak kurdukları düzen olarak tanımlanan sömürgecilik savaşlarıdır. Haçlı Seferleri aracılığıyla ortaya çıktığı belirtilen ve XV. yüzyılda coğrafi keşifler ile daha da güçlendiği öne sürülen Avrupa yayılcılığı zaman içinde etkisini artırmaya devam eder. XIX. yüzyıla gelindiğinde ise, askeri bakımdan güçlenmeye başlayan Fransızlar da yeni kaynak arayışına girerler ve Cezayir’e karşı büyük bir savaş açarlar. “Hegel’e göre, «kendini kabul ettirme» isteğinin yol açacağı eylem, bilinçlerarası ilişkilerin bu aşamasında, savaşta başka bir şey olamaz. O halde, özetlersek, özbilincin doğuşu kaçınılmaz olarak özbilinçler arası ilişkiden geçecek ve bu ilişkinin ilk biçimi, yine kaçınılmaz olarak, “kendini kabul ettirme uğruna savaş” olacaktır. Hegel’in ünlü Köle-Efendi diyalektiği, işte bu savaşın ve sonuçlarının diyalektiğidir” (Bumin, 2010:36).

Yaşamları uğruna savaşa giren Fransızlar da Cezayirli de kendi özbilinçlerini gerçekleştirmek için karşılarındakinin varlığını yok etmeyi amaçlarlar. Ancak kendi bilinçlerinin karşılarındakinin bilinci aracılığıyla tanınacağına ayırımında olduklarından onu yeryüzünden tamamen silmeyi de istemezler. Fransızlar ve Araplar arasında kendi gücünü karşıdakine

kabul ettirmek amacıyla ortaya çıkan bu savaşı Fransızlar kazanırlar, kendilerinden önce Osmanlı egemenliğinde yaşayan Cezayir’i 1830 yılında ele geçirirler ve yüz otuz iki yıl boyunca buradaki egemenliklerini sürdürürler. Büyük bir başarı elde eden Fransızlar savaş sonunda efendi konumuna geçerlerken, kaybeden Araplar da köle olarak adlandırılırlar. (...) *İki karşıt bilinç şekli olarak vardırırlar; biri özü kendi -için- olmak olan bağımsız bilinç, öteki özü bir başkası için yaşamak ya da olmak olan bağımlı bilinçtir; birincisi Efendi, ikincisi Köledir.* (Hegel, 2011: 126).

Efendi konumundaki Fransızlar egemenliklerini kabul ettirdikten hemen sonra, artık bağımlı bir bilinç olarak yaşamlarına devam etmek zorunda olan Araplar karşısında, yerleşimci bir politika uygulamaya başlarlar. Bu amaçla Fransız yerleşimcileri Cezayir’e getirirler böylece gündün güne Araplar üzerinde sayı bakımından da büyük bir üstünlük kurarlar. Fransız sömürgeciliği boyunca Avrupa’dan Cezayir’e giden ve orada yaşamaya başlayan bu yerleşimciler “kara ayak” (pied-noir) olarak adlandırılırlar. Söz konusu dönemde, ataları Alsas’tan Cezayir’e göç eden Albert Camus de “kara ayak”tır. 1913 yılında Cezayir’de doğan Camus yoksul bir ailenin çocuğu olmasına karşın, eğitim olanağı yakalayan şanslı çocuklardandır. Zaten kendi ülkelerinde yoksulluk içinde yaşayan bütün yerleşimciler sömürge ülkesinde daha iyi yaşam koşullarına sahiptirler. Başka bir deyişle sömürge ülkesinde yaşayan sömürgeciler ne kadar yoksul olurlarsa olsunlar, sömürülenlerin varsıllarından bile daha iyi olanaklar elde ederler. Camus de bu ayrıcalığı sonuna kadar kullanır; ilkokulu ve liseyi başarıyla tamamladıktan sonra Cezayir Üniversitesi’ne girmeye hak kazanır. Sağlık sorunları nedeniyle okulunu bitiremeyen Camus 1942 yılında kaleme aldığı *Yabancı (L’Étranger)* adlı romanıyla büyük ses getirirken dikkatleri üzerinde toplamayı başarır.

1960’lı yıllarda Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette gibi araştırmacılar metinlerarasılık olarak adlandırdıkları yeni bir kavram öne sürerler. Zaman içinde kuramlaştırdıkları metinlerarasılık aracılığıyla yapıtların kendilerinden önce yazılmış olan metinlerden izler taşıdığını, yazarların bu metinleri ele alıp dönüştürdüklerini dile getirirler. Ortaya çıkan her bir yapıtın kendisinden önce yayımlanmış olanlarla ilintisi olduğunu belirtirler. Bu bağlamda, Kamel Daoud’un *Meursault, contre-enquête* adlı romanının ele alınacağı söz konusu çalışmada, öncelikle Albert Camus’nün *Yabancı* adlı romanına değinmek yerinde olacaktır çünkü Daoud “Camus’nün romanındaki gerçeklikleri iç içe geçiren ve metinlerarası özellikler taşıyan bir yapıt ortaya koyar” (Kartal Güngör, 2017: 278).

Yabancı’nın ana izleğini; Cezayir’de bir kamu kurumunda çalışan Meursault adındaki genç bir adamın yaşadıkları oluşturur. Roman, Meursault’nun yaşlılar evinde kalan annesinin yaşamını yitirmesiyle başlar. Meursault annesinin ölümü nedeniyle işinden izin alıp onun cenaze törenine katılsa da oradaki tepkisizliği nedeniyle büyük dikkat çeker. Annesi için bir damla gözyaşı bile akıtmaz ve sanki hiçbir şey olmamış gibi yaşamına devam eder; zamanını kız arkadaşı Marie ile birlikte eğlenerek geçirir. Annesinin ölümünün üzerinden biraz zaman geçtikten sonra, bir gün, Meursault, Marie ve arkadaşı Raymond ile gittiği deniz kenarında birinin ölümüne neden olur. Birini öldürdüğü için sorgulanan Meursault, aslında annesinin ölümündeki kayıtsızlığı nedeniyle yargılanır ve ölüm cezasına çarptırılır. Nitekim yapıt onun iç hesaplaşmaları, dış dünya ile arasına koyduğu uzaklığı, hem kendisine hem de topluma yabancılaşması ekseninde son bulur.

Bu roman sömürgeci/sömürülen, efendi/köle ilişkisi bağlamında irdelendiğinde, Camus'nün ya da Meursault'nun doğup büyüdüğü sömürge ülkesinde büyük olanaklar elde ettiklerinin göstergelerini bulmak olanaklıdır. Örneğin, eğer yazar daha ilk satırlarında romanın Cezayir'de geçtiğini belirtmeseydi, okur anlatılanların Fransa'nın herhangi bir kentinde geçtiğini düşünebilirdi. Romanın başkişisi Meursault'nun mahallenin ana caddesine bakan odasından gördükleri bu durumu kanıtlar niteliktedir. (...) *gezinmeye çıkan ailelerdi: Önden pantolonları dizkapaklarının üstünde, yeni elbiselerini yadırgayan, gemici kılıklı iki oğlan çocuğu ile, kocaman pembe kurdeleli, parlak siyah ayakkabılı bir kız çocuğu geliyordu. Onların arkasından, açık kahverengi ipek fistanlı, iriyarı anneleriyle, uzaktan tanıdığım sıska, zarif bir adam olan babaları geliyordu. Adamın başında hasır şapka, boynunda papyon kravat, elinde bir baston vardı... Küçük ceplerine markalar işlenmişti...* (Camus, 2006: 28). Fransızların efendi konumunda yaşadıkları bu toplumda Meursault'nun betimlediği kişiler de kendisi gibi ayrıcalıklılardır. Köle olarak yaşamlarını devam ettiren sömürülenlerin bırakın böylesine güzel yiyecekleri, gereksinimlerini karşılamak için yeterli yiyecekleri bile yoktur. Bunun nedeni kölenin artık nesneyi tüketememesidir; o nesneyi sadece efendisi için dönüştürür. Savaşta ölmeyi göze alamadığı için artık efendinin ve doğanın kölesi olarak yaşamını devam ettirmektedir (Bumin, 2010:39).

Romanın Cezayir'de değil de Fransa'da geçiyormuş gibi bir izlenim yaratmasının bir diğer göstergesi de başkişi Meursault'nun yaşamıdır. O, tıpkı Fransa'da oturan bir Fransız gibi yaşar; köle olarak görülen sömürülenler bir lokma yiyecek için var güçleriyle çalışırken, Meursault tam bir efendidir. Çikolatasını yer, sigarasını içer, kahvesinden şarabına dilediği içeceği tüketir, bilardo oynar, sinemaya gider, sevgilisiyle birlikte denizde yüzer, onunla güneşlenip eğlenir. Gördüğü gibi köle ya da sömürülenler durmaksızın çalışıp üretmelerine karşın, efendi ya da sömürgeciler hiçbir çaba göstermeden sadece diğerlerinin ürettiklerini sahiplenirler.

Diyalektiğin her iki ucunun karşısındaki tarafından tanınma/kabul edilme durumu ele alındığında ise, efendi ve kölenin bu eylemi tam olarak gerçekleştiremedikleri görülür çünkü söz konusu durumun karşılıklı olması gerekmektedir. Ancak burada kabul edilme tek yönlüdür; efendi kendi özbilincine ulaşmış olsa da köleyi özbilinç olarak görmez. Efendinin gerçek olarak kabul edilmiş olması için, kendisi de özbilinç olan bir başka varlık tarafından kabul görmesi gerekir. Ama bu neredeyse olanaksızdır; kölenin kendisini kabul ettirmesi anlamına geldiğinden efendinin efendiliğiyle çelişir. “Böylece, başlangıçta (savaşa girerken) amaçladığı noktaya yani “bir insan tarafından kabul edilmiş bir insan olma” noktasına ulaşmayan efendinin gerçek doyuma ulaşması imkânsızdır. Efendinin tragedyası, onun içinde bulunduğu açmaz, o halde, ortadadır” (Bumin, 2010: 40).

Gerçekten de efendi olarak tanımlanan sömürgeciler köle konumundaki sömürülenleri genellikle küçümserler; onları hem kendi kimliklerinden uzaklaştırıp Fransızlaştırmaya çalışırlar hem de hiçbir zaman kendi içlerine kabul etmezler. Bunun nedeni kendilerini son derece aydın ve uygar olarak görmeleridir. Onlara göre; “bir Batılılar bir de Şarklılar vardır. Batılılar egemendir, Şarklılara da birinin egemen olması gerekir; bu, çoğu zaman, topraklarının işgal edilmesi, içişlerinin titizlikle denetlenmesi, kişilikleri ile hazinelerinin herhangi bir Batılı gücün tasarrufuna girmesi anlamına gelir” (Said, 2013: 45 - 46). Söz konusu romanda

da sömürülenlerin sömürgeciler tarafından aşağılandıkları açıktır; Cezayirli her olanakta küçümsenirlerken ikinci sınıf insan olarak bile kabul edilmezler. Bu durumun en belirgin göstergelerinden biri yazarın Cezayir’de yaşayan halkı tanımlamada kullandığı adlandırma-
dır çünkü Camus yapıt boyunca Arap adını birçok kez tekrarlar. Onun yapıtında Arap’ın bir adı yoktur; o roman boyunca varlığını sadece Arap olarak sürdürür.

Burada, üzerinde durulması gereken bir başka nokta da Meursault’nun bir Arap’ı öldürmesidir. Raymond ve Marie ile birlikte eğlenmek için gittikleri deniz kenarında, Raymond’un daha önceden sorun yaşadığı Araplarla karşılaşması üzerine bir dövüş çıkar. Koludeşilen, dudağı yarılan Raymond doktora gitmek zorunda kalır; iyi olduğunu öğrenir öğrenmez de öç almak amacıyla kumsala gider ancak Meursault onun elindeki tabancayı alır ve onu yatıştırımayı başarır. Daha sonra arkadaşını eve götürür ama kendisi sıcaktan ve yaşananlardan bunaldığı için bir kez daha kumsalın yolunu tutar. Uzun süre amaçsızca yürüdüktan sonra Raymond’u yaralayan kişiyle karşılaşır; kendisini gören Arap olduğu yerde doğrulup hemen elini cebine sokarken, Meursault da az önce arkadaşından aldığı tabancaya sınıksı sarılır. Ancak Arap yeniden sırtüstü yatınca, Meursault bulunduğu noktadan öteye gitmez. Birbirlerinden biraz uzakta, birkaç saat geçirdikten sonra Meursault birden Arap’ın olduğu yöne doğru ilerlemeye başlar. Onun kendisine uzaktan bıçak çektiğini görünce, “(...) her şey sallandı. Denizden kalın ve kızgın bir soluk geldi. Sanki gökkubbe ateş yağdırmak için boydan boya yarılıyordu. Bütün vücudum gerildi, elim tabancam üzerinde kasıldı. Tetik oynadı, avcum kabzanın cilalı karnına dokundu. İşte, her şey o kuru, o sağır edici ses içinde başladı” (Camus, 2006: 62-63).

Sömürgeci/sömürülen ya da efendi/köle ilişkisinde sömürülenin başka bir deyişle kölenin bir değerinin olmadığı açıktır. “Toplumsal yaşamda önceden dağıtılmış roller, içine doğduğumuz kimlikle yaşam biçimimizi ve hatta süremizi belirler” (Karadaş, 2018: 42). Görüldüğü gibi öldürülen Arap’ın yaşam süresi edindiği toplumsal kimlikle bağıntılıdır. İçinde bulunduğu toplumla birlikte sömürülenler sınıfında yer aldığından yaşam süresi de kendilerini yöneten sömürgeciler tarafından belirlenir. Arap’ın bir adının olmadığı ve yaşamının ya da ölümünün efendi tarafından belirlendiği bu yapıtta cinayet üzerine yapılan sorgulama da son derece dikkat çekicidir çünkü Meursault her ne kadar birini öldürmekten suçlanıyormuş gibi görünse de gerçekte annesinin cenazesindeki kayıtsızlığı nedeniyle eleştirilip yargılanır. “Ananı sever miydin?” (Camus, 2006: 68), “Ananızı neden ihtiyarlar yurduna koydunuz?” (Camus, 2006: 86) gibi üst üste sorulan soruların yanı sıra, Marie’nin konuşmasının hemen sonrasında birden ayağa kalkan savcının “sayın jüri üyeleri! Bu adam, anası öldükten bir gün sonra deniz banyoları yapıyor, ahlakdışı bir ilişkiye giriyor ve güldürücü bir filme gidip gönül eğlendiriyor. Sizlere bütün söyleyeceklerim bundan ibaret” (Camus, 2006: 91) demesi, Meursault’nun annesinin ölümündeki ilgisizliğinden dolayı sorgulanmasının ve yine bu nedenle Fransız ulusu adına idam cezası almasının en belirgin göstergeleridir.

Sonuç olarak, Albert Camus’nün *Yabancı* adlı yapıtında sadece Arap olarak adı geçen, işine, ailesine, çevresine yönelik hiçbir bilgiye yer verilmeyen bu kişinin ölümünün bir öneminin olmadığı kanısına varılır çünkü sömürgecinin gözünde sömürülenin ya da efendinin gözünde kölenin hiçbir değeri yoktur. Öte yandan, sömürgecilerin kendi benliklerini başkalarına kabul ettirmek amacıyla giriştikleri sömürgecilik düzeninde, yaşamları uğruna ne kadar

savaşlırlarsa savaşsınlar hiçbir zaman kendi amaçlarına ulaşamayacakları kesindir. Kölenin efendi olmadan tam olarak özbilincine varamaması gibi, karşılarındaki özneyi bir bilinç olarak kabul etmediklerinden sömürgecilerin ya da efendilerin de yaşamları boyunca diledikleri doyuma ulaşamayacakları açıktır.

***Meursault, Contre-Enquête*'de efendi-köle görüngüleri**

İnsanlar; kendilerini, güçlerini, benliklerini karşılarındakine kabul ettirmek amacıyla savaşır ve her bir savaşın sonunda bir efendi ve köle ortaya çıkar. Başka bir deyişle, tarihsel süreç içinde yaşamını devam ettiren insan, ya efendi ya da köledir; zaten ancak ikisinin olduğu yerde insanın diyalektik varlığından söz edilebilir. Ancak kimi durumlarda, söz konusu iki özne yer değiştirmek zorunda kalır. Bu bölümde de Albert Camus'nün *Yabancı* adlı romanında yer alan efendinin Kamel Daoud'un *Meursault, contre-enquête* adlı yapıtında köle konumuna evrilmesi incelenecektir.

1970 yılında Cezayir'de dünyaya gelen Kamel Daoud gazeteci kimliğinin yanı sıra kalem aldığı yapıtları aracılığıyla adından sıklıkla söz ettirir. Gerek 2002 yılında yayımlanan *Raina Raikoum*, gerekse öykülerinin bir derlemesini sunduğu *Le Minotaure 504* adlı yapıtlarıyla hem Cezayir'de hem de Fransa'da en çok okunan yazarlar arasında yerini alır. 2013 yılında yayımladığı ilk romanı *Meursault, contre-enquête* ile okurların büyük beğenisini kazanır. Goncourt ödülü alan, otuzdan fazla dile çevrilen ve tiyatroya uyarlanan bu romanında toplumsal gerçekliklerden esinlenir.

Daoud romanı boyunca Camus'ye ve *Yabancı*'ya göndemeler yapar; zaten onun romanının adı bile bu durumun en belirgin kanıtıdır. Yapıtına *Meursault, contre-enquête* adını vermesi rastlantısal değildir; başlıkta Meursault adını kullanmayı seçer çünkü bilindiği gibi Meursault Camus'nün romanının başkişisidir. Yapıtın ilk cümleleri de söz konusu durumun göstergelerinden biridir. *Yabancı* "anam ölmüş bugün. Belki de dün, bilmiyorum" (Camus, 2006: 13) diye başlarken *Meursault, contre-enquête*'in ilk satırlarını "bugün annem hala sağ" (Daoud, 2014: 7) tümcesi oluşturur.

Romanın ana izleğini, Cezayir'in Oran kentinde yaşayan Haroun adındaki bir kişinin anlattıkları oluşturur. Haroun, Meursault'nun öldürdüğü Arap'ın kardeşidir. Bu Arap'ın gerçek adıyla Moussa'nın bir Fransız tarafından öldürüldüğünü öğrenen annesi çılgına döner; okuma yazma bilmemesine karşın yanına aldığı yedi yaşlarındaki Haroun ile birlikte günlerce Moussa'yı arar. Uzun zaman boyunca Moussa'dan bir iz bulabilmek amacıyla sokak sokak dolaşsalar da bütün çabaları olumsuzlukla sonuçlanır. Bu nedenle ortada bir ceset yokken, Moussa adına Müslüman geleneklerine uygun bir cenaze töreni düzenlerler. Umutlarını tamamen yitirdikleri bir gün Meriem adındaki bir öğrenci kendilerine Camus'nün romanını getirir. Yapıtı büyük bir dikkatle okuyan Haroun böylelikle Moussa'nın başına neler geldiğini, ölümüne kimin neden olduğunu bütün ayrıntılarıyla öğrenir. Kardeşinin içinde bulunduğu durumdan dolayı Camus'yü ve Meursault'yu durmaksızın eleştirir. "Bir adı vardı" (Daoud, 2014: 8) dediği Moussa'nın *Yabancı*'nın ikinci önemli kişisi olmasına karşın, adına, görünüşüne, kimliğine yönelik hiçbir bilgiye yer verilmemesini kabullenemez. Bu nedenle çok

üzülen Haroun, bir yandan Moussa'nın yaşamını ayrıntılı bir biçimde gözler önüne sererken diğer yandan sömürgecilik ve kimlik sorunları üzerinde durur.

Kardeşinin ölümünü sorgulayan Haroun, sömürgeciliği ırkçılık yapmak olarak tanımlar. Fransızların kendi ülkelerinde Araplara karşı olan tutumlarına sıklıkla değinirken, onların kendilerini insan olarak bile görmediklerini belirtir. Sömürgecilere göre “tek karanlık Araplar'ın karanlığıdır” (Daoud, 2014: 8) ve Haroun annesi ile birlikte kardeşini aramak için gittiği Fransız mahallelerinde, daha çok küçük yaşta bu durumun ayırımına varır. Sömürgecilerin küçümseyici bakışlarından kendilerinin oralarda birer davetsiz misafir olduklarını sezinler. Bu nedenle Haroun onların her birinin gerçekte kendi sokaklarında bir Arap, bir Müslüman, bir Haroun ya da bir Moussa olduklarını açıkça belirtir. Arapların adlarının yanı sıra, yüzlerinin, ailelerinin, arkadaşlarının, sevdiklerinin kısacası birer kimliklerinin olduğuna vurgu yapar.

Haroun, kimliklerini, dinlerini, dillerini tamamen yok etmeyi amaçlayan ve kendi dillerini ve dinlerini onlara zorla benimsetmeye çalışan sömürgecilerin varsıllık içinde yaşarlarken, sömürülenlerin zaman kavramlarını yitirdiklerini, kıtlık ve salgın hastalıklarla savaşmak zorunda kaldıklarını da anlatır. Okula başladığı ilk gün sınıfta kendisiyle birlikte iki Arap çocuğu olduklarını ve ikisinin de çıplak ayaklarını belleğinden asla silemediğini üzülen dile getirir. Çocukluğunun bu kötü anılarına yer veren Haroun bir gün önce hep birlikte oyun oynadığı arkadaşlarından birinin ertesi gün gelmediğinde onun öldüğünü düşünüp oyunlarına devam ettiklerini anlatır.

Söz konusu roman efendi-köle diyalektiği bağlamında ele alındığında, öncelikle üzerinde durulması gereken nokta, Camus'nün yapıtında efendi olarak yer alan sömürgecilerin durumudur. Köleyi egemenliği altına alan efendi her ne kadar bağımsız gibi görünse de onun içinde bulunduğu konum zaman içinde köklü bir değişime uğrar. Bunun nedeni kendisi tarafından tanındığı köleyi ya da sömürülenleri insan olarak kabullenmemesidir. Bu durum efendiyi içinde bulunduğu ortamı sorgulamaya iter çünkü insan olarak kabul etmediği biri tarafından kabullenilir. Böylelikle varoluşsal bir çıkmaza sürüklenirken sözde-efendi haline gelir (Kojève, 2001: 70).

Efendi günden güne dipsiz kuyulara sürüklenirken, onunla ilişkisini nesnelere üzerinden gerçekleştiren kölenin durumu da değişmeye başlar. Kölenin “varoluşu, Efendinin Hizmetine (Dienst) yönelik olarak gerçekleştirdiği çalışmayla (Arbeit) sınırlıdır (ona indirgenmiştir). Köle çalışır, ama mücadele etmez (savaşmaz) / ve Hegel'e göre, bir başkasına hizmet için gerçekleştirilen eylem sözcüğün tam anlamıyla «Çalışmadır» (Arbeit) ve öze insansal ve insansallaştıran bir eylemdir ancak” (Kojève, 2001: 47). Kölenin kendi içgüdüleri doğrultusunda çalışmadığı kuşkusuzdur; onun çalışmasının altında yatan neden efendinin kendisinde yarattığı korkudur. Ancak köle zaman içinde durumu kendinden yana çevirmeyi başarır. Efendinin korkusuyla giriştiği çalışma; kölenin özgürlüğüne açılan kapıda bir yol gösterici konumuna geçer.

Görüldüğü gibi, “kölenin tözsel niteliği ve içselliği olan çalışma ya da emek, bağımsızlaşmak isteyen bilinci geliştiren başlıca etmendir” (Kula, 2010: 313). Sömürülenlerin de uzun yıllar boyunca efendileri için çalışmaları ve doğada bulunan nesnelere dönüştürmeleri onları günden güne bilinçlenmeye yöneltir. Başlangıçta ölümü göze alamadıkları için köle olmak

zorunda kalan ama zamanla doğayı işleyebildiklerinin ayırımına varan sömürülenler/Araplar, sömürgecilere/Fransızlara karşı başkaldırırlar. Sömürgeciler nedeniyle kendi ülkelerinde, evlerinde mutlu bir yaşam süremediklerini öne süren sömürülenler, 1950’li yıllarda kadın-erkek, genç-yaşlı hep birlikte ayaklanmalara, eylemlere ve isyanlara girişirler. Fransızlar bu ayaklanmaları bastırmak amacıyla birçok uygulamaya yönelseler de “(...) bir tasarı eşliğinde, belli amaçlarla nesneyi dönüştüren (...), veri olanı, doğayı, aşabileceğini, bu anlamda, özgür olduğunu ve böyle olan tek varlık olduğunu” (Bumin, 2010:44) anlayan sömürgeciler artık vazgeçmezler. Gerek satın alıp okudukları gazeteler aracılığıyla gerekse dinledikleri radyonun yardımıyla bilinçlenirler ve direnişe devam ederler. Nitekim doğaya biçim verdikçe öznenin nesneye olan üstünlüğünü ayırımsayan sömürülenler sekiz yıl süren savaşın sonunda 1962 yılında bağımsızlıklarına kavuşurlar.

Yaşadıkları bütün olumsuzluklara karşın büyük bir başarı elde eden sömürülenler efendi konumuna yükselirler. Savaşta yenilgiye uğrayan sömürgeciler de hemen kendi ülkelerine geri dönmeye çalışırlar. Giderken arkalarında “genellikle üç şey bırakırlar: kemikler, yollar ve kelimeler – ya da ölümler...” (Daoud, 2014: 24). Ülkelerine kaçamayan Fransızlar ise bu kez tarihte köle olarak yerlerini alırlar.

Bundan böyle yaşamlarına efendi olarak devam eden Araplar, boyundurukları altında yaşamak zorunda kaldıkları Fransızlara büyük bir kin duyumsarlar. Sömürgecilerin kendilerine yaptıklarının hiçbirini unutmadıkları gibi, karşılaştıkları bütün sıkıntıların öcünü almak isterler. Haroun ve özellikle annesi de intikam ateşiyle yanıp tutuşanlar arasındadırlar. Yıllar önce eşini kaybeden genç kadın büyük oğlu Moussa aracılığıyla ayakta kalmayı başarır ama onun da ölümü üzerine yıkılır. Annenin oğlu için yas tutmaya bile zamanı olmaz çünkü kendisinin ve küçük oğlu Haroun’un gereksinimlerini karşılayabilmek amacıyla hemen çalışmaya koyulur; kimi zaman evlere temizliğe gider kimi zaman da baharat satar. Eşine ve oğluna olan özlemini gidermek için Haroun’a sığınsa da hiç mutlu değildir, sürekli Moussa’yı öldürenlerden öç almanın düşündedir.

1962 yılında Cezayir bağımsızlığına kavuştuktan hemen sonra Haroun ve annesi bağımsızlıklarını ve efendi konumuna yükselmelerini yeni bir ev ile kutlarlar. Arkalarına bile bakmadan kaçan sömürgecilerin bıraktıkları evlerden birine yerleşirler ve uzun zaman sonra ilk kez, anne oğul kendi aralarında eğlenirler. Kahvelerini yudumlarlarken dışarıdan bir ses duyup irkilirler. Gittikçe daha çok artan ses nedeniyle ürküntüye kapılırlar. Önde Haroun, arkasında annesi çıkıp baktıklarında, güçlkle nefes alan Joseph adındaki Fransız’ı bulurlar. Onları görünce çok korkan Joseph hiçbir şey yapmaz; olduğu yerde kımıldamaz bile. Joseph’in suçsuz olduğu ve kendilerine bir zarar vermek için gelmediği kuşkusuzdur ancak Haroun’un annesine göre bu kabul edilebilir bir durum değildir. O suçludur çünkü Fransız’dır ve bu yüzden ölmek zorundadır. Haroun annesinin günah keçisi olarak seçtiği Joseph’i yine annesinin baskısıyla öldürür ve tıpkı eleştirdiği Meursault gibi kendisi de katil olur.

Söz konusu durumun en çok dikkat çeken noktası işte tam da burada başlar çünkü savaş döneminde Araplar birçok Fransız öldürmelerine karşın asla bunun için yargılanmazlar. Ancak Haroun Joseph’i bağımsızlıklarının hemen sonrasında öldürdüğünden tutuklanır. Onun sorgusu da Meursault’nunki gibi ilginçtir; bir Fransız’ı öldürmesi üzerinde çok durulmaz. «Fransız, onu bizimle birlikte savaş sırasında öldürmen gerekti, bu hafta değil» (Daoud,

2014: 70) tümcesinden de anlaşıldığı gibi neden Cezayir'in bağımsızlığı için savaşmadığından, Fransızları neden savaşta öldürmediğinden sorgulanır ve birden hiçbir açıklama yapılmadan salıverilir.

Sonuç olarak, Kamel Daoud'un *Meursault, contre-enquête* adlı romanında, hiçbir biçimde çalışmayan ve eylemde bulunmadıkları için de "hakikî insansal varlık olarak var olmayan" (Kojève, 2001: 60) efendilerin sözde-efendilere ve kölelere dönüşmesi büyük ilgi çeker. Bununla birlikte çalıştıkça gücünün ayırımına varan, doğayı dönüştürdüğü de kendi üstünlüğünü anlayan sömürülenlerin ya da kölelerin büyük bir evrim geçirdikleri görülür. Efendilerinin boyunduruğunda onun buyrukları doğrultusunda yaşarken içinde buldukları durumdan sıyrıldıkları ve özgürlüğün kapılarını kendi elleriyle araladıkları açıktır.

Sonuç

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, tarih boyunca, insanların başka insanlarla ve doğayla olan ilişkilerinde kimi zaman efendi konumunda olup büyük bir üstünlük kurarlarken kimi zaman da köle olarak boyunduruk altında yaşadıklarını belirtir. Başka bir deyişle, güçlerin eşit olmadığı bir ilişkinin sonunda efendi ve kölenin ortaya çıktığını ve bu diyalektiğin de insanlık tarihini oluşturduğunu dile getirir.

Tarihi, efendiliğin ve köleliğin bir diyalektiği olarak açımlayan ve insanın başka bir özneye ilk ilişkisinin efendi-köle düzleminde oluştuğunu öne süren Hegel'in söz konusu düşünceleri bağlamında, Albert Camus'nün *Yabancı* ve Kamel Daoud'un *Meursault, contre-enquête* adlı yapıtları irdelenmiştir. Camus'nün *Yabancı* adlı romanı efendi-köle ilişkisi bağlamında yorumlandığında, efendi olarak adlandırılan sömürgecilerin tıpkı kendileri gibi olan başka bir efendi tarafından tanınmak istemelerine karşın köle tarafından kabul gördükleri açıktır. Ancak onların bu arzularının gerçekleşmesi neredeyse olanaksızdır. Bu bağlamda, başlangıçta yaşamlarını tehlikeye atan efendilerin hiçbir zaman tam anlamıyla doyumuna ulaşamayacakları ve bağımsız gibi görünmelerine karşın gerçekte onların da köleler kadar bağımlı oldukları kanısına varılır.

Kamel Daoud'un *Meursault, contre-enquête* adlı romanı ise söz konusu diyalektik bağlamında ele alındığında, köle ile ilişkisini nesnelere üzerinden gerçekleştiren efendinin konumu dikkat çeker. Hiçbir edimde bulunmadan sadece kölenin kendisi için ürettiğini tüketen ve etrafındakilere karşı üstünlük taslayan efendinin bir tutsağa dönüştüğü görülür. Güçlü görünmeye çalışıp kendisini gizlemesine karşın gittikçe özgürlüğünü yitirdiği ve sözde-efendiye evrildiği açıktır. Bununla birlikte, Camus'nün yapıtında sadece Arap olarak adlandırılan sömürülenlerin ya da kölelerin doğada bulunan nesnelere efendileri için dönüştürdüğü kendi güçlerinin ayırımına vardıkları kesindir. Yeteneklerinin gücünü duyumsayarak kendilerini aşan köleler çalıştıkça özerkliklerine varma yolunda önemli adımlar atarlar. Böylelikle kendi kabuklarından kurtulup öz bilinçlerine ulaşmak için ilerlerler ve bağımsızlıklarına yelken açarlar.

Kaynaklar

- Bumin, T. (2010). *Hegel bilinç problemi, köle-efendi diyalektiği, praksis felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Camus, A. (2006). *Yabancı*. (çev: V. Günyol), İstanbul: Can.
- Daoud, K. (2014). *Meursault contre-enquête*. France: Actes Sud.
- Girard, R. (2007). *Romantik yalan ve romansal hakikat*. (çev: A. E. İldem), İstanbul: Metis.
- Hegel, G.W.F. (2011). *Tinin görüngübilimi*. (çev: A. Yardımlı), İstanbul: İdea.
- Karadaş, N. (2018). Kırbaçsız efendiler zincirsiz köleler: Türk sinemasında iktidar bağlamında efendi-köle diyalektiği. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Sayı 15.
- Kartal Güngör, T. (2017). Kamel Daoud'un Meursault karşı soruşturma adlı romanında yeniden yazma ve söyleşimcilik. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, Sayı 3.
- Kojeve, A. (2001). *Hegel felsefesine giriş*. (çev: S. Hilav), İstanbul: Yapı Kredi.
- Kula, O. B. (2010). *Hegel estetiği ve edebiyat kuramı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Özçınar, Ş. (2007). *Kendinin-bilinci ve öteki diyalektiği: Hegel felsefesinde bilincin dolayımı ve nesnelleşmesi*. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Said, E. (2013). *Şarkiyatçılık*. (çev: B. Ülner), İstanbul: Metis.



DOI: 10.22559/folklor.955

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:99, 2019/3

A Paradigm of Dramatic and Postdramatic Tragedy: Simon Stephens's *Motortown*¹

Dramatik ve Postdramatik Bir Tragedya Paradigması:
Simon Stephens'in *Motortown* Adlı Oyunu

Mesut Günenç*

Abstract

Tragedy has been studied and reworked by theorists from ancient Greece through Renaissance and into the modern age. Hans Thies Lehmann examines task of tragedy in his last work *Tragedy and Dramatic Theatre* (2016). In his detailed study, Lehmann classifies periods of tragedy such as predramatic, pure dramatic and postdramatic. In the beginning of twenty first century dramatic and postdramatic tragedies have been placed with the plays of Sarah Kane, Mark Ravenhill, and Simon Stephens. Simon Stephens's play *Motortown* (2006), written over four days, represents signs of dramatic and postdramatic tragedies. The play consists of eight scenes which have structural order with each other; however Simon Stephens, choosing monologues, deconstructs hierarchical structure and diverges from the dramatic text. Stage structure of the performance is deconstructed by the explanation at the beginning of the play: "the play should be performed as far as possible without decor". At this point, *Motortown* puts forth a new approach to tragedy in dramatic theatre, which conventionally depicts overt physical acts and suffering on stage, and in postdramatic theatre which unconventionally depicts overt non-hierarchical structure and irruption of the real. This paper considers

¹ This article is a revised version of the paper presented at 14th Esse Conference, 2018 Brno, Czech Republic.

* Assist. Prof. Dr. Adnan Menderes University, Department of English Language and Literature, mesut.gunnc@gmail.com.

how traits of dramatic and postdramatic theatre are determined and how aspects of dramatic and postdramatic tragedy are experienced in Simon Stephens's contemporary performance.

Keywords: *tragedy, Simon Stephens, dramatic, postdramatic theatre, Motortown.*

Öz

Tragedya antik Yunan'dan Rönesans'a ve modern çağa kadar teorisyenler tarafından çalışılmış ve yeniden yorumlanmıştır. Hans Thies Lehmann son çalışması *Tragedy and Dramatic Theatre* (2016) adlı özgün eserinde tragedyanın yüklendiği görevi analiz eder. Onun ayrıntılı çalışmasında, Lehmann tragedya dönemlerini predramatik, dramatik ve postdramatik olarak sınıflandırır. 21. Yüzyılın başlangıcında dramatik ve postdramatik tragedya Sarah Kane, Mark Ravenhill ve Simon Stephens'in oyunlarında yerlerini almıştır. Simon Stephens'in dört günde yazdığı oyunu *Motortown*, dramatik ve postdramatik tragedyaların özelliklerini sunar. Birbirleriyle yapısal bağı olan oyun sekiz sahneden oluşur fakat Stephens monologları tercih ederek hiyerarşik yapıyı bozar ve dramatik metin özelliğinden ayrılır. Performansın sahnelenme yapısı oyunun başında yapılan "oyunun dekor kullanılmaksızın sahnelenmesi gerekir" açıklamasıyla yapı bozumuna uğratılır. Bu noktada, oyun geleneksel anlamda fiziksel eylemi ve acıyı göstererek dramatik tiyatrodaki tragedya anlayışına yeni bir bakış açısı getirir, postdramatik tiyatrodaki ise geleneksel olmayan şekilde hiyerarşinin yıkılması ve gerçeğin kırılması özelliklerini betimler. Bu çalışma Simon Stephens'in çağdaş performansında, dramatik ve postdramatik tiyatronun özelliklerinin nasıl ortaya çıktığını ve her iki tiyatroya ait unsurlarının nasıl deneyimlendiğini analiz eder.

Anahtar sözcükler: tragedya, Simon Stephens, dramatik, postdramatik tiyatro, Motortown.

Introduction

In accordance with his agenda and poetics, Simon Stephens's *Motortown* (2006), staged in the Royal Court Theatre, discovers the relationship between the effects of disturbing happenings on an individual (Danny), his society and family relations. The play itself is inspired from the contemporary traumatic event and the 7/7 bombings in London. After 9/11, the USA with the UK and their partner countries sent their soldiers to Afghanistan, Iraq and Basra because post 9/11 society was characterized with the war on terror and globalization. The mass death of soldiers in Afghanistan, Iraq and Basra and 7/7 terrorist attacks in London brought about reaction in the West. On account of the war and the government's decision, on the 15th of February 2003, hundreds of thousands of people, gathering to protest and to expose their opposition in company with the slogans like "George Bush can feel it, Tony Blair can feel it. Turn up the heat" (Jeffery, 2003) have represented social resentment at Iraq war. Stephens, observing the protestation, clarifies that.

I was confused by why I felt nervous about the anti-war campaign and the marches on Hyde Park. I was confused by why I felt angry about the moral didacticism of that campaign's

spokespeople. I was confused about why I felt more sympathy towards Fusilier Gray Bartlam, convicted in Osnabruck of several unspecified crimes in his dealings with Iraqi prisoners, than I felt for Harold Pinter or Damon Albarn. It was especially confusing when many of their arguments resonated with sense (2006: 419).

Meanwhile, it is precise that the anti-war campaign and marches on Hyde Park have put emphasis on discrimination between middle class and working class people in England. This discrimination produces mixture of disadvantage, exploitation and violence in the society. In his article “Dark Times British Theatre after Brexit”, Aleks Sierz lays bare and questions the disadvantage of lower classes that lead to violence. He indicates that ... Simon Stephens’ *Motortown* (Royal Court, 2006), about a working-class veteran, returned from one of Blair’s wars, who casually kills a black woman. The main criticism of such powerful imaginings of underclass life is that they are instances of cultural tourism: well-healed middle-class audiences gawping at poor people doing bad things in dirty settings (2017: 7).

As can be easily observed, British playwrights, giving chance the dispossessed and deprived ones to express themselves, have been both listening to such people and writing plays about them for decades. The time which led to the play’s production was a time that reflected the alienated British society that had to deal with physical suffering and violent acts because of the war on terror.

The play’s following reception shows the play’s timeliness and the controversy around its subject matter. By and large, critics agreed that the play has a distinctive effect on audiences with its shock value, violent scenes and alienated mind. Paul Taylor’s review for the *Independent* asserts that this play is “[w]ithout doubt, the most provocative and gripping piece produced so far in the Royal Court’s 50th anniversary year” (2006). Similarly, Nicholas de Jongh is confused “to find a Royal Court playwright sympathetically engaging with the experiences of the British military in Iraq” (Evening Standard, 2006). Likewise, as Ansdel states, “Daniel Mays performance is quite extraordinary: supple, aggressive, fearless, disturbing ... Stephens has written an instant modern classic, the first major anti-anti-war play of this era” (2006).

Despite the play’s overt anti-war stance, some critics have accused the play of being supportive of war. In the *Telegraph*, for example, Charles Spencer, evaluating *Macbeth* as a play justifying serial murders, reviews Stephens’s play as a play supporting the war: “To say that this is a work that defends the war in Iraq is a bit like saying that *Macbeth* is a play that justifies killing. In drama, the nature of the character making the case is every bit as important as the words he utters” (2006). Ramin Gray, director of the play, referring to the Gulf War and the need of Western capitals for the oil reserves of the Middle East, questions the paradoxical condition of the anti-war campaign in England as follows:

All these people (on the ‘Million’ march against Iraq, 16 February 2003) walking down the road holding their lattes wearing their t-shirts and saying ‘no war, no war’. Don’t they realise that their lattes and all the wealth they have comes from the oil that is being pumped out of the Middle East? Don’t they see the irony of that position? (40)

Furthermore, Charles Spencer lays bare his feelings for the play as: “a deeply unsettling piece and this play “gets under your skin”” (*The Telegraph* 2006). Likewise, Gardner (2006) clearly states that *Motortown* is a violent play which shows desperate and brutal insensibility. Sierz analysing the play as “there was too much blood tonight so we had trouble cleaning the blood” (2011: 131), supports Gardner’s thoughts. Part of the reason why this play has been criticized with emotion is because of play’s content that displays the themes of fear and sense of community.

Critics also review the performance of Daniel Mays in the role of the protagonist Danny, and point out the portrayal of Danny as an important factor for the play’s success. Gardner, for instance, asserts that the play is “a searingly honest play written and played particularly by Daniel Mays as Danny, with a deadly coiled energy” (2006). It is generally accepted that Danny lost his mental health because of the war however with Stephens’ explanations that “Danny was psychotic at school” (Sierz, 2011), weakens the central argument that war has brutalised Danny. Gardner’s subsequent words that “Danny was a psychopath long before he went to Iraq, or perhaps even joined the army, Stephens undercuts the connection between personal violence and violence perpetrated in the name of the state” (2006), further support Sierz’ thoughts. In general, critics are divided about the intended stance of the play, some support it to be against the war while some praise it for criticising the anti-war movement.

After *Motortown* (2006) was staged at the Royal Court Theatre and later continued to be staged in Hannover, the play has ultimately allowed Stephens to win the title of Best Foreign Playwright. According to Sierz, the sources of the play consist of “a mix of Georg Büchner’s *Woyzeck*, Martin Scorsese’s *Taxi Driver* and any number of road movies” (2011: 131). There are also two suggestions about Stephens’ motivations for writing *Motortown*. The first can be considered the events that happened after the 11th of September 2001 when the terrorist group Al-Qaeda attacked to the Twin Towers of the World Trade Centre in New York. Because of this event, the US, supported by the UK, declared a war and invaded Afghanistan. The more recent and connected suggestion deals with coordinating terrorist attacks on 7/7 2005 when four British Muslim men exploded bombs at the London transport system, which is exemplified by Stephens’ next play *Pornography*, representing 52 people killed in the 7/7 London bombings with seven scenes. Bolton clarifies the situation as “the stated motivation for the bombings was the United Kingdom’s ongoing involvement in the Iraq war, also known as the Second Gulf War” (2014: 111). Therefore it can be argued that after the 52 people had been killed, Stephens wrote *Motortown*.

In other respects these characteristic happenings as the reason for the structure of the play, *Motortown* can also be read by means of a third perspective which examines the destructive effects of violence and war, and the appearance of social corruption and moral chaos. Depending upon these events, Stephens claims that “I was deeply nervous about that (anti-war) march and that (anti-war) movement this moral chaos of England play rejects a simplistic division of the world into good guys and bad guys” (Interview, 2006). That is to say, “Stephens’s play counters what he saw as a delusory moral superiority in the anti-war campaigners” (Middeke and Schnierer et al. 2011: 452) and his ambition is “to write (...) about England” and its “dark and contradictory and violent” (2006) side. Stephens wrote a

play which is a reaction against the war in Iraq because “British soldiers literally have no idea who their enemy is any more, leaving them in a morally chaotic state” (452).

A Paradigm of dramatic and postdramatic tragedy

At the present time, pushing the envelope of tragedy and explaining it in a simple way are both hazardous and difficult, for we must analyse historical background and present readers and spectators with fundamental terminology and terms such as tragedy, plot, tragic experience, pity and fear and action. The definition of tragedy was characterized by Aristotle in the fourth century BCE. Tragedy was “a representation of an action that is serious, complete, and of some magnitude; in language that is pleasurably embellished, the different forms of embellishment occurring in separate parts; presented in the form of action, not narration; by means of pity and fear bringing about the catharsis of such emotions” (Aristotle, 1965: 64). Definitions about tragedy have been discussed for centuries, based on readings of Aristotle’s analysis. Aristotle claims that structure, plot and narration have an organised system in drama. Dramatic structure has systematic action and structure (beginning, body and conclusion); that is, the form of cause and effect is set up in Aristotelian drama. Every tragedy has six constituents such as plot, character, diction, thought, spectacle, and song. Among these elements in the definition of Aristotle’s tragedy, Szondi asserts that “plot is the most important constituent of drama, which not accidentally, owes its name to the Greek word for the plot’s action” (2002: 56). Plot is the most important one because it orders the incidents and represents action and life, pity and fear, happiness and unhappiness.

Hans-Thies Lehmann’s latest work on tragedy and dramatic elements of theatre and presentation reevaluates contemporary performances in the aggregate that contains both dramatic and postdramatic elements. Lehmann puts forward that “the theory of tragedy must make its point of departure the distinction and between predramatic, dramatic and postdramatic theatricality; this is what imparts to the basic tragic motif particular, historically specific contours that change from epoch to epoch” (2016: 4). Ancient tragedy refers to a predramatic form (Aristotle’s *Poetics*); in the 16th and 17th century Racine’s tragedies and pure drama refers to dramatic form and contemporary tragedy refers to postdramatic form. It merits emphasis that Lehmann divides western theatre into three parts: the classical era, the dramatic theatre of Europe from about the beginning of the early modern era to the downing of the twentieth century and the rise of postdramatic theatre in the wake of the aesthetic disruptions of the historical *avant-garde*.

In predramatic period, tragedy centres on a character who is clash with circumjacent incidents. The central character of tragedy can be tragic hero or heroine, who, in many ways is stronger, better, more courageous and strong-minded than most people. These heroes are usually kings, princess, queens, princes, and great leaders. “(Tragedy is) a narrative of the fortunes of heroic (or semi-divine) characters in adversity” (Atkins, 1943: 31). In a sense, the chorus embodies the whole sentiments, thoughts and passions of the drama and ethical or meditative consciousness making comment about the performance and reveal true thought in the audiences. By means of plot, characters, action and chorus, tragedy actualises a purpose to reflect tragic side of hero/heroine.

On one hand, this tragic side together with the readings of Aristotle's analysis together with prescription on tragedy continued in dramatic period. Both in predramatic and dramatic tragedy, plot (mythos)¹ is the crucial point of tragedy; "a similar principle also holds painting: if one were to cover a surface randomly with the finest colours, one would provide less pleasure than by an outline of a picture" (Aristotle, 1965: 53). In predramatic and dramatic tragedy, a plot is about one man; many things, evaluations and emotions may happen to one man. On the other hand, tragedy came to be presented with a middle class individual, who, as being sacrificer, protected his/her society. Szondi clarifies changes in dramatic tragedy:

The drama of modernity came into being in the Renaissance. It was the result of a bold intellectual effort made by a newly self-conscious being who, after the collapse of the medieval worldview, sought to create an artistic reality within which he could fix and mirror himself on the basis of interpersonal relationships alone. Man entered the drama only as a fellow human being, so to speak (1987: 7).

Having restrained to feel actor as a living creature, masks and costumes are other conventional tools preferred in predramatic form: "They prevented the player from taking the stage as a physically individuated person" (Lehmann, 2016: 213). Contrary to predramatic period, dramatic tragedy witnesses the falling of the mask and "the actor, who cast off the mask and appeared concretely" (213). While chorus directs the route of the play in predramatic theatre, it is moved away in dramatic tragedy. On the ancient stage, dialogue is not an essential factor for other players, hero uses language for praying and cursing however his thoughts and feelings are not figured out by others in the play. Franz Rosenzweig states that "the tragic hero has only one language that is in perfect accordance with him: precisely, silence. So it is from the beginning" (2005: 86). The subject in dramatic tragedy refers to "a clan or tribe" and in Elizabethan period "unclear and problematic family relations always stand at issue" (Lehmann, 2016: 243).

In the 16th and 17th century, Racine presents a disciplined approach to dramatic theatre and represents pure dramatic form. "Racine is at one with the English in his basic vision of the human situation and his concern with its mystery" (Leech, 2002: 19). John Reilly explains basic vision of central character in Racine: "the hero fought an affair of the soul in the tragedy of the Greek Sophocles, while in the plays of the 17th century French tragedian Racine, the central character played out an affair of the heart" (1994: 57). Racine, at the same time, refers to theatre of passion and his drama is absolute which "constitutes a whole that seems utterly self sufficient; at least in, it does not quote" (Lehmann, 2016). His pure drama contains unity of time, place and action and focuses on real time. On the other hand Racine's drama "translates the tragic motif of overstepping into excessive order and rule – that is, into immoderate resistance to order as well as the excessiveness of order itself- pure dramatic tragedy emerges" (Lehmann, 2016: 276). Needless to say, Racine forms a realistic and psychological theatre focusing on social and family relations.

After the 19th century new theatrical forms and major revolutionaries occurred in the theatre. Reilly lays bare that "free theatre with many new, young dramatists" (1994: 37) is witnessed and in the 20th century classical drama meets with several historical avant-garde

theories. In contemporary theatrical performances, European and American theatre start to create new theatrical situations; however Lehmann goes a step further and asserts that

Ancient tragedy, Racine's dramas and Robert Wilson's visual dramaturgy are all forms of theatre. Yet, assuming the modern understanding of drama, one can say that the former is "predramatic", that Racine's plays are undoubtedly dramatic theatre, and that Wilson's operas have to be called "postdramatic" (2006: 34).

This has changed the roots of dramatic tragedy. Twenty or thirty years after World War II, dramatic forms are abandoned for new theatrical forms, which break off from mimetic theatre directed by only with text. In the reorganization of the theatre an astonishing number of names such as Samuel Beckett, Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Sarah Kane, Simon Stephens and Tim Crouch comes to mind. In a sense, the 20th century witnesses the death of tragedy. To Steiner (1961) tragedy died after Racine, however Lehmann claims that tragedy died because "Christianity trumps the tragic with the prospect of redemption, or because tragedy supposedly cannot exist without metaphysics" (2016: 402). While the ending is always known in great tragedies, readers and spectators start to question events to find out how the story progresses and ends in postdramatic tragedy. Within the postdramatic theatre "it is no longer only a matter of whether life can be represented dramatically ... tragedy remains doubly bound to the theatre" (Lehmann, 2016: 411) and performance becomes tragedy's lifeblood. No longer dramatic texts and non-hierarchical structure become rule in postdramatic tragedy. "The theatre has become postdramatic and tragedy along with it" (2016: 411). We witness a theatre without text and tragedies represent minor characters or characters are shown only with numbers letters and voices. Moreover, it is a commonly recognized belief that we live in a postdramatic age whereby the significance of the dramatic within tragic modes has been interrogated and where Aristotelian traditions and its dramatic inheritance, no longer control the play or act as a 'regulating principle' in performance today (Lehmann 2006: 22). The common ground that seems to have brought this change in performance is re-presentation of the real, media, redefinition of language and 'the society of spectacle'. After the conventions in predramatic and dramatic phases, this study will question whether tragedy still preserves its original form or has any place in our contemporary culture. It is obvious that contemporary theatrical forms are no longer dramatic, therefore texts and forms are considered as postdramatic. "Heiner Müller's *Hamletmaschine* invokes the five-act structure of tragedy even as it takes leave of drama. And even in a postdramatically conceived work such as *Cleansed* by Sarah Kane, one observes allusions to tragedy – starting with the catharsis that the title announces" (Lehmann, 2016, 6). In one sense, postdramatic works deconstruct the power of the hegemony of Aristotelian model of theatre. By tracking how tragedy has been adopted in predramatic, dramatic and postdramatic forms, the place and function of tragedy in these different theatrical forms are examined. As a significant example of postdramatic tragedy, *Motortown* comprises eight scenes which have a structural order and correlations with each other. During the Gulf War, the US and the UK sent troops to Iraq, and this play portrays life of one of soldier (Danny) life after turning to his homeland from war zone. Taking into consideration the timeliness of the play reflected in various critical responses, this article will study Stephens's tragedy *Motortown* within the dramatic and postdramatic perspective.

The play

This part of the study investigates Stephens's play *Motortown*. Here the analysis will illustrate aspects of Stephens's tragedy by focusing mainly on dramatic and postdramatic sides. In ancient Greek tragedy hero seems to be as an opponent of the Gods and in Elizabethan heroes "who impress by their desire and passion beyond measure, rationality and morality – in the last instance without sense, auto destructive" (Lehmann, 2016: 94). In ancient period tragedy remains a mythology, however today tragedy reflects politics and political desire. Tragedy becomes a reality of life in modern dramatic tragedy. Danny, the hero of the play, is a member of working class, hence this play represents a working class tragedy, in other words, it reflects real and certain perspectives.

On the other hand, modern period tragedies deconstruct class distinctions and needless to say tragedy is being democratized and now contains all kinds of classes. In *Motortown* we can witness all kinds of classes and different relations.

Stephens complements the thematic content and critical discourse of the play with an inventive approach to dramaturgy in terms of plot, composition and stage direction. The play hones in on fundamental social norms, morality, personal identity, meaning and borders like in dramatic tragedy. It also questions the war on terror, in which events occur in such a bloody, perverse and amoral way.

Besides, postdramatic theatre reflects globalized and mediatised society which "is less surveyable and manageable than ever" (Munby, 2006: 11). In his corpus, Stephens illustrates corruption, capitalism, war and traumatic memories, uncertainties, mediatised global society, internet, new technologies and social media which trigger individual's power of perception (Sayın, 2016: 117). *Motortown* involves in individual's perception, mediatised society, war and traumatic memories and uncertainties. Uncertainty is one of the most striking formal features of *Motortown*. It gives information to director that "the play should be performed as far as possible without decor" (Stephens, 2009: 142). Nevertheless, there is no single detailed explanation which gives no definitive information about stage direction. The order of the tragic characters is deconstructed within this postdramatic tragedy and the order of scenes is fictionally organized by hero. With concrete situations and realistic characters *Motortown* refers to one of the distinctive postdramatic theatrical sings "irruption of the real" (Lehmann, 2006: 86). The fictional world, shaped by mimesis thought of conventional drama, takes a different shape in postdramatic theatre by separating reality from fiction, claiming no dominance among theatrical elements, and creating spectators who cannot decide whether the play on the stage is real or a fictional reality. Postdramatic theatre asks spectators questions and gives them the opportunity to observe, furthermore while leading spectators to stalemate with its provoking position and aesthetic fiction formed between reality and daily life. In the play, Danny represents both fiction and reality equally. In his dialogue with a couple of smug married swingers, he declares that he is married with Marley, who rejects Danny's wanting:

Helen Are you married, Danny?

Danny I am, yeah.

Helen What's your wife called?

Danny Marley (Stephens, 2006: 194).

On the other hand *Motortown* undeniably represents violence, trauma and effects of war. While spectators are watching the play, the scene can suddenly be dangerous for them. Stephens, like in the other distinctive contemporary play *Faust is Dead* by Mark Ravenhill, represents a live experience in scene six. At this scene Danny abducts Jade, a fourteen-year-old teenage girl, to Foulness Island, where he has got military training, and tortures her by pouring oil over her head like a process of brutalization in Iraq while he was in the army. While killing her, he takes photograph with his phone and continues to speak with her while putting her body to the bag. Stephens makes use of media technique because media triggers spectators' imagination. Donny cuts his jugular using a razor and commits suicide in *Faust is Dead*. In this way, he tries to get us to feel the real and desires to realize himself by the help of suffering and cruelty. Like Ravenhill, Stephens removes the borders between fact and fiction using the character Danny and showing his violent and cruel side. In this way, the playwright helps spectators to realize the fact. Dramatic representation of the play is deconstructed and literary phantasmagoria is observed instead of realistic mode of the play. Stephens has shown dramatic and postdramatic characteristics not only with the real characters and concrete situations, but also with the irruption of the border between fiction and fact.

Conclusion

Tragedy is tied to formations of European theatre discourses in the ways that differ according to circumstance; it was born in predramatic ancient theatre; then, an essentially dramatic subject (or subject of drama) developed and achieved completion in various configuration; now, in a postdramatic context. In *Motortown* the consequences of the destabilization of Danny's relations with other characters can be observed. The discrepancy between what is present and what is lost leads Danny to make mistakes. He replaces his lost sense of belonging, understanding of love and compassion with his frustration and violent behaviours. In most part of the play Stephens offers a plot structure with dramatic qualities and representation, specific characters and dialogues. However, in the last scenes of the play, he presents postdramatic signs and aspects such as irruption of the real and media. "Many works of contemporary postdramatic theatre attempt, via the fictive structure of a re-presentation of the real, which has come to be experienced as powerless to move out into the theatre through the strategies of the irruption of the real" (Lehmann, 2016: 416). Though dramatic tragedy and its tradition still go on, postdramatic tragedy occurs with applying Lehmann's postdramatic theatrical signs. Needless to say, by focusing on historical features of tragedy with new paradigms and definitions, Stephens's play *Motortown* has been argued within the context of contemporary condition.

Endnotes

- 1 "Aristotle's understanding of mythos, the term from the poetics that is normally translated as "plot". It is Aristotle's claim that plot (mythos) and action (praxis) are logically prior to the other parts of dramatic fictions" (Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot*. New York: Alfred A. Knopf.

Works Cited

- Aristotle (1965). *The poetics, in classical literary criticism*. (trans. P. Murray and T.S. Dorsch). Oxford: Penguin.
- Atkins, J.W.H. (1943). *English literary criticism: the medieval phase*. Cambridge: University Cambridge.
- Gardner, L. (2006). Review of *Motortown*, Royal court London stage. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2006/apr/25/theatre>. [Accessed 6 February 2018].
- Innes, C. (2011). Simon Stephens. (Eds. Martin Middeke & Peter Paul Schnierer), *In The Methuen Drama Guide to Contemporary British playwrights*. London: Methuen Drama, 445-465
- Jeffery, S. (2003). UK's biggest peace rally. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/uk/2003/feb/15/politics.politicalnews>. [Accessed 09 March 2018].
- Leech, C. (2002). *Tragedy*. London: Routledge.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Lehmann, H. T. (2016). *Tragedy and dramatic theatre*. London: Routledge.
- Middeke, M. & Schnierer, P. P. (2011). *Guide to contemporary British playwrights*. London: Bloomsbury.
- Munby, K. J. (2006). Introduction. (trans. K. J. Munby) in *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Nsdel, C. (2006). Musings on mays and *Motortown*. In *whats on stage*. <http://www.whatsonstage.com/dl/page.php?page=greenroom&story=E8821145961557>. [Accessed 18 January 2018].
- Reilly, J. H. (1994). *An introduction to theatre*. USA: Burgess International Group.
- Rosezweig, F. (2005). *The star of redemption*. (trans. B. E. Galli). Madison: University of Wisconsin.
- Sayın, G. (2016). Simon Stephens tiyatrosu: Dramatik metinden performans metnine. (Ed. D. Bozer), in *Postdramatik tiyatro ve İngiliz tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Sierz, A. (2011). *Rewriting the Nation. British Theatre Today*. London: Methuen Drama.
- Sierz, A. (2017). Dark times: British theatre after brexit. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. XXXIX (1): 3-11.
- Spencer, C. (2006). The horror of war comes home. *The Telegraph*. <http://www.telegraph.co.uk/> [Accessed 14 March 2018].
- Stephens, S. (2006). I wrote *Motortown* in four days. *Royal Theatre website*. http://www.royalcourttheatre.com/archive_article_detail.asp. [Accessed 15 March 2018].
- Stephens, S. (2009). Introduction. *Plays: 2. One Minute. Country Music. Motortown. Pornography. Sea Wall*. London: Methuen Drama.
- Szondi, P. (1987). *Theory of modern drama*. (trans. M. Hays), Minneapolis: University of Minnesota.
- Szondi, P. (2002). *An Essay on tragic*. (trans.P. Fleming), Stanford: Stanford University.
- Taylor, P. (2006). *Motortown*, Royal Court, London. Independent. <http://www.independent.co.uk/artsentertainment/theatredance/reviews/motortown-royal-court-london-6102553.html>. [Accessed 25 December 2017].
- Waal de, A. (2017). *Theatre on terror: subject positions in british drama*. Boston, MA: De Gruyter.



KİTAP TANITIMI

**Chevrel, Yves (2016). *La Littérature Comparée*
Paris: Presses Universitaires de France
ISBN: 978-2-13-073293-8. 125 sayfa¹**

1939 doğumlu Yves Chevrel, Paris IV Sorbonne Üniversitesi'nde onursal profesör (*professeur émérite*) unvanıyla, Paris-Sorbonne Üniversitesi Fransız Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Doktora Koleji (CRLC, École doctorale de littérature française et comparée de l'Université Paris-Sorbonne) bünyesinde akademik faaliyet yürütmektedir. Fransa Karşılaştırmalı Edebiyat Birliği'nde (*Société française de littérature comparée*) başkanlık ve Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Birliği'nde (*Association internationale de littérature comparée*) genel sekreterlik ve başkan yardımcılığı görevlerinde bulunmuştur. Karşılaştırmalı Edebiyat teorisi ve çeviri tarihi üzerine referans niteliğinde eserleri mevcuttur.

Fransız yazar ve akademisyen Yves Chevrel'in imzasını taşıyan ve Presses Universitaires de France (puf) Yayınevi bünyesinde 2016 yılında basılmış olan *La littérature comparée* (Karşılaştırmalı Edebiyat) adlı teorik eser, referans niteliğinde kabul edilebilecek bir çalışma olup, Karşılaştırmalı Edebiyat alanına dair güncel vaziyeti de göz önünde tutarak eleştirel bir yaklaşım sunuyor. Eser bir giriş metni, altı bölüm ve bir sonuç metninden meydana geliyor. Altı bölüm sırası ile şu isimleri taşıyor: "Sınır Meselesi", "Yabancı Eserlere Yaklaşım", "Edebiyatlar ve Diller", "Mitler ve Edebî Formlar", "Karşılaştırmalı Edebiyatlar Tarihi", "Karşılaştırmalı Poetikaya Doğru".

Karşılaştırmalı Edebiyat sahası üzerine genel anlamda bilgiler içeren bu yapıt, okuyucuya söz konusu disipline dair tanıtıcı bilgiler vermesinin yanı sıra, somut örneklemeler ve ileriye dönük hipotetik ve eleştirel yaklaşımlarla, Karşılaştırmalı Edebiyat alanı ile ilgili, ana hatlarıyla, panoramik bir resim sunmayı hedefliyor.

¹ Bu tanıtım yazısı Abdulfettah İmamoğlu tarafından hazırlanmıştır (Dr. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, aimamoglu@ogu.edu.tr).

Karşılaştırmalı Edebiyatın tarihine değinirken, Chevrel, Dünya Edebiyatı fikrinin on sekizinci yüzyıldan itibaren “yabancı olana merak” temelinde yükselmeye başladığını ve on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, ilk olarak Avrupa’da, bağımsız bir araştırma sahası olarak kurumsallaşma yoluna girdiğini belirtiyor. Önceleri, Karşılaştırmalı Edebiyat kavramı adı altında oluşan ve gelişmeye başlayan bu disiplin, yirminci yüzyıla gelindiğinde Genel Edebiyat ve Karşılaştırmalı Edebiyat kavramlarının beraber kullanılması suretiyle, özellikle Fransa’da, “Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat” olarak adlandırılma eğilimine girmiş olarak karşımıza çıkıyor.

Yves Chevrel, *La littérature comparée* adlı eserinde, Karşılaştırmalı Edebiyatın bileşenlerini incelerken, “Mitler” konusuna diğer bölümlere nazaran daha geniş yer vererek mitlerin gerek millî edebiyat kavramı içerisinde, gerekse “karşılaştırmalı edebiyat” kavramı içerisinde önemli bir yeri olduğunu ifade ediyor. Mit konusunun özellikle Fransa’daki karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında, diğer ülkelere nazaran önemli bir yer tuttuğunu belirten yazar, edebî eserlere kaynak teşkil etme potansiyeli bulunan mitolojik unsurların, edebiyat eserlerinin oluşturulmasında etkilenilen aslı öğelerden olduğunu ifade ediyor. Chevrel, bu konu ile ilgili olarak ayrıca şu tespitlerde bulunuyor:

Mit kavramını belirli bir çerçeveye yerleştirmek güç; nitekim mitin algılanışı kültürden kültüre değişebiliyor. Hint Edebiyatında mit ve edebiyat birbirinden ayrılmaz, sıkı bir bağ içerisinde bulunuyor. Çin’de daha dar bir çerçeveye oturtulan mit, Japonya’da çok daha geniş bir kapsamda ele alınıyor (76).

Bugün Yunan ve Latin mitolojilerinin dışında kalan ve olabildiğince geniş bir yelpazede yer alması gereken mitolojilere eğilecek ve bunların kritiğini yapacak karşılaştırmalı çalışmalara ihtiyaç var (76).

Edebiyatları tarihsel açıdan inceleme ve “karşılaştırmalı edebiyat tarihi” fikrine de değinen yazar, şimdiye kadar gerçekleştirilmiş çalışmalarda Avrupa-merkezci yaklaşımın kendini hissettirdiğini ve dolayısıyla söz konusu fikrin geniş kapsamlı bir şekilde hâlen gerçekleştirilemediğini söylüyor. Bu bağlamda, zamansal bölümlere ayırma (*periodisation*) probleminin geniş kapsamlı bir çalışmanın karşılaşıcağı en mühim zorluklardan biri olduğunu ifade edilen kitapta, Karşılaştırmalı Edebiyat disiplininin evrensel bir Edebiyat Tarihi (ya da Edebî Tarih) yazımında rol oynayabileceği belirtiliyor: “Burada esas mesele, objektif bir bakış açısıyla, ülkelerin edebiyatlarının aynı tarihî süreci takip etmediğini göz önünde tutarak, her ülke edebiyatının kendine has gelişimini, birbirleriyle olan ilişkilerini, muhtemel etkileşimlerini zamansal senkroniyi tek kıstas olarak almadan, tarafsız (*neutre*) biçimde irdeleyebilmektir” (90).

Globalleşme ile beraber, edebiyatları birbirlerine bir bakıma bağımlı hâle getiren kültürler arası bağlar, etkileşimler bugün farklı sonuçlar doğuruyor. Chevrel, kitabında, kapsayıcı (evrensel ya da “*universelle*”) bir edebiyat yaklaşımının savunuculuğunu yaparken, bu ideali gerçekleştirmenin çok kolay bir iş olmadığını vurguluyor. Zira böyle bir edebiyat yaklaşımının metodu, bileşenleri, içeriği, sacayakları mevzusunda karşılaşılan ve karşılaşılan olacak olan zorluklar bulunuyor. Buna göre, yazar, Avrupa-merkezci bir yaklaşımdan kurtulmanın önemine vurgu yaparken, Avrupa dışında kalan edebî varlığın karşılaştırmalı edebiyat çalışma-

larına dâhil edilmesi yönelimlerinden bahsedip, şu ana dek bu yönelimlerin olması gereken sonuçları vermediğini, Avrupa edebiyatlarının hâlen bu sahada bir tahakküm arz ettiğini ifade ediyor.

Chevreil, ülke edebiyatlarının yanı sıra, edebî türlerin de bugün, karşılaştırmalı edebiyat fikri ile çok daha kapsayıcı şekilde ele alındığını; roman, hikâye, şiir, tiyatro gibi daha geleceksel türlerle beraber, çizgi-roman, sinema, müzik, bilgisayar oyunları üzerine çalışmaların yapıldığını ya da yapılmaya başlandığını dile getiriyor ve Karşılaştırmalı Edebiyat disiplininin buna imkân verdiğinin altını çiziyor.

Karşılaştırmalı Edebiyat disiplininin olmazsa olmazlarından biri olan “yabancı” kaynaklara erişim mevzusu ile ilgili de değerlendirmelerde bulunan Fransız yazar, kaynaklara erişimin karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları ile yeni bir ivme kazandığını, bunun yanı sıra, akademik dergilerin, kütüphanelerin, elektronik kütüphanelerin kaynak eserlere erişimde kayda değer roller üstlendiğini söylüyor. Kitapta, Karşılaştırmalı Edebiyat üzerine yazılmış makalelerin, kısmen de olsa, yabancı bir kaynağa ya da kaynaklara yönelik olarak okuyucu için bir erişim kanalı açtığı, bunun yanı sıra, “merak”ı besleme noktasında önemli katkıda bulunduğu dile getiriliyor.

Eserlere erişim mevzusunda, çevirmenlerin rolüne de değinen Chevreil, çevirmenler sayesinde okuyucunun “yabancı” olana merakının uyandığını, çevrilen eserlerle beraber millî edebiyatın yeniden tanımlandığını, dış etkenlerle beraber, millî edebiyata yeni edebî türlerin girebildiğini, bunun da o ülkenin kültürünü yeniden şekillendirebildiğini anlatıyor.

Kitapta değinilen bir başka önemli husus, dil-edebiyat ilişkisi meselesi olarak karşımıza çıkıyor. Yazar, Avrupa dillerinin, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında bugün hâlen egemen bir role sahip olduğunu, bu sahaya referans olan kaynak eserlerin çok büyük çoğunluğunun Avrupa dillerinde yazılmış olması gerçeğinden hareketle, öne sürüyor. Öte yandan, İngilizcenin, bugün sahip olduğu etki alanından ötürü, diğer dillerin Karşılaştırmalı Edebiyat sahasına katkısını bir şekilde dizginleyen bir dil olarak karşımıza çıktığı anlatılıyor. Öyle ki, bu saha üzerine yazılmış makaleler, yazarlarının ana dillerinden bağımsız olarak, İngilizce olarak kaleme alınabiliyor. Ana dilde yazılmış makalelere, söz konusu dil ne olursa olsun, eşlik eden makale özetlerinin (*abstract*) İngilizce olarak yazılması kuralı, bu Avrupa kökenli dilin karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında sahip olduğu etki alanını bir başka açıdan gözler önüne seriyor.

Karşılaştırmalı Edebiyat çerçevesinde evrensel edebiyat fikrinin öneminden bahsederken, yazar, öte yandan, kültürel konformizm tehlikesinden de bahsediyor. Zira küreselleşmenin etkisiyle kültürel tektipleşme riskinin, evrensel edebiyat fikrini olmaması gereken bir boyuta geçirebileceğinin altını çiziliyor. Bu anlamda, Walt Disney şirketi tarafından uyarlanan edebî eserlerin, bugün bu uyarlamaların sunduğu tek tip anlatımla, orijinalliklerinden artık sıyrılmış olması ve izleyiciye bu şekilde lanse edilmesi, kültürel konformizme örnek olarak veriliyor. Bundan ötürü, Chevreil, evrensel edebiyat fikrini, her kültürün özgül niteliklerini muhafaza ederek başka kültürel alanların içerisine dâhil olacak şekilde gelişmesi olarak tanımlıyor.

Kitabının sonuç bölümünde, genel bir Karşılaştırmalı Edebiyat tanımı sunan yazar, bu disiplinin eylem sahasının bir yandan “kültürel kök” (yerel kültür) ile doğrudan ilişkili olduğu-

nu ancak aynı zamanda bu kültürden doğmamış diğer eserleri keşfetme isteği, yani evrensel kültür ile de ayrılmaz bir ilişkisi olduğunu belirtiyor. Chevrel'e göre Karşılaştırmalı Edebiyat "sınırları yok etmiyor, aksine, o, bu sınırların varlığını kabul edip, bunların ötesine geçmek için bir kararlılık ortaya koyuyor"(94). Yazara göre Karşılaştırmalı Edebiyat, hiçbir edebiyatın tek başına evrensel olmaya yetemeyeceği bakış açısından hareketle, dünyanın bir başka yerinde, her zaman, bir duyguyu, bir kişiyi, dünyayı farklı şekilde ifade etmenin mümkün olduğu gerçeğini kabullenme prensibiyle kendini gösteriyor.

Yves Chevrel'in *La littérature comparée* adlı eserinin bütünü ele alındığında, Karşılaştırmalı Edebiyat disiplininin on dokuzuncu yüzyılda bir araştırma alanı olarak ilk ortaya çıkışından bu yana önemli yol kat edildiği ancak bunun hâlen "evrensel edebiyat" projesine tatmin edici katkıyı yapmadığı ve eksik kaldığı defalarca vurgulanıyor. Eser, her ne kadar söz konusu alan üzerine tarihsel, sosyolojik ve politik anlamda derinlemesine bir inceleme sunmasa da, referans olarak seçtiği eleştirel noktalar göz önünde tutulduğunda, çarpıcı ve faydalı sayılabilecek değerlendirmeler ve gözlemler içeriyor. Nitekim kitapta değinilen mit-edebiyat ve medya-edebiyat ilişkisi, edebiyat tarihi, çeviri, evrensel edebiyat, küresel ve kültürel konformizm gibi belli başlı konular, bugün Karşılaştırmalı Edebiyat disiplinine dair en fazla tartışılan mevzular şeklinde karşımıza çıkıyor. Chevrel, bu mevzulardan hareketle, kitabına ismini veren disiplin üzerine çalışmak isteyen veya çalışmakta olan araştırmacılara, akademisyenlere belli parkurlar işaret ederek, henüz yeterli ilerleme kaydedilmemiş noktalarda daha fazla çalışma yapılması gereğine dikkat çekiyor. Zira Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmalarının, belli kültürel sınırların ötesine geçmesinin ve çok daha kucaklayıcı hâle gelmesinin öneminden özellikle bahsedilen kitapta, bu sahada henüz yeterince etkin bir pozisyonda olmayan diğer kültür ve edebiyatların bu alanda daha çok söz sahibi olmasının önemi belirtilerek, Türkiye'nin bu sahaya daha fazla katkı yapması gerekliliğini bize bir fikir olarak vermiş oluyor.



Fidan, Süleyman (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi – Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*

Ankara: Grafiker Yayınları

ISBN: 978-605-9247-82-5, 381sayfa¹

Folklor ve etnomüzikoloji alanlarında akademik çalışmalar yürüten Süleyman Fidan tarafından kaleme alınan *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi – Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni* adlı kitap 2017 yılında yayımlandı. Yazarın, doktora tezinden ürettiği kitap âşıklık geleneğinin ve âşik edebiyatının, modern teknolojiye bağlı olarak gelişen yeni kültürel aktarım ortamlarındaki serüvenini örnekleriyle birlikte ele almaktadır. Geleneksel olanın yeni aktarım ortamlarındaki sunumu (yaratımı-aktarımı) son yarım asırdır; “Teknolojik gelişmeler, kültürü metalaştırarak yozlaştırır mı? Yoksa bu gelişmeler kültürel unsurların güncellenmesine olanak veren doğal bir süreç midir?” gibi temel sorular ekseninde tartışılmaktadır. Yazarın bu sorulara âşik edebiyatı çerçevesinde somut cevaplar arama girişimi kitabı ilgi çekici kılmaktadır.

Kitap *Giriş* (ss.15-22) kısmı ve beş ana bölümden oluşmaktadır. Yazarın medyada âşıklık geleneğinin durumunu genel olarak değerlendirdiği *Sonuç* (ss. 351-360) kısmıyla son bulan kitapta, konuyla ilişkili 58 görsele de yer verilmiştir. Kitabın kapsamı, Türkiye sahası âşıklık geleneği ile sınırlandırılmış ve medyanın kendini gelenek üzerinde en çok hissettirdiği yirminci yüzyılın ikinci yarısı, kitapta ağırlıklı olarak ele alınan dönem olmuştur. “Kültür”, “medya”, “değişim”, “endüstri”, “âşıklık” anahtar kelimelerine sahip olan kitap, bu haliyle farklı alanlardaki araştırmacılara da hitap etmektedir.

Kitabın *Giriş* kısmında teorik arka plan, kapsam ve incelemede takip edilecek yöntem hakkında bilgiler yer almaktadır. Bu kısımdaki yazara ait şu ifadeler, kitabın iddiasını (tezini) özetler mahiyettedir: *Kültür endüstrileri geleneksel olanı farklı bağlamlara taşıyarak sürekliliği sağlamaktadır. Geleneksel müzik ekseninde düşünüldüğünde âşıklık geleneği oluşturduğu*

1 ISBN: 978-605-9247-82-5, 381sayfa Bu kitap tanıtımı Dr. Mustafa Duman tarafından hazırlanmıştır. (Uşak Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü m.duman66@gmail.com, mustafa.duman@usak.edu.tr)

ana bağlamdan kopmuş, âşıkın dinlenebilmesi plak, kaset, cd, film, radyo, TV ve internet gibi elektronik aktarım ortamları vesilesiyle artmıştır (ss. 17-18).

Bilindiği üzere, âşıklık geleneği ve daha özeldede “âşık”ın ve sanatının değişimi yirminci yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan bir durum değildir. Âşıklar etrafında oluşan gelenek ve bu geleneğin ürünü olan edebiyat sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde. Halk bilimi veya daha özeldede halk edebiyatı ile yakından ilgili olmayanlar, genellikle, İslamiyet öncesi Türk şiirinin kam, şaman, oyun; ozan, baksı, yırçı, yomakçı, comokçu gibi farklı adlarla anılan icracılarının İslamiyet’in kabulü sonrasında oluşan yeni sosyal ortamdaki değişimini bir anda yaşamış bir adaptasyon olarak görme eğilimindedir. Fakat Türk halk şiirinin geleneksel yaratım ortamındaki bu adaptasyon, sosyal hayattaki tüm değişimlerin bir sonucudur ve yüzyıllar süren bir değişim-dönüşüm süreci –ki bu süreç insanoğlunun varlığı sona erene kadar devam edecektir- söz konusudur. Kitabın en özgün ve önemli yönü de tam burada kendini göstermektedir: Sanayi Devrimi’yle birlikte hız kazanan kültürel yapıdaki değişimleri, âşık edebiyatı özelinde sorgulamak, geçmişte yaşanan kültürel değişimleri anlama noktasında okuyucuya yol göstermek.

Kültürel aktarım ortamlarındaki değişim, beraberinde bu değişimi iyi anlayan ve kullanan yapıların ortaya çıkmasını getirmiştir. Kültür endüstrisi ve kültür ekonomisi gibi kavramsal bakış açıları, bu nedenle, ideolojik bir kisveye bürünerek araştırmacıların zihnini meşgul etmiştir. Kültürün metalaşması –ya da kültürün metalaştırıldığını düşünmek- kültür endüstrisi ve ekonomisi alanına yönelenlerin, genellikle, ekonomik açıdan gelişmiş ülkeler olması sonucunu beraberinde getirmiştir; çünkü bu alan hem pazarlanabilir hem de gelişmiş devletlerin kültürel hakimiyet alanlarını genişletebilir hüviyettir. Bu nedenle, bu alanda yapılan her çalışma gibi bu kitap da Türk folklorcuların, kültür endüstrisi alanında artık edilgen bir tavra sahip olmadıklarını (ya da en azından olmaması gerektiğini) göstermesi açısından önemlidir.

Kitabın “Birinci Bölümü”nde (ss. 23-42) kültür endüstrileri hakkındaki farklı görüşlerin karşılaştırılmasına yer verilmiştir. Yazar, farklı araştırmacıların görüşlerini karşılaştırarak başladığı bu bölümde, kültür endüstrileri bağlamında âşıklık geleneğini üretim, aktarım ve tüketim ortamları açısından değerlendirmiştir. Kültür endüstrileri ile ilgili Türk bilim camiasında yeteri kadar çalışma bulunmaması göz önünde bulundurulduğunda, kitabın bu bölümünde bu alanla ilgili temel bilgi veren ve araştırmacıları farklı kaynaklara yönlendiren tartışmaların yer alması önemlidir. Yazarın, temel sorgulamayı âşıklık geleneği bağlamında yapması tutarlı bir inceleme ortaya koymak adına makul bir girişimdir. Ancak, yine de meraklı okurlar için bu bölümde kültür endüstrilerinin, diğer halk bilgisi ürünleriyle ilişkisine dair bilgilere yer verilebilirdi.

Bu bölümde, ayrıca, âşık edebiyatının yeni üretim ve aktarım ortam-araçları olan radyo, televizyon, sinema ve internette nasıl yer aldığı hakkında teorik tartışmalara yer verilmiştir. Radyodan, internet ortamına uzanan kültürel aktarım ortamlarının, âşıklık geleneğinin üretim, yaratım ve aktarım ortamları üzerindeki yapıcı etkilerine, yine bu bölümde değinilmiştir.

Teknolojik gelişmelerin kültürler üzerindeki yıkıcı ve tektipleştirici etkileri sosyal bilim alanlarındaki pek çok bilim insanının çalışmalarının odağını oluşturmuştur. Bunun aksine, yazarın bu bölümde verdiği bilgiler, teknolojik gelişmelerin kültürel hayata nasıl katkı sağladığını göstermesi açısından özgündür. Ayrıca, teknolojik gelişmeler neticesinde değişen kültürel aktarım ortamlarına karşı takınılan genel olumsuz tavrıdan ziyade, yazarın bu de-

ğişmeleri kabullenip geleneksel kültürel değerlerin bu yeni aktarım ortamlarında nasıl var olduğuna odaklanması dikkat çekicidir.

“Birinci Bölüm”den sonra yer alan dört bölümde yazar, âşıklık geleneğinin radyo, sinema, televizyon ve internet ortamlarında nasıl ve ne amaçla yer aldığını, kültür endüstrisi ile ilişkilendirerek ele almıştır.

Radyo başlıklı “İkinci Bölüm”de (ss. 43-122) radyonun dünya ve Türkiye’deki gelişimine yer verilmiştir. Bu gelişim içerisinde, radyo ortamında âşıklık geleneğinin kendine nasıl bir yer bulduğu hususu bu bölümde ele alınan konulardandır. Yazar; Yurttan Sesler Korosu, TRT’nin radyo programları ve “Türkü Radyosu” kavramı örneklerinden hareketle kültür endüstrisi ve âşıklık geleneği ilişkisini analiz etmeye çalışmıştır.

Yazar, sahip olduğu bu bakış açısını kitabın diğer bölümlerinde de tutarlı bir şekilde devam ettirmiştir. Yani, teknolojiyle birlikte gündelik hayatımıza giren radyo, televizyon, sinema ve internet gibi kültür aktarım ortamlarına karşı olumsuz bir bakış açısı sergilemekten ziyade; teknolojinin getirilerini kabullenip, bunun kültürel unsurları nasıl kendi bünyesine dahil ettiğini anlamaya çalışmak ve bunları örnekleriyle birlikte incelemek.

Kitabın “Üçüncü Bölümü”nü (ss. 123-134) teşkil eden *Sinema* başlığı altında, Türkiye’de sinemanın gelişimi ve âşıklık geleneğinin bu gelişim içerisindeki konumu belirlemeye çalışılmıştır. Bunun için, son dönem sinemasında, özellikle, âşıkların icra ettikleri veya anonim olan türkülerin nasıl ve hangi bağlamlarda kullanıldıkları örneklendirilmiştir. Yazarın bu bölümde verdiği örnekler, teknik açıdan Batı etkisinde gelişen Türk sinemasının, içerik açısından gelenekten nasıl faydalandığını göstermeye yöneliktir.

Televizyon başlığını taşıyan “Dördüncü Bölüm” (ss. 135-308) kitabın en kapsamlı ve iddialı bölümlerinden biridir. Çünkü televizyon, diğer kültürel aktarım ortamlarıyla karşılaştırıldığında, insanların hayatında en fazla yer tutan modern teknolojilerden biridir. Bu haliyle, televizyonun Türk insanının düşünüş dünyasını yansıtan ve şekillendiren en önemli teknoloji olduğunu ifade etmemiz yanlış olmayacaktır. Kitabın bu başlığı altında, âşıkların televizyon programlarında nasıl yer aldıkları örnekleriyle birlikte ortaya konulmuştur. Tabii, bu örnekler sadece bir derleme hüviyetinde değildir. Yazar, aynı zamanda, televizyon-âşık ilişkisini kültür endüstrisi ana çerçevesinde tartışarak okuyucunun dikkatine sunmuştur. Bu bağlamda, yazarın reklamlar ve televizyon dizilerinde âşıklık geleneğine dair unsurların kullanımına dair örneklendirmeleri ve değerlendirmeleri dikkat çekicidir.

İnternet (ss. 309-350) başlığı altında, kültür hayatımıza en son dâhil olan aktarım ortamı ele alınmıştır. Bu bölümdeki tartışmalar ağırlıklı olarak *YouTube* ve *Facebook* örnekleminde geliştirilmiştir. Bu bölümde ayrıca, internet ortamında âşıkların kendilerine nasıl yer buldukları, âşıklık geleneği dâhilinde ortaya çıkan eserlerin internet ortamında nasıl ve ne amaçla paylaşımına girdiği hususunda tartışmalara yer verilmiştir.

Kitap, *Kaynaklar* (ss. 361-380) ve *özgeçmiş* (s. 381) kısmından önce yer alan *Sonuç* kısmıyla bitmektedir. Bu kısımda yazar, âşıklık geleneğinin radyo, sinema, televizyon ve internet ortamlarında nasıl ve ne amaçla yer aldığına dair verdiği örnekleri ve kitap içerisinde yer verdiği diğer teorik tartışmaları ilişkilendirerek, kitabın Türk bilim camiasına katkılarını belirtmiştir.

Kısaca değerlendirmeye çalıştığımız, *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi - Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni* adlı kitabın okuyuculara sunmaya çalıştığı temel bakış açısı; teknolojik gelişmelerin kültürler üzerindeki olumsuz etkisine odaklanmaktan vazgeçip, bu gelişmelerin değiştirici-dönüştürücü etkilerinin analiz edilmesinin gerekliliğidir. Böylece, hem geleneksel yapılarda geçmişte yaşanan değişiklikler doğru bir şekilde anlaşılabilir hem de gelecekte farklı aktarım ortamlarında var olmaya başlayacak kültürel unsurların yeni sunumlarına yönelik güncelleme çalışmaları yapılabilir. Ayrıca âşık edebiyatı, medya ve kültür endüstrisi ilişkisini ortaya koymak için kitapta sunulan bilgiler edebiyat, iletişim bilimleri ve müzikoloji gibi ilgili alanlarda çalışma yapan araştırmalara veri sağlayacak mahiyettedir.



**Carol DELANEY, *Tohum ve Toprak*,
Çev.: Selda Somuncuoğlu-Aksu Bora, 2001
İstanbul: İletişim Yayıncılık
ISBN: 9754709232, 390 sayfa ¹**

Tohum ve Toprak, 1980 Ağustos ile 1982 Temmuz tarihleri arasında Orta Anadolu'nun bir köyünde gerçekleştirilen, “katılarak gözlem” tekniği temelinde antropolojik (etnoğrafik) alan araştırması yöntemiyle; Türkiye’de köy toplumunun örgütlenişini ve değerlerini anlamakta anahtar olan “yaratılışa” ilişkin kuram ve simgeleri; erkeği rahme tohumu bırakan yaratıcı, kadının da bunu besleyen toprak olduğu vurgusu (metaforu) üzerinden ele alan antropolojik bir çalışmadır.

Kitabın “Yirmi Yıl Sonra” başlığıyla okuyucuyu karşılayan ilk bölümünde, Delaney topluluk hakkındaki bilgilerini hangi duygusal-psikolojik gerilimler ve hangi kişisel ilişki ve etkileşimlerle topladığına değinmektedir. Delaney araştırma için Türkiye’yi seçmesinin nedenini köy yaşantısının Anadolu platosunda yaklaşık on bin yıl önce ortaya çıktığını ve yerleşik köy yaşantısına belki de ilk kez Anadolu’da geçildiğini, ancak bu yaşam biçiminin hızla ortadan kaybolduğunu ve bu kayboluşun dünya tarihi üzerindeki etkileriyle çok az araştırmacının ilgilenmesi şeklinde açıklamaktadır. Delaney kitabında yaratılışı tanımlamak için yaşamın nasıl ortaya çıktığı, kimin ya da neyin yaşamı ortaya çıkardığı, erkek ve kadının ne olduğu ve kişilerin birbirleriyle ve kendilerinin dışındaki dünyayla ve kâinatla nasıl ilişki kurdukları gibi konuları ele almaktadır.

Kitabın giriş bölümünde Delaney Türkiye üzerinden yaptığı bu çalışmanın sonuçlarını, antropoloji, din ve çağdaş Batı toplumlarındaki cinsiyet, beden ve iktidar tartışmaları üzerinden hareketle, kadın ve erkek tanımlamalarının yaratılışla ilgili olduğunu, ancak yaratılışın tek başına cinsellik ve biyoloji demek olmadığını öne sürmektedir. “Tohum” yoluyla kendilerine aktarılmış “ilahî” hayat verme gücünün erkekleri simgesel olarak tanrıya yaklaştırırken kadınların besleyici özelliğinin onları “yaratılanla” yani “dünya” ile simgelenmesine neden

¹ Bu tanıtım yazısı Tülay Ashihak Uğurelli tarafından hazırlanmıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü’nde Folklor Araştırmacısı; Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Anabilim Dalı’nda yüksek lisans öğrencisi, tulayaslihak@gmail.com).

olduğunu, bunun sonucu olarak ta böyle bir çalışmayı yapmasını güdüleyen birinci sorunun “neden üç tek tanrılı dinde de (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam) tanrının açık ya da kapalı biçimde erkek olarak simgelendiğini, ikinci sorunun biyolojik yeniden üretimin (aslında kadının) neden değersizleştirildiğinin olduğunu dile getirmektedir.

Kitapta yer alan kısımlar sırasıyla şu şekildedir: *Genel Bilgi, Evlilik Uygulamaları ve Düğün Töreni, Akrabalar ve İlişkiler, Köyün İçerisi ve Dışarı, İslamiyet'in Kuşatan Bağlamı.*

“Genel Bilgiler” ile başlayan bölümü Delaney’in de belirttiği gibi kitabın en uzun bölümüdür. Bu bölümde Delaney İslamiyet’in gündelik hayatın her alanına etki ettiğine, gündelik hayatı düzenleyip, beden bakımını, cinsel ilişkiler, doğum ve çocuk yetiştirme pratikleri ve kadın erkek rollerinin belirlenmesi gibi konularda nasıl hayat bulduğuna dikkat çekmektedir. Delaney’e göre “yaratıcı olanın, dünyaya bir insan getirenin erkek olduğu düşünülür ve bu özelliği erkeği simgesel olarak tanrıya benzeter, yaratılışa böyle bakıldığında kadın sadece doğurmaktadır, yaşamı veren erkektir.” Bu açıklamasının ardından Delaney köylülerin erkek ve kadını *tohum* ve *toprak* sözcükleriyle nitelendirdiklerinden bahsetmektedir. Köylülerin kadına ve erkeğe yüklediği roller, namus anlayışı, yaratılışa ilişkin inançlar, açık-kapalı nitelendirmeler bu bölümde bahsedilen konulardır. Delaney köyde geçirdiği iki yıl boyunca gözlemlediği pratikleri genel hatlarıyla “gebelik-korunma”, “hamilelik”, “doğum”, “loğusalık”, “çocuk bakımı”, “toplumsal cinsiyetin oluşu”, “ergenlik” kavramları altında okuyucuya aktarmaktadır. Burada göze çarpan önemli hususlardan birisi erkek ve kız çocuklarının toplumsal cinsiyetlerinin belirlenmesi pratikleridir. Delaney’e göre bu durum erkeklerde yedi ile on iki yaşlarında gerçekleştirilen sünnet ile kız çocuklarında ise örtünmeyle olmaktadır. Kızlar kapandıkları andan itibaren artık ergen olmuşlardır ve örneğin saçlarının kesilmesine artık izin verilmez. Delaney bu durumu saç ile cinsellik arasındaki ilişki olarak belirtmektedir. Delaney antropoloğun alanda bulunduğu süre içerisinde sosyal konumunun, cinsiyetinin, yaşı ve ırkının, görünümünün kaynak kişilerle ve araştırma yapılan toplumun üyeleriyle ilişkilerde çok önemli bir rol oynadığını ayrıca antropoloğun da alanda bulunduğu süre zarfında kaynaklara ve bulunduğu topluma ilişkin tepkilerinin olacağını belirtmektedir.

“Evlilik Uygulamaları ve Düğün Töreni” bölümünde Delaney köyde toplumsal bir varlık olmak için evlenmek gerektiğini, hatta köyde neredeyse evlenmenin zorunlu olduğunu ve yalnız yaşamanın uygun karşılanmadığını söylemektedir. Bireyin, ailenin ve köyün hayatındaki en önemli toplumsal olay olan ve evlenmenin anlamını ortaya koyan düğün törenleri bu bölümde ayrıntılı bir biçimde çözümlenmektedir. Delaney köydeki evlenme biçimini Ortadoğu-Akdeniz evliliği ve endogami (iç evliliği), yani gurup içinden evlenme tercihi ile tanımlamakta ve evlenmelerin en yakınları ve en iyi bilinenle ve baba soyundan olanla yaptıklarını belirterek yine tohum vurgusuna gelmekte ve bir anlamda içerden yapılan evliliklerin sebebinin aynı tohumdan oluşan soyun “bozulmaması”, için yapıldığını ileri sürmektedir. Ayrıca Ortadoğu-Akdeniz tipi evliliklerde yaygın olan kanı evliliğin toprağın aile içinde kalması için yapıldığı yönündedir oysa Delaney’e göre toprak kelimesi aslında oradaki anlamı ile kadını simgelemektedir dolayısıyla amaçta kadının hane dışına çıkmasının engellenmesidir.

“Akrabalar ve İlişkiler” adlı bölümünde Delaney, köylülerin insanları birbirleriyle nasıl ilişkilendirdikleri ve bu ilişkilerinin duygusal ilişkiler ve güç ilişkileri yapısı içindeki ifadelerine yer vermektedir. Akrabalık soyun sürdürülmesini sağlayan kan birliği üzerine kurul-

muştur. Delaney akrabaların kendilerini ortak bir atadan geldikleri şeklinde açıkladıklarını bu tanımlama ile akraba en geniş anlamıyla “yakınlar” demek olduğunu belirlemektedir. Bu bölümde göze çarpan diğer çözümlenmeler “ocak” ve “hane” kavramlarıdır. “Ocak” akrabalık kavramlarının birleştiği ve tarif edildiği yer olarak tanımlanmıştır. Soyun devamlılığını temsil eder. Delaney ocağı aynı zamanda unun ekmeğe dönüştürüldüğü yer şeklinde de açıklayarak sülalenin devam ettirilmesindeki yapı taşı olmasına da atıfta bulunmaktadır. Ocak burada erkeği simgelemektedir. Delaney hane kavramını evli bir erkek (ailesi ile birlikte) ve onların evinden oluşan toplumsal birim olarak açıklamaktadır. Ancak evli oğullardan birisi eşi ve çocukları ile babasının evinde oturuyorsa onlarda ayrı bir hane sayılmaktadır.

“Köyün İçerisi ve Dışarı” bölümünde ev, köy, ülke gibi mekânlarla ilgili düşünceler ve bunların insanlar için ne ifade ettiği, hanenin içerisinde paylaşılmış olan iş bölümü, Delaney’in çalışma yapmaya başlamasından bir kaç gün önce patlak vermiş olan seksen askeri ihtilali etkisiyle önemli bir konu haline gelmiş olan milliyetçilik konuları tartışılmıştır. Bu bölümde geçimlilik üretiminden pazar üretimine geçişle birlikte makineleşmenin kadın emeğini geri plana atmasıyla, kadının kamusal alandan uzaklaşıp ev hayatına daha bağımlı hale getirilişine dikkat çekilmektedir. Kadın ile erkeğin ortaklaşa gerçekleştirdiği faaliyetler artık makineler sayesinde yalnızca erkekler tarafından gerçekleştirildiğinden kadın ve erkek arasındaki toplumsal ilişkiler giderek değişmiştir. Dolayısıyla köyde cinsiyete dayalı iş bölümü de bu başlık altında anlatılmaktadır. Bu bölümde göze çarpan önemli konulardan birisi aidiyet duygusunun nasıl temellendiği konusudur. Delaney gözlemlerinden hareketle “bir yerli olmanın” orada doğduğunun göstermenin de ötesinde bireyin kimliğini göstermesinin bir ifadesi olduğunu ifade etmektedir. Atatürk’ün Kurtuluş savaşı yıllarında ortak bir kimlik oluşturmakta zorlandığını, ortak kimlik ve beraber hareket etme noktasında köylülerin topraklarına, yani memleketlerine olan derin bağlılıklarını kullandığını ifade etmektedir. Ayrıca Delaney tam da bu esnada “bayrak” ve “ocak” simgelerinin de zekice birleştirici bir unsur olarak kullanıldığını söylemektedir.

“İslamiyet’in Kuşatan Bağlamı” başlıklı son bölüm İslamiyet’e ayrılmıştır. Genel başlıklarıyla İslamiyet ve İslamın şartları başlıklar halinde anlatılmıştır. Bundan önceki bölümlerde anlatılan kimlik, köken, toplumsal düzen gibi kavramlar son bölümde İslamiyet bağlamında ele alınmıştır. Delaney, Türkiye topraklarında Atatürk’e kadar İslamiyet’in beş yüz yıldır Devlet ile bir olduğunu, İslamiyet’in hayatın her alanını yönlendirdiğini ve bu işi yasalarla yaptığını, İslamiyet’te yasa kavramının çok otoriter olduğunu bu nedenle yasalara karşı gelmenin dine karşı gelmek olduğunu yani günah olduğunu belirtmektedir. Delaney kadın(lık) ve erkek(lik) ile evren ilişkisini iki metaforla “tohum” ve “toprak” ile 1980’li yılların bir Orta Anadolu köyünden hareketle anlatmaya çalışmıştır. Ancak kitap Delaney araştırmayı yaparken alanda yaşadığı epistemik karmaşalarına (belki de, sanırım, bence gibi tabirlerle başlayan cümlelerle) rağmen kesin çıkarımlarda bulunması gibi soruları da akla getirmektedir. Ayrıca her pratiğin kökenlerini dini emirler içinde kazıyarak çıkarımlara varması da bu sorulardan bir diğeridir. Ancak dinle ilgili (toplumsal cinsiyet bağlamında) eleştirilerine rağmen Delaney kitabını, iki yıl birlikte yaşadığı toplumun dininde yer alan, kendi kelimeleriyle “insan faaliyetlerinin birçoğunu açan ve çok sık söylenip duyulan bir dua” ile bitirmektedir: “besmele”.

Eser bunların dışında kültürel antropolojide özellikle son yıllarda üzerinde durulan; kültürün tanımlanıp anlatılmasıyla birlikte antropoloğun (araştırmacının) alanda kaldığı süreçte neler olup bittiği üzerinde (özdüşünümsel değerlendirme yaparak) daha çok durması gerektiği savına ilişkin çok iyi bir örnektir. Delaney eserinde duygusal çatışmalarına, korkularına (köylülerin kendisine ölümle ilgili sorduğu sorular üzerine yaşadığı hissiyatla ilgili yazdığı bölüm), köydeki bireylerle çatışmalarına (komşusuyla tartışması ve barışması) yer vererek “diyalojik etnografi” yapılmasının (daha önceki yapısalcı-modernist görüşlerin aksine) metnin bilimselliğini gölgelemeyeceğini göstermesi açısından da önemlidir. Bunun yanı sıra kadın ve erkek bedenlerinin kültürel kavranışlarının çözümlemesi noktasında kadın çalışmaları konusunda araştırma yapmak isteyen araştırmacılar için de önemli bir kaynaktır.



Deniz, Taşkın ve Diker, Oğuz (2016) Coğrafya ve Tarih Perspektifinden Somut Kültürel Miras ve Türkiye (2.Baskı)

**Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık,
ISBN:978-605-318-756-1, 227 sayfa***

Farklı disiplinler tarafından değişik yönleriyle ele alınıp incelenebilecek bir kavram olan *kültür* kavramının kaynaklarda pek çok tanımına rastlamak mümkündür. Bu tanımlara bakıldığında temel olarak birkaç noktanın ön plana çıktığı görülmektedir. Bunlardan birisi *kültürün insanlar tarafından yaratılan değerler olduğu*, diğeri *somut (maddi) ve/veya somut olmayan (manevi) unsurlar bütünü olduğu* ve bir diğeri de *insana, topluma ya da bir topluluğa ait ayırt edici bir yönünün olduğu*dur. Kültürel miras ise önceki nesillerin meydana getirdikleri ve yeni nesle aktardıkları fiziksel olarak varlığı olan ve insan eliyle yapılmış *maddi* ve bir topluma ait değerler bütünü olan *manevi* kültür ürünleri olarak tanımlanabilir. Tanımdan da anlaşılacağı üzere kültürel mirası somut kültürel miras ve somut olmayan kültürel miras olarak ayırmak yerinde olacaktır. Tarihi, arkeolojik, kentsel ve doğal sitler, anıt, ören yeri, höyük, tümülüs, külliye, cami, kilise gibi kalıntılar somut kültürel mirası oluşturur.

Pegem Akademi Yayıncılık tarafından 2016 yılında birinci baskısı ve hemen ardından 2017 yılında da ikinci baskısı yapılan kitabın konusunu temel olarak somut kültürel miras oluşturmaktadır. Konu, coğrafya ve tarih perspektifi üzerinden ve Türkiye özelinde ele alınmıştır. Kitap, farklı üniversitelerde (Doç.Dr. Taşkın Deniz-Karabük Üniversitesi Turizm Fakültesi, Dr.Öğr.Üyesi Oğuz Diker-Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Turizm Fakültesinde görev yapmaktadırlar.) görev yapan iki öğretim üyesi tarafından kaleme alınmıştır.

Kitapta, öncelikle, Araştırmanın Amacı, Araştırmanın Kapsamı-Sınırlılıkları ve Araştırmanın Yöntemi yazılmıştır. Araştırmanın amacı, kültür ve kültürel miras öğelerinin kavramsal olarak incelenmesi ile Anadolu coğrafyasında bulunan somut kültürel miras öğelerini UNESCO tarafından dünya miras listesine dahil edilenler başta olmak üzere belirli bir tarih ve coğrafya perspektifinden, belirli bir mantık dahilinde araştırmak, mevcut durumlarını or-

* Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık, ISBN:978-605-318-756-1, 227 sayfa Bu kitap tanıtım yazısı Özlem Aydoğdu Atasoy tarafından yazılmıştır. (Öğr.gör., Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi, Erdek Meslek Yüksekokulu, Turizm İşletmeciliği ve Otelcilik Programı, oatasoy@bandirma.edu.tr)

taya koyarak kültürel miras ile ilgili turizm hareketlerine kaynaklık edecek araştırmalara literatür katkısı sağlamaktır.

Araştırmanın UNESCO tarafından belirlenen “kültürel miras kriterlerini” taşıyan alanların üzerinde yapılması çalışmanın en önemli kısıtlılığıdır. Söz konusu öğelere yönelik sınıflandırmada yine UNESCO tarafından ilan edilen Dünya Miras Listesindekilere öncelik verilmesi de araştırmanın diğer sınırlılığıdır.

Araştırma evrenini Türkiye’deki somut kültürel miras alanları oluşturmaktadır. Örneklem ise somut kültürel miras alanları içerisinde UNESCO tarafından belirlenen “kültürel miras kriterlerini” taşıyanları olarak belirlenmiştir. Çalışmada kaynak tarama yöntemi başta olmak üzere nitel araştırma tekniklerinden yararlanılmıştır.

Kitapta, birinci ve ikinci baskıya yazılan Önsözlerin ardından sırasıyla İçindekiler, Tablo- lar Listesi (13 tablo) ve Şekiller Listesi (122 şekil) gelmektedir.

Kitap, üç bölümden oluşmaktadır:

Kültür ve Kültürel Miras başlıklı birinci bölüm kendi arasında Kültür ve Kültürel Miras olarak ikiye ayrılmıştır. Kültür başlığı altında yer alan alt başlıklar, kültürün özellikleri, kültür türleri ve kültür tipleridir. Kültürel Miras başlığının altında ise, kültürel miras türleri “somut kültürel miras” ve “somut olmayan kültürel miras” kavramlarına yer verilmiştir.

İkinci bölümün ana başlığı *Somut Kültürel Miras ve Türkiye*’dir. Bölümde Türkiye’de Somut Kültürel Mirasla ilgili konular detaylı olarak anlatılmıştır. Jeolojik Süreçte Anadolu Coğrafyasının Şekillenmesi, Tarih Öncesi Çağlarda Anadolu ve Türkiye’de Somut Kültürel Miras Örnekleri bölümde anlatılan alt konu başlıklarıdır.

Dünya Miras Listesi ve Türkiye başlıklı üçüncü ve son bölümde ise Türkiye’nin Miras Listesindeki yeri bol görsel kullanılarak tartışılmıştır. Dünya Miras Listesi kavramı 1972 yılında UNESCO tarafından ortaya atılmıştır. Herhangi bir somut kültürel miras unsurunun bu listeye girebilmesi için listeye alınma kriterlerinden en az birisini yerine getirmesi beklenmektedir. Bu kriterler;*

1. İnsanın yaratıcı dehasının üst düzeyde bir temsilcisi olması,
2. Dünyanın bir kültür bölgesinde veya bir dönemde mimarlık veya teknoloji, anıtsal sanatlar, kent planlama veya peyzaj tasarımı alanlarında önemli gelişmelere ilişkin insani değer alışverişlerine tanıklık etmesi,
3. Yaşayan veya yok olan bir kültür geleneğinin veya uygarlığın istisnai, ender rastlanan bir temsilcisi olması,
4. İnsanlık tarihinin önemli bir aşamasını veya aşamalarını gösteren bir yapı tipinin, mimari veya teknolojik bütünü veya peyzajın istisnai bir örneği olması
5. Özellikle geri dönüşmez bir değişimin etkisi altında hassaslaşmış olan çevre ile insan etkileşiminin veya bir kültürün/kültürlerin temsilcisi olan, geleneksel insan yerleşimi, arazi kullanımı veya deniz kullanımının istisnai bir örneği olması,

*Kriterler, Kültür ve Turizm Bakanlığının ana hizmet birimlerinden birisi olan Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü’nün resmi web sayfası olan <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44439/dunya-miras-listesine-alinma-kriterleri.html> ’den 28 Haziran 2018 tarihinde alınmıştır.

6. İstisnai evrensel önem taşıyan sanatsal veya edebi eserler, inançlar, fikirler, yaşayan gelenekler ve olaylarla doğrudan veya dolaylı olarak ilgili olması (Komite bu kriterin tercihen diğer kriterler ile birlikte kullanılması gerektiğini kabul etmektedir.)

7. Üstün doğal görünelere veya eşsiz doğal güzelliklere ve estetik öneme sahip alanları içermesi,

8. Yaşamın kaydı, yer şekillerinin oluşumunda devam eden önemli jeolojik süreçler veya önemli jeomorfik veya fizyografik özellikler dahil dünya tarihinin önemli aşamalarını temsil eden istisnai örnekler olması,

9. Kara, tatlı su, kıyı ve deniz ekosistemleri ve hayvan ve bitki topluluklarının evrim ve gelişiminde devam eden önemli ekolojik ve biyolojik süreçleri sunan istisnai örnekler olması,

10. Bilim veya koruma açısından istisnai evrensel değere sahip tehlike altındaki türleri içeren yerler de dahil, biyolojik çeşitliliğin yerinde korunması için en önemli ve dikkat çeken doğal habitatları içermesidir.

Ülkemizde Kültür ve Turizm Bakanlığının girişimleriyle birlikte 1985 yılından 2017 yılı dahil olmak üzere 15 adet kültürel ve 2 adet hem kültürel hem de doğal olmak üzere toplam 17 varlık dünya miras listesine alınmıştır. Bu varlıklar sırasıyla: (s.50)

1. İstanbul'un Tarihi Alanları (1985)
2. Sivas Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası (1985)
3. Nevşehir Göreme Milli Parkı ve Kapadokya (1985)
4. Çorum Hattuşa (Boğazköy) – Hitit Başkenti (1986)
5. Adıyaman Nemrut Dağı (1987)
6. Antalya – Muğla Xantos-Letoon (1988)
7. Denizli Pamukkale-Hierapolis (1988)
8. Karabük Safranbolu Şehri (1994)
9. Çanakkale Troya Antik Kenti (1998)
10. Edirne Selimiye Camii ve Külliyesi (2011)
11. Konya Çatalhöyük Neolitik Kenti (2012)
12. İzmir Bergama Çok Katmanlı Kültürel Peyzaj Alanı (2014)
13. Bursa Cumalıkızık (2014)
14. Diyarbakır Kalesi ve Hevsel Bahçeleri (2015)
15. İzmir Efes (2015)
16. Kars Ani Arkeolojik Alanı (2016)
17. Aydın Aphrodisias Antik Kenti (2017)'dir.

Üçüncü ve son bölümde yukarıda sayılan 17 varlık görseller eşliğinde detaylı olarak anlatılmıştır.

Kitap, Ekler, Kaynakça ve Özgeçmiş bölümleriyle sona ermektedir.

Sonuç olarak, kitap somut kültürel miras konusunu geçmişten günümüze kadar detaylı olarak incelemiş ve anlatımı görsellerle zenginleştirmiştir. Bu nedenle kitabın konuyu anlamada, kavramada, öğrenmede iyi bir kaynak olduğu, konuyla ilgili yapılacak diğer çalışmalara ışık tutacağı ve konu üzerinde çalışacak olan araştırmacılara ilham vereceği iddia edilebilir.



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr