

# söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



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

### YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

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

### Tarandığı Dizinler / Index



### DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Nurullah Çetin	Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Fazıl Gökçek	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Akar	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim Dilek	Gazi Üniversitesi

## BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Çetin Pekacar	Doç. Dr. Erdoğan Kul
Prof. Dr. Mustafa Apaydın	Doç. Dr. Özlem Nemutlu
Prof. Dr. Ali Akar	Doç. Dr. Neşe Harbalioğlu
Prof. Dr. Nevzat Özkan	Doç. Dr. Nilüfer İlhan
Prof. Dr. Yunus Balcı	Doç. Dr. Şamil Yeşilyurt
Prof. Dr. Medine Sivri	Doç. Dr. Erkan Hirik
Prof. Dr. Muharrem Dayanç	Doç. Dr. Mehmet Surur Çelebi
Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull	Dr. Öğr. Üyesi Cafer Gariper
Prof. Dr. Hakan Çörekçioğlu	Dr. Öğr. Üyesi Maksut Yiğitbaş
Prof. Dr. Ali Tilbe	Dr. Öğr. Üyesi Aydın Kıрман
Prof. Dr. Şevki Kömür	Dr. Öğr. Üyesi Cahit Başdaş
Prof. Dr. Yasemin Mumcu	Dr. Öğr. Üyesi Ümral Deveci
Prof. Dr. Sefa Yüce	Dr. Öğr. Üyesi Ercan Kaçmaz
Doç. Dr. Hasan Gültekin	Dr. Öğr. Üyesi Berna Akyüz Sizgen
Doç. Dr. Bedia Koçakoğlu	Dr. Öğr. Üyesi Veli Uğur
Doç. Dr. Ümmühan Bilgin Topçu	Dr. Öğr. Üyesi Metin Akyüz
Doç. Dr. Oğuz Öcal	Dr. Öğr. Üyesi Hanife Özer
Doç. Dr. Orhan Oğuz	Dr. Öğr. Üyesi Eylem Saltık
Doç. Dr. Abdullah Acehan	Dr. Öğr. Üyesi Halil Adıyaman
Doç. Dr. Mehmet Ali Yolcu	Dr. Öğr. Üyesi Aysun Dursun
Doç. Dr. Soner Akşehirli	Dr. Öğr. Üyesi Ebru Özgün
Doç. Dr. Hacer Tokyürek	Dr. Öğr. Üyesi Ferda Zambak
Doç. Dr. Fatma Şahan Güney	Öğr. Gör. Dr. Kenan Yerli
Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü	Dr. Murat Gür
Doç. Dr. Macit Balık	

## DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

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

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

*Söylem* dergisine gelen yazılar, editör yardımcıları tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler

kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştirisi ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

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

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

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

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

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

## YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

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



Linotype"/with 11 points and 1.3 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2.5 inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)

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

given first. Sample: Parlatir, İsmail and Nurullah Chetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)

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

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

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

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

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

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

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

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### EDEBİYAT: ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE

Melih Cevdet Anday'ın "Troya Önünde Atlar" Şiirindeki Mitolojik Unsurlar Hakkında Bazı Değerlendirmeler Some Evaluations on The Mythological Contents in Melih Cevdet Anday's Poem "Troya Önünde Atlar" <b>Mustafa Apaydın</b>	155-177
Duyulardan Duyular Ötesine Uzanan Bir Yolculuk: Novalis ve Hölderlin'de Fiziksel-Tinsel Evren İlişkisi A Journey From Senses to Beyond: The Relationship Between Physical and Spiritual Universe in The Poems of Novalis and Hölderlin <b>Medine Sivri - Fulya Çelik</b>	178-204
Bilge Karasu'nun "Ada" Hikâyesinde Arayış The Search of Bilge Karasu on Evening of A Long Driving Day <b>Şahika Karaca</b>	205-215
Buket Uzuner'in Su, Toprak ve Hava Adlı Romanlarında Türk Mitolojisinin İzleri The Traces of Turkish Mythology in Buket Uzuner's Novels <i>Su</i> , <i>Toprak</i> and <i>Hava</i> <b>Neşe Apaydın</b>	216-237
Edebiyatın Metaforik Gücü The Metaphoric Power of Literature <b>Nagehan Uçan Eke</b>	238-253
Mai ve Siyah Romanının Göstergibilimsel Çözümlemesi Semiotic Analysis of The Novel <i>Mai ve Siyah</i> <b>Funda Uzdu Yıldız</b>	254-281
Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Âşık Tipleri Types of Minstrels in Sabahattin Ali's Stories <b>Metin Akyüz</b>	282-297
Natüralizm İlkeleri Doğrultusunda Müşahedat Romanı Üzerine Bir Değerlendirme An Evaluation on <i>Müşahedat</i> in The Direction of Naturalism's Principles <b>Nursel Çakmak</b>	298-306
İç Monolog ve Bilinç Akışı Tekniği Açısından Oğuz Atay'ın "Unutulan" Hikâyesi Oguz Atay's Story "Unutulan" in Terms of The Techniques of Interior monologue and Stream of Consciousness <b>Yaşar Şimşek</b>	307-329
Sami Paşazade Sezai'nin "Pandomima" Hikâyesindeki Sembol ve Çağrışımlar Symbol and Connotations in Samipaşazade Sezai's Story "Pandomima" <b>Selami Alan</b>	330-346
Feminist Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Edebî Metinlerde Kadın Gerçekliği The Woman Reality in Literary Texts in The Context of Feminist Literary Criticism <b>Aziz Şeker</b>	347-359
Yusuf Atılğan'ın "Evdeki" Öyküsünü Feminist Eleştiri ile Okuma Denemesi Reading Attempt with Feminist Criticism on The Story Named "Evdeki" of Yusuf Atılğan <b>Seda H. Saygılı</b>	360-373
Batı Anadolu Efsanelerindeki Millî Mücadeleyi Kült Merkezli Okumak A Cult-Centered Reading of National Struggle in Western Anatolian Legends <b>Mehmet Surur Çelepi</b>	374-396
Attilâ İlhan'ın Şiirinde Poetik Bir "Geçiş" Örneği Olarak "İş Başı" Şiiri The Poem "İş Başı" As an Example of Poetic "Transition" in Attilâ İlhan's Poetry <b>Mustafa Temizsu</b>	397-408
Representation of Kierkegaard's Aesthetic Stage in Graham Greene's <i>Brighton Rock</i> Graham Greene'in Brighton Rock İsimli Eserinde Kierkegaard'ın "Estetik Evresi"nin Temsili <b>Emrah Peksoy</b>	409-431

Different Images of the Ontological Break in *The Fall and After a Long Way Down*  
Düşüş ve Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra Adlı Romanlarda Ontolojik Kopuşun Farklı Temsilleri  
**Şeyma Karaca Küçük** 432-445

## DİL/DİLBİLİM: ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS

Türkiye'de Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Alanında Yapılan  
Lisansüstü Tezlerin Analizi ve Değerlendirilmesi  
The Analysis and Evaluation of Postgraduate Theses Written in the field of Cultural Transmission  
in Teaching Turkish to Foreigners in Turkey  
**Bilge Bağcı Ayrancı** 446-454

Eşdizimlilik Görünümleri Dilde Bilişsel Yapılanmaya İlişkin Ne Söyler?  
Türkçede "Aşk, Sevgi, Sevda" Sözcüklerinin Derlem Temelli İncelenmesi  
What Can Collocation Appearances Say About Cognitive Structuring in Language?  
A Corpus Based Analysis of The Words "Aşk, Sevgi, Sevda" in Turkish  
**Ayşe Eda Gündoğdu** 455-469

Japon Toplumunda Şükran Olgusu: Dil ve Kültür Bağlamında Bir İnceleme  
The Phenomenon of Gratitude in Japanese Society:  
An Study in the Context of Language and Culture  
**Levent Toksöz** 470-481

Writing Intelligible English Prose: Conciseness vs. Verbosity  
Anlaşılabilir İngilizce Eser Yazımı: Kısa mı Uzun mı Yazmalı?  
**Cuneyt Demir** 482-505

Çeviride Yerleştirme ve Yabancı Dil Öğretiminde Yeri  
Domestication in Translation and Its Place in Foreign Language Teaching  
**Sevtap Günay Köprülü - Erkan Yüce** 506-516

Restoran Deneyimlerinde Dil Engeli ve Kültürel Farklılıkların Etkisi: Bir Yerleşik Kuram Yaklaşımı  
The Impact of Language Barrier & Cultural Differences on Restaurant Experiences:  
A Grounded Theory Approach  
**Ellen Eun Kyoo Kim-Anna S. Mattila (Çev. Burak Sözer-Hülya Pıllancı)** 517-527

Bir Anket Işığında Son Dönem Osmanlı Aydınlarının Bakışıyla Karma Eğitim  
In the Light of a Questionnaire, Mixed Education from the Perspective of Recent Ottoman Intellectuals  
**Sevim Karabile Şermet** 528-541

Why Do Pre-Service English Teacher Candidates *Hush* in Micro Teachings?  
An Analysis on Early Language Teaching Classes  
İngilizce Öğretmen Adayları Mikro Öğretimlerde Neden "Hişler"?  
Erken Yaş Yabancı Dil Eğitiminde Bir Mikro Analiz  
**Orçin Karadağ** 542-557

Şahıs Eklerinin Şekil ve Zaman Ekleriyle Kullanımı: Çal ve Yöresi Ağızları Örneği  
The Using of Personal Endings with Form and Tense Suffixes:  
The Dialects of Çal and Its Dialects  
**Ali Akar - Fatma Kayılan** 558-565

Beyşehir Ağızlarında Şimdiki Zaman Zamanın {-X}vIr(I)} Biçimi  
The Porpheme {-X}VIR(I)} of Present Continuous Tense in Beyşehir Dialects  
**Fatma Gülşah Ekizoğlu - Ali Akar** 566-573

## KİTAP TANITIM YAZILARI / BOOK INTRODUCTION LETTERS

Yazının Bedeli mi Ödülü mü Ağır Basar? Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız  
The Price or Award of Writing? "Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız"  
**Ahmet Duran Arslan** 574-576

<a href="#">İdeoloji ve Dünya Görüşüne Karşıt Bir Manifesto: Felsefi Şiir</a> A Manifesto Opposing Ideology and Worldview: Philosophical Poetry <b>Mustafa Temizsu</b>	577-581
<a href="#">Johan Huizinga'nın <i>Homo Ludens</i>'i</a> Johan Huizinga's Homo Ludens <b>Gizem Ece Gönül</b>	582-585
<a href="#">Erkeğin Kitabı: <i>Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)</i></a> The Book of Masculinity: "Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)" <b>Kamil Parın</b>	586-591
<a href="#">"Çirkinin Estetiği" Olur mu?</a> Does Ugly have Aesthetics? <b>Süleyman Yiğit</b>	592-600
<a href="#">Ebüzziya Tevfik: Nefî</a> Ebüzziya Tevfik: Nefî <b>Jülide Erken</b>	601-604

**Edebiyat: Araştırma**

**Makaleleri**

**Research Articles**

**on Literature**

# Melih Cevdet Anday'ın "Troya Önünde Atlar" Şiirindeki Mitolojik Unsurlar Hakkında Bazı Değerlendirmeler

PROF. DR. MUSTAFA APAYDIN\*

## Öz

Melih Cevdet Anday (1915-2002), Garip'ten sonra giderek daha zor anlaşılan, düşünsel arka planı yoğun, okurdan zengin bir ansiklopedi talep eden bir şiir oluşturmuştur. Şair, *Kolları Bağlı Odysseus'tan* (1962) başlamak üzere şiirlerinde mitolojik unsurlara gittikçe artan oranda yer vermeye başlamıştır. *Teknenin Ölümü* (1975) ve *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* (1981) adlı kitaplarında da mitoloji, şiirin ana bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır. Şiirlerini yorumlayan eleştirmenler de Melih Cevdet Anday'ın mitolojiden beslenmesini tartışmıştır. Yunanca söz, öykü anlamına gelen mitos (mythos), yazısız devirlerde yaşayan ilksel insanların doğayı anlama ve onunla baş etme çabalarının sonunda ortaya çıkmış; doğa olaylarının tanrısal varlıklar olarak tasarlanması esasına göre oluşmuştur. Mitler, ilksel toplumların yazılı olmayan ve kuşaktan kuşağa aktarılan geçmişleridir. Yazılı devirlerle birlikte mitler, inanılabilirliklerini yitirmiş; toplumların mitlere yüklediği sembolik anlamlar da ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte mitler edebiyatın ve diğer sanat türlerinin ilham kaynağı olmayı yüzyıllarca sürdürmüştür. Melih Cevdet Anday da bir yazısında insanlığın mitosları hiçbir zaman aşamadığını; "o us dışı tanrılar, kahramanlar"ın kılık değiştirerek sonraki uygarlıklara, inanışlara sızdığını ileri sürmüştür. Bu makalede *Teknenin Ölümü*'nde yer alan Homeros'un *İlyada'sı* ile kurduğu metinlerarası ilişkiyle dikkat çeken "Troya Önünde Atlar" şiiri, mitolojik unsurların temsili ekseninde incelenecektir. Şairin mitosları çağdaş dünyaya nasıl taşıdığı, öyküye yeni eklemeler yapıp yapmadığı, modern dünyanın bir insanı olarak mitosa yeni anlamlar katıp katmadığı tartışılacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Mitoloji, Melih Cevdet Anday, Homeros, Türk Şiirinde Mitoloji, Mitoloji ve Edebiyat



SOME EVALUATIONS ON THE MYTHOLOGICAL CONTENTS  
IN MELİH CEVDET ANDAY’S POEM “TROYA ÖNÜNDE ATLAR”

**Abstract**

Melih Cevdet Anday (1915-2002) has created an elaborate poem that has an intense intellectual background and demands a rich encyclopedia from the reader after the Garip Poetry Movement. Anday began to include mythological elements in his poems gradually starting from *Kolları Bağlı Odysseus* (1962). Mythology was also used as one of the main components of poem in his books *Teknenin Ölümü* (1975) and *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* (1981). The critics who interpret his poems also discussed relationship between Melih Cevdet Anday and mythology. Mythos, which means “utterance” and “story” in Greek, emerged at the end of the efforts of the first people who lived in preliteracy periods in context of understanding and dealing with nature, and it was formed on the basis of designing natural phenomena as divine beings. Myths are the first societies’ unwritten history that are passed on from generation to generation. Myths have lost their credibility with written periods; the symbolic meanings imposed by societies on myths have also disappeared. However, myths have continued to be the inspiration of literature and other forms of art for centuries. Melih Cevdet Anday, in one of his writings, states that humanity could never overcome myths, in his opinion, “those irrational gods, heroes” have continued to exist in later civilizations and beliefs by disguising. In this article, the poem known as “Troya Önünde Atlar”, which draw attention to the established intertextual relationship with Iliad by Homer, will be examined on the axis of representation of mythological elements. How the poet brings the myths to the contemporary world, whether he makes new additions to the story, and whether it adds new meanings to myth as a person of modern world will be discussed.

**Keywords:** Mythology, Melih Cevdet Anday, Homeros, Mythology in Turkish Poetry, Mythology and Literature

**GİRİŞ**

**M**elih Cevdet Anday (1915-2002), Türk şiirinde Nev-Yunanilik oluşumu, Salih Zeki gibi bazı istisnalar hariç tutulursa mitolojik unsurları şiirlerinde yoğun olarak kullanan ilk şairlerden biridir. İlk dönem şiirlerinde zaman zaman mitolojiye göndermeleri olsa da ilk olarak, *Kolları Bağlı Odysseus*’ta (1962) kitabın adını Homeros’un kurnaz kahramanından almış; mitoloji ilgisini de bu kitaptan sonra artırarak devam ettirmiştir. *Teknenin Ölümü* (1975) ve *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* (1981) adlı kitaplarında da mitoloji, şiirin ana bileşenlerinden biri olarak kullanılmıştır.

Mitlerin eski çağlardan bu yana sanatın ve edebiyatın esin kaynağı olduğu bilinmektedir. Yazı öncesi çağlardan kalan arkeolojik buluntularda heykel, resim vs. gibi

objelerde mitosların temsil edildiği görülmektedir. Batı dünyasının ilk şairi kabul edilen Homeros'un *İlyada* ve *Odyssea*'sı başta olmak üzere, antik Yunan ve Latin edebiyatlarındaki birçok tragedya ve komedy konularını mitlerden almıştır. Batı kültüründe süregiden bir mitoloji ilgisi vardır. Rönesans sonrasında da antik mitler sanatçıların ilgisini çekmeye devam etmiş; Klasizm, Romantizm, Sembolizm gibi edebiyat-sanat akımlarında, değişik bakış açılarıyla da olsa, mitolojiye atıflar veya mitoloji temsilleri sürmüştür.



Sanatsal temsil nesnesi olarak mitlerden yararlanma dışında, mitolojinin sıra dışı ve muazzam dünyası bilimin de dikkatini çekmiş; edebiyat biliminin dışında antropoloji ve psikanaliz de mitlerin dünyasını anlamaya ve açıklamaya çalışmıştır. Frazer'in *Altın Dal* adlı eseri, bir mitosun izini en eski çağlardan modern

zamanlara kadar sürmesiyle, mitoloji çalışmalarında çığır açmış; antik Yunan ve Latin mitolojisine dair çalışmalar, farklı bakış açılarıyla zengin bir literatürü ortaya çıkarmıştır. Freud'un mitleri düşlerle ilişkilendiren yaklaşımı, mit çalışmalarına yepyeni bir alan açmış; Jung, Rank, Campbell gibi Freud sonrası psikoloji penceresinden bakan kuramcılar, mitleri, insanlığın ortak korkularını, ortak düşlerini yansıtan birtakım semboller olarak açıklamaya çalışmışlardır. Yapısal antropolojinin en önemli kuramcılarında olan Claude Levi-Strauss'un mitlerle ilgili çalışmaları, mitlerdeki tekrarlayan yapıları incelemiştir. Mitler hakkındaki çalışmalar, bütün toplumların kendilerine özgü mitolojileri olduğunu ortaya koymuş, Yunan ve Roma mitolojilerinin dışında Doğu, Okyanusya, Amerika mitolojileri de incelenmiştir.

Melih Cevdet Anday şiiri hakkında yazarların da şairdeki mitoloji ilgisini ele aldıkları görülmektedir. Özellikle *Kolları Bağlı Odysseus*'un yayımlanması ile şiirinde yeni bir aşamaya gelen; eski okuruyla arasına belirgin bir mesafe koyan Anday'ın hem alabildiğine kapalı bir şiire yönelmesi hem de tematik eğilimlerindeki değişimler eleştiri konusu olmuştur. Melih Cevdet Anday şiiri hakkında kapsayıcı, derinlikli eleştiriler, çözümlemeler yapılmıştır; bunların içinde Anday'daki mitoloji ilgisini tartışanlar da bulunmaktadır. Bununla birlikte Melih Cevdet şiirindeki mitoloji eğiliminin genel olarak zaman anlayışına bağlandığı, bunun da çoğunlukla şairin *Kolları Bağlı Odysseus* ve "Troya Önünde Atlar" hakkında yaptığı açıklamalardan beslendiği söylenebilir. Söz konusu çalışmalarda kendisinin "anakronik" bir yaklaşım olarak adlandırdığı şeyin, zaman anlayışının hangi felsefi düşünceden beslendiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Cemal Süreya, 5 Haziran 1976 tarihli *Politika* gazetesinde yayımlanan “Teknenin Ölümü” başlıklı yazısında, Melih Cevdet’in şiirlerindeki mitoloji ilgisini ele almış ve “içinde döndüğü mitoloji”nin kendisine yabancı geldiğini söylemiştir. Cemal Süreya, Melih Cevdet’in genel itibarıyla Yunan mitolojisinden beslenmesinde yabancı, bu topluma ait olmayan bir öz bulmuştur (*Güneşte Ayıklanmış*, 2004, s. 187-189). Cemal Süreya’nın “Öte yandan mitoloji şiirde kırılıyor, donatım mozaikleri haline geliyor. Bu da eskisinden daha büyük bir şiirsellik, esneklik sağlıyor Melih Cevdet’e” (*Güneşte Ayıklanmış*, 2004, s. 188) sözleri ise, “Troya Önünde Atlar” bağlamında ilginç bir saptama sayılabilir.

Doğan Hızlan “Şiiri Siz Tamamlayın” başlıklı makalesinde Eliade’nin mitler hakkındaki görüşlerinden yola çıkmış, onun “mitlerle zamana egemen olunabilir” sözlerinin Melih Cevdet’in mitoloji içerikli şiirlerine biraz olsun açıklık getirdiğini ileri sürmüştür. Hızlan, Eliade’nin “kültür sayesinde kutsallığı kalkmış bir dinsel evren ve mitleri yıkılmış bir mitoloji”nin Batı uygarlığını oluşturduğu ve beslediği iddiasını alıntılamanın yanı sıra, Anday’ın Batı uygarlığı aracılığıyla mitlere, mitolojiye ulaştığını savunur. Hızlan, Anday’ın mitolojiden yararlanmasındaki amacın “temaya tarihsel perspektiften bakarak, onu belli bir zaman diliminin tutsaklığından kurtarmak” olduğunu ileri sürer. “Troya Önünde Atlar” şiirinde ise mitolojiyi sadece Yunan mitolojisiyle sınırlamadığı saptamasını yapar (Hızlan, 2000, s. 103-104).

Ahmet Oktay, “Tarih, Anımsama, Direniş” başlıklı makalesinde Anday’ın mitlerle, eski yazıtlarla bağlantı kurmasının altında yatan temel kaygının şimdiki zamanın olumsuz içeriğini açığa çıkarmak olduğunu ileri sürmüştür (Oktay, 2008, s. 122). Assmann’ın *Kültürel Bellek* adlı eserine atıfla ilerleyen makalede Oktay, Assmann’dan alıntılarla Odyseya ya da Gılgamış gibi destanlara, eski yazıtlara, kitabelere başvurmanın eksik olanı, kaybolanı, kenara itileni vurguladığını; böylece “bir zamanlar” ile “şimdi”nin arasındaki kopukluğun ortaya çıktığını, amacın da “şimdiki zaman”ın temellendirilmesi değil, büyük ve güzel bir “geçmiş” karşısında önemsizleştirilmesi olduğunu savunur (Oktay 2008: 122). Oktay, Melih Cevdet Anday şiirindeki tarihsel ve mitolojik zemini yorumlarken ondaki “belleksel arka imgeler”in “anlık, sıcağı sıcağına imgeler değil, derinlemesine tarihsel, kültürel ve toplumsal imgeler” olduğunu, bunların “aynı anda ve diyalektik bir ilişki içinde ileriye ve geriye doğru” işlediğini söyler. “Bu imgeler, Assmann’ın sözleriyle ‘sadece geçmişi kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize ederler.’” (Oktay, 2008, s. 123)

Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir* (2004) adlı incelemesinde *Kolları Bağlı Odyseus*’undan hareketle Melih Cevdet’in şiirine yaklaşmıştır. Kitaptaki “Melih Cevdet Anday Şiiri-Descartes’çı Düşünce ve Sorunları” başlıklı yazıda Kahraman, şairin mitolojiden yararlanmasını Bergson’cu ve Deleuze’cu zaman anlayışına bağlamıştır. Geçmişin yeniden

inşasının geçmişin olduğu gibi öne sürülmesi olmadığını geçmişin bugüne taşınabilir hale gelmesi ve bugünün olgusu olarak somutlaştırılması durumunda yeni bir dünyanın düzenine zaman boyutunun ekleneceğini ileri süren Kahraman, Anday'ın söylene (mit) geri gitmesinin nedenini buna bağlar (Kahraman, 2004, s. 237). Kahraman'a göre "Anday, yeni bir dünya kurarken, onu bir zamanla da bütünleştirmek istemiştir. Burada geçmişi söz konusu edip tartışır ve yeniden üretirken öznenin zamanda değiştiğini ifade etmektedir. Zaman geçişimlidir ve durağan değil devingendir. Nesnellikten öte özneliktir." (Kahraman, 2004, s. 237)

Yalçın Armağan, şairdeki zaman anlayışını bütüncül bir anlayışla incelediği *Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Zaman* (2003) başlıklı yüksek lisans tezinde hem Anday şiirinde zaman sorunsalını ele alan eleştirmenlerin yaklaşımlarını sorgulamış hem de Anday şiirindeki mitolojik öğeler hakkında görüş bildirmiştir. Armağan, Yücel Kayıran'ın Melih Cevdet Anday şiirindeki mitolojik öğeleri "mitolojik bilinç"le "mitolojik evren" tasarlamak olarak yorumlayışına itiraz eder ve "mitolojik "bilinç"ten söz edebilmek için mitlere inanmanın gerektiğini, oysa mitolojiden yararlanan Behçet Necatigil, Oktay Rifat, Hilmi Yavuz'da olduğu gibi Melih Cevdet Anday için de mitlerin "yaratılışa ait inanılan bir anlatı" değil bir "metin" olduğunu ileri sürer (Armağan, 2003, s. 30-31). Armağan, Anday şiirinde mitolojik öğelerin zaman tasarımıyla ilgili olduğu, "Troya Önünde Atlar" özelinde ise, bu "zaman"ın anakronik yapısını kabul etmekle birlikte, asıl Bergson'un kesintisiz, yekpare bir zaman anlayışı çerçevesinde sorunsallaştırıldığını ileri sürer (Armağan 2003: 66-71).

## TROYA ÖNÜNDE ATLAR

Melih Cevdet'in 1962'de yayımlanan *Kolları Bağlı Odysseus* ile başlayan mitoloji ilgisinin en dikkat çekici örneklerinden biri olan "Troya Önünde Atlar" şiiri, ilk olarak Ekim 1972 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanmış; *Teknenin Ölümü* (1975) adlı şiir kitabının bölümlendirilmiş son şiiri olarak kitaba alınmıştır (Anday, 1975, s. 120-134). Şiir, *I. Koşu, II. Ağuş, III. Düş, IV. Dönü, V. Fal, VI. Sevi* başlıklarını taşıyan altı bölümden meydana gelmiştir.

1960'lardan sonra şiirinin yörüngesini değiştiren, daha kapalı, okurundan özel çaba isteyen şiirler yazmaya başladıktan sonra, Anday, bazı şiirleri, kitapları için açıklamalar yapmak gereği duymuştur. *Kolları Bağlı Odysseus* ve *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* kitapları ve "Troya Önünde Atlar" şiiri için kitaplarda poetik metinlere yer vermiştir. Anday, şiirleri hakkında konuşmayı sürdürmüştü; *Çağdaş Eleştiri* dergisinin Nisan 1982 tarihli sayısında yayımlanan "■ ile ▲ Arasında Melih Cevdet Anday" başlıklı uzun söyleşide de şiiri hakkında daha önceki görüşlerini geliştirmiştir. "Yazarın niyeti" bağlamında önemli sayılabilecek bu açıklamalar, Anday şiirinin eleştirmenlerini de belli bir şekilde çözümleme yapmaya zorlamıştır.

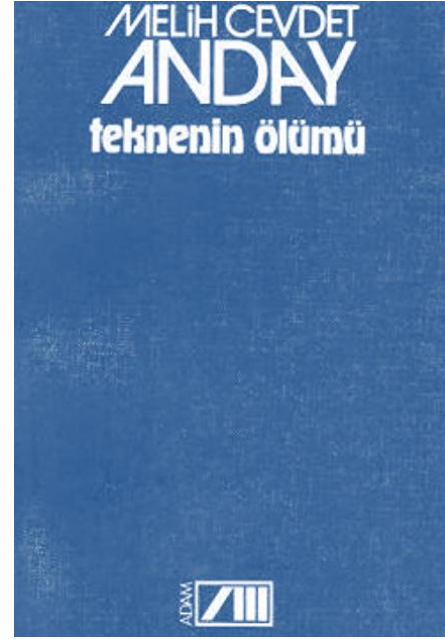
*Teknenin Ölümü*'nün sonunda Anday'ın *Varlık*'ın Kasım 1972 sayısında yayımlandığı belirtilen "'Troya Önünde Atlar' İçin Birkaç Söz" başlıklı düzyazı metin yer alır (Anday, 1975, s. 135-138). Anday, bu yazıda "Troya Önünde Atlar"da Paris'in dağa atılma mitosunda aklına yatmayan bir meseleyi Homeros'tan farklı bir biçimde yorumladığını, bunun sebeplerini açıklar. Şiirdeki bir başka sorunsalının da "zaman" olduğunu, kronolojiye dayalı zaman anlayışından farklı bir "zaman"ı kurguladığını ileri sürer.

"Troya Önünde Atlar"da Paris mitosunu yeniden yorumladığını belirtir Anday. Troya kralı Priamos'un karısı Hekabe, hamileyken korkulu bir düş görmüş; düşü yorumlayan kâhinler de doğacak çocuğun kente felaket getireceğini söylemişlerdir. Bu kehanet üzerine Priamos doğan çocuğu İda Dağına attırıştır. Anday, bu mitte kendisine çelişkili gelen durumu şöyle belirtir:

Tanrılar istemlerini birtakım belirtilerle (bu arada düşlerle) duyuruyorlardı, konumuzda tanrı sözcüsü kâhinin yorumuna inanılması, gerçekte tanrıların yargısına inanıldığını gösterdiği halde, nasıl oluyordu da ölümlü Priamos'un alacağı koruma tedbiri ile bu yazğıdan sıyrılınılabileceğine güveniliyordu? Tanrının saltık istemine inanç, savaşım yolu ile bu istemin alt edilebileceği görüşü ile bir arada bulunabilir miydi? (Anday, 1975, s. 135-136)

Tanrıların mutlak iradesine karşı ölümlülerin tanrılardan kaçarak, başka tanrıların korumasına girerek, kurbanlar sunarak karşı gelme durumlarının mitolojide çokça rastlandığını vurgulayan Anday, tek tanrılı dinlerde de kulun yapıp ettiklerinden dolayı cezalandırılmalarını mümkün kılan bir düzenleme olduğunu, "doğa ve toplum yasalarına karşı bireyin durumu tartışmaları"nın ise Sartre'a kadar getirilebileceğini ileri sürer (Anday, 1975, s. 136). Anday, Paris mitinde tanrıların isteminin sonunda yerine geldiğini ekler ve bu paradoksu, tartışmalara katılmak için değil, şiire bir yön vermek amacıyla ele aldığını söyler (Anday, 1975, s. 137). Bu sözlerden Anday'ın şiirinde Paris mitini yeniden yorumladığı sonucunu çıkarmak mümkündür.

Melih Cevdet Anday, bu şiir için ikinci önemli sorunsalının "zaman" olduğunu ve uzak geçmişe baktıkça zamanın kronolojik akışının kaybolduğunu, "ortaya anakronik bir geçmiş, giderek zamansız bir geçmiş bütünü" çıktığını, zaman sıralı bir olaylar dizisi değil, bütün olayların iç içe geçtiği dural bir görünüm ortaya çıktığını ileri sürer (Anday, 1975, s. 137). Sonra şiirin alımlanması için şu önemli vurgulamayı yapar: "Sanki Paris'in doğması ile İlion'un yakılması arasındaki süre hiç geçmemişti ve bu bakımdan orakl (ona fal da





diyebiliriz) tümünden yitiriyordu anlamını, ya da zaman dışı saltığın kendi kendine konuşması oluyordu.” (Anday, 1975, s. 137) Anday eleştirmenleri, genel olarak şairin özellikle adını andığı “anakronik” yaklaşımı “keşfetmeye” çalışmışlardır. Yüzyıl başından itibaren edebiyatta zamanın kozmik zamana göre değil, alımlanan zamana göre şekillendirildiği; özellikle anlatı türlerinde an, geçmiş ve geleceği aynı düzlemde oluşturma taktiklerinin geliştirildiği gözlenmektedir. Şiirde de türün kendi teknik olanakları çerçevesinde zaman tasarımının alımlanan zamanı gösterecek şekilde gerçekleştirildiğinin en dikkat çeken örneklerini T.S. Eliot’un şiirlerinde buluruz. Anday’ın zaman sorunsalını şiirlerinde tasarlamasını da bu bağlamda bir adım olarak değerlendirmek mümkündür. Peki kimdir tanrısal buyrukları çözen ve anlamlandıran kâhinlerin tümüyle anlamsız kalmasına yol açan, zaman dışı saltık (mutlak) varlık? Zaman dışı, kendi kendisiyle konuşan saltık varlık, bir başka tanrısal konumdan konuşan şiirin öznesidir ve elbette geçmişe bakan da, kronolojiyi bozan da onun zihnidir. “Troya Önünde Atlar” şiirindeki özneyi ve onun zamanı algılayışının ipuçlarını içerir alıntılanan son cümle. Bu özne, kronolojik zamana inanmadığı gibi, mitlere de inanmaz. Şiirin öznesini akılda tutmak, şiiri analiz ederken işe yarayacaktır.

### TROYA ÖNÜNDE ATLAR’DA MİTOLOJİ

Şiir, Yunan mitolojisinin en çok bilinen destanlarından birini, *İlyada*’yı eksene alarak başlar. Bununla birlikte şiirdeki mitolojik öğeler, *İlyada*’yla, Yunan mitolojisiyle sınırlı değildir; Doğu mitolojisine de atıflarla sürer şiir.

Şiirin öznesi, “Koşu” başlıklı ilk bölümün ilk dizesinde Homeros’tan söz eder: “Kör bir ozan anlattı bunları” (Anday 1975: 121). Kör ozan, Homeros’tur. İlk dize, şiirin kimi takip edeceğini de vurgular bir bakıma; şiir Homeros’un anlatisını, anlatılarını yorumlayacaktır. Hem şiirin adı hem de ilk bölümü, Troya eposunun daha önce hiç ön planda olmamış kahramanlarına, atlara odaklanıldığını duyumsatır. “Koşu” bölümünün çıkış noktası, Anday’ın da belirttiği gibi *İlyada*’nın XXIII. bölümünden alınmıştır. Anday, Homeros’un atlardan insanlar gibi söz ettiğini, atların adlarını bile söylediğini, kendisini bu şiirde yakalayanın da bu olduğunu kendisiyle yapılan bir söyleşide dile getiriyor (*Güneşte Ayıklanmış*, 2004: 44). Şiir, Troya önünde ölmüş atların ruhlarına saygı ile başlar; onların da ölmüş savaşçılar gibi ruhları vardır.

Kör bir ozan anlattı bunları,  
Atların da ruhu vardı Troya önünde,  
Ta Hades’ten duyulurdu kişnemeleri,  
Atsız bu kişneme ölüleri ürpertir,  
Köpeği deliye çevirirdi.  
Kimi de Troya önünde nal sesleri gezinirdi  
Gömülmemiş bir atın erinçsiz ruhundan. (Anday, 1975: 121)

*İlyada'*da XXIII. Bölümde Akhilleus, çok sevdiği arkadaşı Patroklos'un Hektor tarafından öldürülmesinin öcünü almaya söz vermiş ve yastan çıktığı gün büyük bir şölen vermiştir. Şölende çeşitli yarışmalar yapılır, bunlardan ilki, at yarışıdır. Akhilleus, düzenleyici olduğundan yarışlara katılmaz. Yarışa katılacak Akhalı kahramanların atları sırayla tanıtılır; savaşçılar gibi atlar da tanrısal varlıklardır (Homeros, 2018, s. 500-503) Anday, yarışa katılan bütün atları betimlemez; Homeros'u da olduğu gibi takip etmez:

O gün Akhalar başka biri için yarışalardı  
İlk ödülü Akhileus götürürdü barakasına.  
Çünkü ölümsüz atları vardı,  
Onları Poseidon vermişti babası Peleus'a,  
Peleus da oğluna armağan etmişti.  
Şimdi atlar yas tutuyorlar Patraklos'a,  
Yürekleri burkuk, toprağa değiyor yeleleri.

Diomedes Tros atlarını koştur arabasına  
O atları savaşta Aineias'tan almıştı.  
Bir tanrı kurtarmıştı Aineias'ı.  
Sarı Menelaos kalktı sonra, Atreusoğlu,  
Tanrısal yiğit koştur arabasına iki at,  
Agemamnon'un kısırağı Aithe'yi, kendi atı  
Podargos'u.  
Antilokhos koştur taktı Pyloslu atlarına.  
(Anday, 1975, s. 122)



Akhilleus

Yarışa katılan diğer atlar gibi Akhilleus'un ölümsüz atları vardır ama onunkiler içlerinde en güçlüleridir; çünkü onları babası Peleus'a Poseidon vermiştir. Şiirin bu dizeleri, neredeyse olduğu gibi *İlyada'*dan alınmıştır. Poseidon, Yunan tanrılarından en önemlilerinden biridir. Denizlerin ama aynı zamanda o atların da tanrısıdır. İlk atı onun yarattığına inanılır. Kanatlı at Pegasos'un babasıdır ve sevdiği ölümlülere mucizevi atlar vermiştir (March, 2018, s. 70). *İlyada'*da Homeros, Akhilleus'un "tanrısal" atlarının adlarını da verir: Ksantos ve Balios... Hera'nın kısa süre için insan gibi konuşma yeteneği verdiği Ksantos, sahibinin Troya savaşı sırasında öleceğini söyler (March, 2018, s. 342). Akha savaşçılarının atları da kendilerine benzer; soylu ve tanrısal niteliklere sahiptirler.

Şiirin Akhilleus'un düzenlediği yarışta koşacak atlarla ilgili kısmı bunlardan ibarettir. Buraya kadar da şairin Homeros'u takip ettiği söylenebilir. Ancak ardından gelen dizelerle birlikte birden artarda farklı zaman-uzamlardan atlar sıralanır; yarışa onlar da dâhil edilir:

Sonra Köroğlu kalktı, koştur Kır At'ı.  
Her yanında çifte kanat



*Bilmez yakını ırağı.*

Kendini beğenmiş Tahta At'ı çıkardılar sonra,  
Yayıldı ortalığa yanık sedre kokusu.  
Huylandı öbür atlar bu büyülü kokudan  
Sonra göründü Muhammed'in damadı Ali'ye  
Benzer iyi huylu Düldül, edep yeri kapalı,  
Dolandı çok tanrılı atlar arasında ağır ağır,  
Gözleri iyi görmüyordu.  
Başını yana eğen İskender'in Bukhepalus'u  
Geldi sonra, Hint kızları gibi derin bakışlı.  
Güneyden yana bakıyordu ikide bir,  
Sezmiş gibi Granikos suyunun yakınlığını.  
Elcid'in Babeica'sı, derken Rocinante ıktı  
Ağlayarak. (Anday, 1975, s. 122)

Köroğlu'nun Kırat'ı, Troya'nun sonuna yol açan Tahta At, Hz. Ali'nin Düldül', Büyük İskender'in Bukhepalus'u, El Cid'in Babeica'sı ve Don Kişot'un Rocinante'si... Anday, Tahta At bir tarafa bırakılırsa Homeros sonrası epik anlatı kahramanlarını ve onların sahipleri kadar meşhur atlarını sıralar. Bunun tek istisnası Rocinante'dir. O epik anlatıların değil, modern anlatının, ilk romanın figürüdür. şairin de "Açıklama"da belirttiği gibi, şiir anakronik bir şekilde bu atları *İlyada*'nın atlarının yanına taşır. Troya önündeki diğer atları kısaca tanımakta yarar var. Böylece metnin niyeti, bu "anakroni"nin neden yapıldığı, bunun şairin zaman anlayışını ne lde gösterdiği, bunların "sadece at" olup olmadıkları, alt metin okuması yapılıp yapılamayacağı tartışılabilir.

*Kırat*: İlk bakışta Yunan mitolojisinden beslendiği iddia olunan ve Homeros eposundaki bir epizottan yola çıkan şiirde Köroğlu'nun efsanevi atı Kırat'ın bulunması şaşırtıcı gelebilir. Pertev Naili Boratav'ın *Köroğlu* incelemesinde "At Motifi"ne ayrı bir kısım açılmış ve Kırat'ın Sudan çıkmış bir aygırın at sürüsü içindeki bir kısrağa açması ile doğmuş mucizevi bir at olduğu belirtilmiştir (Boratav, 1984, s. 65). Bu, Poseidon mitosu ile benzerlik gösterir. Bazı Köroğlu varyantlarında Kırat'ın ayağı yere değmeyen, uçabilen bir at olarak betimlenmesi de (Boratav, 1984, s. 67) akla Pegasos'u getirir. şiirde bir Köroğlu trksnden alıntılanan dizeler de sanki bu farklı zaman-uzamlarda ortaya çıkan mitsel at figürünün aslında aynı ze sahip olduğunu vurgulamak için konulmuştur. Boratav'dan öğrendiğimize göre anlatılarda Kırat'ın ölümsüzlük suyunu içtiğine inanılmaktadır (Boratav, 1984, s. 68).

Kırat, Köroğlu anlatılarının belki de en epik figürüdür ve aslına bakılırsa diğer mitolojik, ölümsüz atlarla aynı soydan gelmektedir.

*Düldül*: Özellikle din, destani halk hikyelerinde, Hz. Ali cenknamelerinde adı sıklıkla geçen Düldül, Hz. Ali'ye Peygamber tarafından hediye edilen beyaz renkli bir katırdır.

Düldül, kırk günlük yolu bir günde kat etmesi, çevikliği, olağanüstü yetenekleri, insana yaklaşan özellikleri ile edebiyata konu olmuştur (Uzun, 1994, s. 20-21). Düldül de şairin söylemiyle “çok tanrılı atlar arasında” dolaşır. Edebiyatta temsil edilişi bakımından Düldül de diğer epik atlarla benzer özelliklere sahiptir.

*Bucephalus (Bukafelos)*: Büyük İskender’in atı. Tarihteki en meşhur atlardan biri olan; Büyük İskender’in bütün büyük seferlerinde onu sırtında taşıyan, söyleneceye göre Büyük İskender ile konuşabilen Bucephalus, adına şehir kurulan ilk ve belki de tek attır. MÖ 346’da Makedonya Kralı II. Philip’in bir tüccardan normalden üç kat fazla para ödeyerek satın aldığı dev cüsseli, siyah at, hırçınlığı ile yanına kimseyi yanaştırmaz, üzerine binmeye kimse cesaret edemez. Kralın henüz 12 yaşında olan oğlu İskender, ata hayran olur ve ona binebileceği iddiasında bulunur. Atın kendi gölgesinden ürktüğünü keşfeden İskender, onu sakinleştirmeyi ve üzerine binmeyi, başarır. Ata alnındaki beyaz akıntıdan dolayı “öküz başı” anlamına gelen Bucephalus adı verilir. İskender’in bütün önemli seferlerinde bu ata bindiği ve at hakkında birçok mit anlatıldığı söylenmektedir. Louvre müzesinde Bucephalus resimlerine ayrılmış özel bir bölümün bulunması, bu atın efsanevi varlığının sanatın ne ölçüde ilgisini çektiğini göstermektedir (Ünal, 2005). Şiirin öznesinin Troya önünde yarışan atlar arasına Bucephalus’u katması, atın tarihin kaydettiği en meşhur hayvanlardan biri olması dolayısıyla anlaşılabilir bir şeydir.

*Babieca*: Orta Çağ İspanyasının en meşhur halk kahramanlarından olan El Cid Compeador’un (Rodrigo Diaz) kendisi kadar meşhur atıdır. El Cid, yaşamış tarihsel bir kişiliktir; 1040-1099 yılları arasında yaşamıştır. Yaşamı sonradan halk türkülerine kahramanlık anlatılarına; çok daha sonraları ise Klasik dönem tragediyalarına konu olmuş; mitik bir kişilik olarak edebiyatta temsil edilmiştir. Özellikle *Don Kişot*’un El Cid’in maceralarından esinlendiği söylenmektedir. El Cid’in atını seçip sahiplenmesi de efsanenin bir parçasıdır. Rodrigo’nun vaftiz babası rahip Pedro el Grande atlarından birini seçmesini isteyince Genç Rodrigo, içlerinden en gösterişsiz beyaz atı seçmiş ve rahip “Babieca” (aptal) diye bağırması; atın adı da bu olmuştur. El Cid’in resim ve heykellerinde hep bu beyaz at, en az sahibi kadar gösterişli olarak betimlenmiştir. Babieca’nın at sürüsü içinden kahraman tarafından seçilişi ve bunun başta ayıplanması, Kırat’ın öyküsüne benzemektedir (Bové, 2016). Babieca da Troya önündeki diğer atların arasına, edebiyat ve sanatta epik bir figür olarak betimlenmesi dolayısıyla eklenmiştir.

“Koşu”da Kırat, Düldül, Bucephalus, Babieca edebiyatta ve sanatta temsiliyet bakımından epik figürler oldukları için şiirin öznesi tarafından Troya önündeki yarışa dâhil edilmişlerdir, denebilir. Özne, Homeros’un bildiklerinden daha fazlasına sahiptir; tıpkı kahraman mitinin bütün toplumlarda sürekli yinelenen özelliklere sahip olduğu gibi, kahramanların atları da Homeros’un zamanından sonra ortaya çıkan epik anlatılarda benzer

özelliklerle temsil edilmişlerdir. Öznenin bilincinin *İlyada*'da Akhileus'un düzenlediği yarışa katılan atlarla birlikte değişik zaman ve uzamlardan hemen hemen benzer özellikleri taşıyan, tanrısal veya ölümsüz atları anımsaması bu bağlamda anlaşılabilir bir durumdur. Ancak öznenin değişik zaman uzamlardan mitik atları yan yana getirmesinin bununla sınırlı bir yorumu diğer iki atı, yani Tahta At'ı ve Rocinante'yi düşündüğümüzde yetersiz kalmaktadır.



*Tahta At*, anlatı kahramanı da olsa bir "at" değildir; Troya Savaşının seyrini değiştiren bir hile nesnesidir. Athena'nın yönlendirmesiyle İda Dağından kesilen sedir ağaçlarından, bir rivayete göre de köknar tahtalarından yapılmıştır (Graves, 2010, s. 906). Akhaların geri çekilir gibi yapıp, Athena'ya armağan gibi gösterdikleri devasa Tahta At'a gizledikleri

savaşçılar, gece olunca dışarı çıkmış; şehrin kapılarını açmış ve Troya'nın istilasına yol açmışlardır. Tahta At'ın felaket getireceğini Apollon'un rahibi Laokoon ve Cassandra bilir ancak Troya halkı onlara inanmaz. Tahta At öyküsü, Homeros sonrası edebiyat ve sanatın çokça ele aldığı konulardan biridir. Tahta At öyküsünden *Odyssea*'da söz edilir. Ama öyküyü daha kapsamlı olarak işleyen Vergilius'tur (March, 2018, s. 362-365).

Anday'ın Troya önüne getirdiği diğer atlar gibi Tahta At da yakın ama farklı bir zaman-uzama aittir. Tahta At, Anday'a göre "sedre ağacı"ndan yapılmıştır ve yanık sedre kokusu diğer atları huylandırır. Tahta At, Troya şehrinin yakılmasının kokusunu taşır:

Yayıldı ortalığa yanık sedre kokusu.

Huylandı öbür atlar bu büyülü kokudan (Anday, 1975: 122)

Tahta At, psikanalitik bir yorumla ana rahmine dönüş olarak yorumlanabilir. Akhalar, Troyalılar uyduktan sonra rahme benzeyen atın karnından çıkmışlar; yani bir bakıma yeniden doğmuşlar ve şehrin yakıp yıkılmasına yol açmışlardır. Tahta At, bu bağlamda düşünüldüğünde, "Troya Önünde Atlar"da ölümün simgesidir. Atların huylanması da yaydığı ölüm kokusundandır. Yani şiirin konuşan öznesi, Troya önünde yarışan atların yanına kendileriyle aynı soydan gelen, ölümsüz, efsanevi atları koymakla yetinmemiştir; o elbette Troya'nın kindar tanrıların oyunlarıyla, Akhaların hileleriyle nasıl yok edildiğini de bilir ve bu yenilgiye yol açan hile nesnesini, Tahta At'ı da diğer atların yanına koyar. Böylece bir tür kolaj ile Anday, savaşın bir halkın, bir şehrin yok oluşuyla sonlandığını da duyumsatır. Tahta At, bir başka açıdan Afrodite'e karşı Athena'nın yani, aşka karşı, aklın zaferinin de simgesidir (Gezgin, 2017, s. 158).

*Rocinante* ise mitsel zamanlardan, kabullerden modern zamanlara geçişle ilişkilendirilebilecek yorumları mümkün kılan bir figürdür. Şiirde *Rocinante*'den söz edilen dizeler şöyledir:

Elcid'in Babeica'sı, derken *Rocinante* çıktı  
Ağlayarak. (Anday, 1975: 122)

*Don Kişot*, Cervantes'in ilk cildi 1605, ikincisi 1615'te yayımlanan ve roman türünün ilk örneği olarak kabul edilen eseridir. Şövalye romansları okuyarak aklını yitirmiş ve 17.yy İspanyasında şövalye olmaya çalışan ve kendine "Don Quijote" adını uygun gören bir kahramanın trajikomik maceralarının anlatıldığı roman, özellikle ilk kısımda romans türünün parodisini yapışı ile de dikkat çeker. Don Kişot, her şeyiyle şövalye romanslarında okuduğu şövalyeler gibi olmak ister. Bunlardan biri de soylu, söylencesi olan bir ata sahip olmaktır. Her şeyi olduğu gibi değil de alımladığı şekilde gören Don Kişot, cılız, gösterişsiz bir beygiri soylu bir at olarak görür, sahiplenir ve adını da *Rocinante* (Hayaller Atı) koyar. *Rocinante*, tıpkı sahibi gibi, roman boyunca, epik atların bir parodisi olarak maceralar yaşar.

*Rocinante*, şiirdeki diğer atlardan farklı olarak mitsel bir figür değildir; tam tersine, bir bakıma mitsel atların da bulunduğu bir dünyanın yıkılışının simgesidir. *Rocinante*, diğer atlar gibi soylu değildir; sahibinin dışında onun sıradan, cılız bir at olduğunu herkes bilir. Şiirin öznesi, *Rocinante*'yi Troya önünde yarışan mitsel atların arasına sokmakla, zamanı anakronik bir şekilde kurgulamakla kalmaz; mitlerin öldüğü modern zamanları da imler. *Don Kişot*, şövalye romanslarının bir parodisi değildir sadece, Rönesans'tan sonraki yeni dünya kavrayışında romanslardaki maceralara ve kahramanlara yer olmadığını işaret eder. Çünkü çağ, atların da tıpkı tanrısal varlıklar, kahramanlar gibi gökten yere indirildiği bir çağdır; *Rocinante*'nin ağlayışını buna bağlamak mümkündür. Don Kişot şövalye olmaya, atını şövalye atı yapmaya kalkmıştır, ancak artık kimsenin bu hayallere inandığı yoktur; yanlış bir zaman-uzamda olduğu için kahraman değil, deli olmuştur. *Rocinante*'nin ağlaması, mitlere inanılan, kahramanlara inanılan bir çağda olmayışlarıdır, denebilir.

Yarışa, "Koşu" bölümünün sonunda tekrar dönecektir özne. Birkaç dize Troya önünde yarışa hazırlanan atlardan ve o zaman-uzamdan uzaklaşır; bir atın doğum yapışını anlatır. Sonra Homeros'a seslenir sanki özne "Anlatma bana atları" dizeleriyle.

Anlatma bana atları!

Sabahın yerden kesilmiş tarlaları ve çığlık  
Çılgıya suları gibi gök yarığında atlayan  
Kanatlı Pegasos! Gençliğim benim, oğlum! (Anday, 1975, s. 123)

Şiirin bu kısmında yarışlara dönmeden önce özne, Pegasos'u anar. Poseidon ile Gorgo Musa'nın birleşmesi sonucunda annesinin kesilen başından doğan kanatlı at Pegasos, şiirde çok ilginç bir şekilde öznenin hem kendi gençliği hem de oğlu, yani hem geçmiş hem gelecek olarak imgeleştirilmiştir. Özne onu da Troya önündeki atlara ekler.

“Koşu”nun sonunda özne, *İlyada*’nın XXIII. bölümünü, destandaki kimi olayları çağrıştıran sözcükleri artarda sıralayarak özetler. Şiirdeki bu göndermeler, *İlyada*’yı takip ederek anlaşılabilir. Sonra özne, mitsel atlar hakkında konuşur ve savaşta ölen atları anar:

Delirmiş bir zamandı, yas, ölünün öcü, gövdesiz kuş,  
Kırılan yıldız, unutulmuş bir günün yarası.  
Tohumsuz küçük göller ölüm anıtı gibi yükselen,  
Ve giysisiz boşluk, yılgın uzay o bitmeyen  
Koşu... Atlar, atlar. Yaşlanana görmedim hiç.  
Kimi yelesiyle devirmek ister burçları,  
Kiminin eşeler toprağı hâlâ toynakları.

Anlatma bana atları!

Yüreğim kaldırmıyor düşündükçe vurulup  
Vurulup yerlerde yattıklarını, anlatma,

Anlatma bana, görmedim Troya savaşını. (Anday, 1975, s. 123)

“Koşu”da üç kez yinelenen “Anlatma bana atları” cümlesi dikkat çeker. Özne kime seslenir? Kim anlatıyordur atları? Ölümsüz atlardan söz eden Homeros’tu, ancak sadece o değil, şiirde adları anılan diğer atların hepsi de aslında edebiyat metinlerinde anlatılmıştır daha önce ve özne, tıpkı diğer okurlar gibi okumuştur onların maceralarını. Atların vurulup yerde yattıklarını düşünür; hissettiği acıyı dile getirir. Son dize ise Troya savaşının metinselliğini bir kez daha vurgular. Hiç kimse Troya savaşını görmemiştir elbette ama *İlyada*’yı okuyan herkes o savaştaki kanlı çarpışmaları, atların ölümlerini de tabii, *bilir*. Yaşanılan zamanın içinde var olan özne de Homeros’tan yola çıkmış ve geçmiş epik veya epik sonrası anlatılarda yazılarak ölümsüz kılınmış atları anımsamıştır. Çok zengin mitsel göndermelerle yüklü şiir, okurdan ağır bir ansiklopedi talep etmektedir. Şiirin birinci bölümü bunu anlatır.

Şiirin ikinci kısmı “Ağu” başlığını taşır. Bu bölümde mitolojik öğeler yine Troya ile ilgilidir. Apollon’un rahibi lanetlenmiş Laokoon’un kehaneti ve Paris’in ormana atılma mitosunu bu bölümde ele alınır. Bununla birlikte aktüel zamanından, İkinci Dünya Savaşından, muhtemelen Vietnam savaşından imgeler de kolaj yöntemiyle aynı düzleme yerleştirilmiştir.

Şiirin bu bölümü, şiirdeki zaman düşüncesini görünür kılacak şekilde aktüel zamandan gösterenle açılır, okura mitsel zamana modern zamanlardan bakıldığı duyumsatılır. “Oto tamircisi” doğrudan modern çağın gösterenidir:

Duydun mu

Bursalı oto tamircisi Mehmet’in duyduğunu? (Anday, 1975, s. 124)

Şiirin sonraki dizelerinde ise yine Troya’ya dönülür; Troya savaşları sürerken Apollon tapınağının rahibi Laokoon’un kehanetinin öyküsü anlatılır. Yine adı anılmadan Tahta At

olayına gönderme yapılır. Laokoon, Troya'nın yakılacağı, Tahta At'ın tuzak olduğu kehanetinde bulunmuş ancak kendisine inanılmamıştır. Mitosa göre Laokoon'un kehaneti, Poseidon'u rahatsız etmiş ve denizden gönderdiği iki zehirli yılan onu ve iki oğlunu sokarak öldürmüştür. Bu mitos, Anday'da şöyle dile getirilir:

Katran, balık ve çam tahtası kokulu,  
Yatışmamış çayırı kadın kokulu kentin  
Önceden bildi diye yakılacağını,  
Ağulu yılan sokmuş Laokoon'u.  
Kıvranıp duruyorlarmış çoluk çocuk  
Rüzgârlı İlion kıyısında. (Anday, 1975, s. 124)

Troya önündeki atlarla, savaşla, savaşın seyriyle ilgili ilginç bir epizot olmasının ötesinde Laokoon mitosuna, tanrıların belirlediği yazgının her ne surette olursa olsun gerçekleşeceği kabulünü işaret eder. Yazgıyı engelleme çabaları her zaman sonuçsuz kalacaktır. Anday, şiir hakkındaki açıklamalarında tanrıların buyruğuna karşı gelmeye çalışmanın kendi içindeki çelişmesine dikkat çekmişti; bunu da Paris mitosuna üzerinden tartıştığını belirtmişti. Laokoon mitosuna da aynı bağlamda değerlendirilebilir. Laokoon'a inanılmaması gerekiyordu, susmalıydı ve susturuldu. Anday, Laokoon hadisesini felsefi bir zemine taşımaz; daha doğrusu şiir boyunca bu tür göndermeleri öznenin doğrudan yorumlamasına izin vermez. Ancak şiirin kendi dilini ikame ederek yazgı olarak zaman meselesini ele alır:

Kıyılarda birikir ölümün artıkları,  
Yaşamın ve sevginin artıkları,  
Düşüncede yitirilen ve bulunan sözcük,  
Sonsuzluk, aranan kırık bir yontu gibi.  
Kıyılarda birikir ün, yücelik ve düşman.  
Çünkü deniz daha bitmemiştir, uykusuz  
Ve yarı yarıyadır, çöker delikli fıçısında  
Tortulanarak eski ölümlerden. (Anday, 1975, s. 125)

Zamanın uzam, yani deniz olarak imgeleştirildiği bu kısımda özne, hemen her şeyin, ölümün, yaşamın, ünün, yüceliğin, düşmanlığın vs. zamanın kıyılarında biriktiğini ama hiçbir şeyin yok olmadığını söyler. "Ün", "yücelik" ve "düşman" sözcükleri ilk bakışta *İlyada*'daki Akhilleus'a gönderme sayılabilir; çünkü o, Troya savaşına ün kazanmak için katılmıştı; tanrıların dileğini yerine getirdiği, Homeros'un "tanrısal" olarak nitelediği bir kahramandı. Ancak şiirin bundan daha fazlasını ima ettiğini düşünebiliriz. İnsanlığın en eski çağlardan beri bu üç kavram için savaştıkları kastedilmektedir. Bütün bunlar ve diğer her şey, zaman denizinin kıyılarında birikmiştir. Bu, zamanın kozmik bir şey olmasından başka bir zaman kavrayışına işaret eder. Zaman-uzam içinde olan bitenler yok olmuyordur, İlion

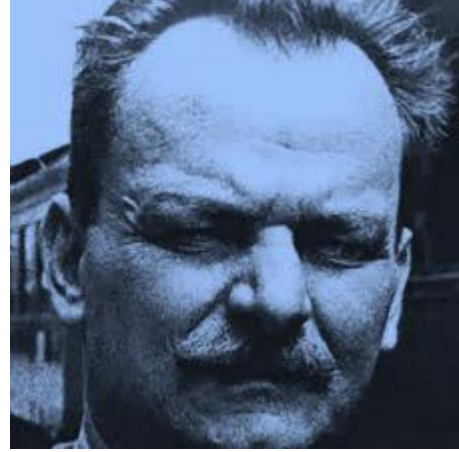


yani Çanakkale olduğu yerde duruyordur. Oto tamircisi Mehmet'in gördüğü, İlion, yüzyıllardır oradadır:

“İzmir fuarından otobüsle dönerken

Gördüm bir bulut sarmıştı İlion'u.” (Anday, 1975, s. 125)

Anday, zamanı “arılaştırma” anlayışı bağlamında Troya savaşlarından aktüel zamana, oradan İkinci Dünya Savaşına, emperyalizmin Uzakdoğu'da yaptıklarına atlar. Ama birbirinden çok farklı zaman-uzamları anımsayan, kendi bilincinde oluşturan şiirin öznesidir. Modernist romandaki zaman taktiklerinden farklı gibi görünen ama özünde aynı amaca hizmet eden bir tasarım gerçekleştirilir. Troya da Nazi Almanyası da Uzakdoğu imgesi de aslında hep savaşı çağırıştır.



Özne, sanki insanlığın tıpkı mitlerin döngüselliğinde olduğu gibi, hep aynı özü devam ettirdiğini ileri sürüyordur. Ağu, Laokoon'un kehanetiyle yazgıyı engelleme çabasının cezasıdır ilk bakışta, ama bir başka açıdan ağü, insanlığın zaman içinde değişmeyen yazgısıdır, savaşlar, yıkımlardır, yani ağü zamanın kendisidir.

“Ağü” bölümünün sonunda şiir ana sorunsala, Paris'e değinir:

“Peki,

Dağa bırakılan çocuk ne oldu?

Şimdi herkesin ağzında bu konu.

Kurda kuşa yem mi oldu dersin ormanda?

Parçalarını olsun bulamaz mıyız?

Parçalardan bir insan çıkmaz mı ortaya? (Anday, 1975, s. 125)

Dağa bırakılan çocuk Paris'tir. Troya kralı Priamos'un karısı Hekabe, Paris'e hamileyken rüyasında, bütün Troya'yı yakan bir meşale veya bir başka söyleneceye göre şehri yerle bir eden yüz tane eli olan bir furia (kötü cin) doğurduğunu görür. Anday'ın da şiir hakkındaki açıklamasında belirttiği gibi, tanrılar mesajlarını genellikle düşler yoluyla ölümlülere iletiyorlardı; Hekabe'nin rüyasını yorumlayan kâhinler, doğacak çocuğun Troya'ya felaket getireceğini bildirirler. Bunun üzerine Priamos, çocuk doğar doğmaz onu İda Dağına bırakması için çoban Agelos'a verir. Çoban, Paris'i dağa bırakır ve beş gün sonra bıraktığı yere dönünce çocuğu bir dişi ayının emzirdiğini görür ve tanrıların çocuğun ölümünü istemediğini düşünerek alır ve kendi çocuğu olarak büyütür; Paris de çoban olarak büyür (March, 2018, s. 300). Paris mitosunu, kahramanın doğuş mitini yineler. Kehanetin bildirdiği tanrıların buyruğunu, yani yazgıyı engellemek için Priamos, yeni doğmuş bebeği, kendi öldürmemiş ancak ölüme terk etmiştir. Böylece Troya'nın felaketini engelleyebileceğini düşünmüştür. Çocuğa ne oldu, sorusunun yanıtı mitosta anlatılmıştır.



Öyküyü bilen herkes de bu sorunun yanıtını verecektir. Soruyu soran, şiirin öznesinden ziyade Priamos olmalıdır.

Şiirin devamında ormana bırakılan çocuğun öyküsünü okuruz. Anday, zamanı biraz geriye alıp “Düş” başlıklı III. Bölümde, Paris’in annesi Hekabe’nin gördüğü düşü anlatmıştır. Bu bölümde Anday, şiirin geneline egemen olan öznenin sesini, bölüm boyunca askıya alır, en az iki farklı sesi konuşturur. Bunlardan ilki yorumcunun, yani kâhinin sesidir:

“Sabaha karşı  
gecenin kırıntılarını bir anda toplayıveren  
Güvercin gibi sürekli aç bir saatta  
Doğmamış çocuklar kurar düşlerin yayını,  
Kadın düşünde gördü çocuğu ve yangını.” (Anday, 1975, s. 126)

Tanrıların düşler yoluyla gelecekte olacaklar hakkında işaretler göndermeleri, ilk kez Paris mitosunda anlatılmaz. Otto Rank, birçok mitsel kahramanın benzer bir doğuş öyküsü olduğunu saptamıştır (Rank, 2016, s. 82-83). Şiirde de düşü yorumlayanın sesiyle, “doğmamış çocuklar kurar düşlerin yayını” denirken bu ima edilmiş olmalıdır. Hekabe, düşünde çocuğu ve yangını görmüştür. Düş yorumcusu, tanrıların temsilcisidir, o yüzden düşleri yorumlamak, tanrılardan gelen buyruğu veya geleceğe dair “bilgi”yi olduğu gibi ölümlülere aktarmak zorundadır:

“Evet korktuk düşten, gereği buydu,  
Elimizde değildi düşü yorumlamamak,  
Yorumun gereğini yapmamak da öyle.  
Çocuk büyüünceye değin bekler yangın,  
Beklesin gelecek günün kötürüm yazıtı,  
...

Bekleriz bize verilmiş olanı yaşayarak.” (Anday, 1975, s. 127)

Kâhin, tanrıların düş aracılığıyla gönderdiği iletiyi, olduğu gibi yorumlamakla yükümlüdür; bu bakımdan Priamos’un yazgıdan kaçma çabasının olanaksız olduğunu bilir. Mitosa göre Priamos, “yorumun gereğini” yerine getirmemiştir. Ama Priamos’un çocuğu ölüme terk ederek yıkılışı engelleme çabası, Troya’nın Paris yüzünden yakılıp yok olacağı tanrısal kararı değiştirmeyecektir. Paris, ölmeyecek ve genç bir çoban olarak Troya’ya geldiğinde Cassandra onu bilecektir. Kâhinin alıntılanan son sözü, yazgıdan kaçılmayacağı vurgusunu içerir. “Dağa bırakılan çocuk” tanrılar tarafından korunmuş ve yazgının gerçekleşmesi sağlanmıştır ama bu, Priamos’un yazgıdan kaçma çabasının olduğu gerçeğini değiştirmez. Anday, felsefenin alanına müdahale etmez; şiirin sınırları içinde kalır. Mitosu bilen herkesin yanıtını bildiği, aslında yanıt da beklenmeyen soruyu yine de sorar. Priamos da tanrıların kararlarına karşı gelinmeyeceğini bilir elbette; tıpkı Gılgamış’ın, Oipidus’un babaları gibi. Kâhinlerin kesin yorumlarına rağmen, Priamos Paris’i dağa bıraktırmıştır. Bu

eylem, yorumu muhtaçtır. Anday da sözü edilen açıklama metninde mitostaki bu çelişkili duruma dikkat çekmiştir (Anday, 1975, s. 136-138).

III. Bölümün son sesi Priamos'un olmalıdır. Priamos, kâhine seslenir ve çocuğu gidip bulmasını ister ondan:

“Ah çok çekmiş yorumcu!

Taşıyabilecek miyiz dersin birlikte  
Kim bilir kaç yıl sürecektir kaygımızı?  
Yarınımızın ne olacağını bilmiyorduk,  
Gene bilmiyoruz, ama bir umut bu çocuk,  
Umutsuzluğumuzun umudu.

Git bul ormanda onu.” (Anday, 1975, s. 127-128)

Şiirin bu kısmı, mitosun bilinen varyantlarından farklı olarak Priamos'un gelecek zamana dair kaygısını vurgular. “Yorumcu” ile konuşan özne, geleceğin kendisine ve Troya'ya neler getireceğini bilmemektedir. Çocuğu umut olarak görmek ise, tanrıların istemleri yerine geleceğine göre kaygıyı pekiştirir.

Şiirin “Dönü” başlıklı IV. Bölümü orman ve dağ betimlemesiyle başlar. Orman ve dağ bebek Paris'in bırakıldığı yerdir. Sonra, şiir başlangıçtaki “koşu”ya geri döner; *İlyada*'dan birkaç yeni ayrıntı daha aktarır:

...

Bitişin komşu duvarı Boğaz arasında  
Dönüyordu atlar... Yaşlanı görmedim hiç  
Kimi yelesiyle devirmek ister burçları,  
Kiminin eşeler toprağı hâlâ toynakları.  
Bir yanda armağanlar bekliyordu: Bir kadın,  
Kulplu bir üçayak, altı yaşında bir kısraç,  
Ateşe değmemiş bir kazan, iki kulplu bir kap,  
Bağırılmalar, nal sesleri, toz duman...  
*Über allen Gipfeln ist Ruh*

“Peki,

Dağa bırakılan çocuk ne oldu?” (Anday, 1975, s. 130)

Hiç yaşlanmayan, ölümsüz atlardan yine söz edildikten sonra Akhilleus'un yarışmada kazananlar için koyduğu ödüller sıralanır. Ödüllerin neler olduğu, *İlyada*'dan alınmıştır. Ödül olarak “bir kadın”ın da bulunması, modern dünyanın içinden bakan öznenin dikkati ile kazan, üçayak, kap gibi bir nesne oluşunu vurgulamak içindir. İtaliye dizilen Almanca dize ise, farklı bir zaman-uzama aittir; Anday'ın “açıklama”da belirttiğine göre dize, Goethe'nindir ve “Bütün tepelerin üstü sessizdir” anlamına gelmektedir (Anday, 1975, s. 138).

Bölüm, daha önce II. Bölümde sorulan soruyla biter: “Dağa bırakılan çocuk ne oldu?” (Anday, 1975, s. 130) Dağa bırakılan çocuk, ölmediği için Akhilleus Troya önündedir; Patraklos’un ödünü almadan önce, yastan çıkarken yarışmalar düzenlemiş; kazananlara ödüller koymuştur. Soru, çocuğa ne olduğunun yanıtını aramaz; insanın tanrıların istemini, buyruğunu engellemeye gücünün yetip yetmediğini sorgular. Çocuk, büyümüş, kendini tanıtmış; babası Priamos onu kabullenmiş, üç tanrıça içinde en güzelini seçmek zorunda bırakılmış; seçimi ona ödül olarak Helene’yi kazandırmış ama bu da ülkesini felakete sürüklemiştir. Paris mitosunu, benzer pek çok mitosta olduğu gibi tanrıların istemini, yazgının mutlaka gerçekleşeceği mesajını taşır. Mitoloji, bu mesajı iletmekte çok ısrarlıdır; çünkü insan, yazgıya direnir; onu aşmak için çabalar... Kurbanlar sunarak tanrıların istemlerini ertelemeye çalışır. Paris, birtakım seçimler yapmıştır; örneğin Hera’yı değil, Aphrodite’yi seçmiştir; bu onun insani iradesinin tanrısal iradeye bir şekilde direnebildiğini gösterir. Sonunda felaket olacağını bilse bile Helene’yi seçmiştir. Mitosun görünen iletisi, tersini söylese de insan tanrısal buyruklara hep direnmiş veya onu aşmanın yollarını aramıştır.

Şiirin “Fal” başlığını taşıyan beşinci bölümünde konuşan bir falcıdır ama “zamansız” bir falcıdır bu. Anday’ın falcı öznesi, yazgı sorunsalını, şiirin sınırları içinde tartışır. Ama gelecek tahmini üzerinden zaman sorununa gelinir:

“Şu mavi boncuğu gördün mü? Bir deveci  
Tuttu onu geçende. Tuhaf adamdı doğrusu,  
Hem fal baktırır, hem döğüşürdü yılmadan  
Falına karşı. Anlamam ben. Boğulmuş  
Geçerken Fırat’ı. Aç bir köpektir fal,  
Kovalarsın, döner gelir, bulur seni.  
Şu önümdeki kurşun ne bileyim kimin falı?  
Macbeth’e kiral olacağını söyledim, olmadı.  
Ama öldüreceğini söylemedim kiralı.  
Zamanı uzatmak da elimde değil,  
Kısaltmak da. *Yat sat tat ksanikam.*  
Bak gözümü kırptım, her şey geçti gitti.

Yarın düündür, dünse daha gelmedi. (Anday, 1975, s. 131-132)

Varoluş kaygısını varoluşçu düşünürler tartışmadan önce de insan, ölümlü olduğunun bilincindeydi. Gelecek kaygısı, ölümlü oluşu bilmekten kaynaklanır. En eski pagan inançlarından beri, insanlık gelecekte kendisine haberler aramıştır. Tanrıların gönderdiği birtakım işaretlerden gelecek tahmin edilmeye çalışılmış; bu bağlamda bir tür kehanet kurumu olarak nitelendirilebilecek sistematik yapılar ortaya çıkmıştır. Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında da sonrasında da kehanet kurumu işlemeye devam etmiştir. Antik Yunan

kültüründe Apollon, kehanetlerle ilişkilendirilen, Zeus'un insanlara gönderdiği işaretleri yorumlayıp açıklamakla görevli tanrıdır. Bu yüzden Antik Dünyada Apollon adına kehanet merkezleri vardır (Susamcı, 2018, s. 8-33). Tek tanrılı dinlerde bu tür pratikler yasaklansa da geleceği tahmin mekanizması bir şekilde yürümüştür. Fal, rüya yorumculuğu vs. gibi pratikler, günümüze kadar devam edegelmiştir.

Anday, kehanet sorunsalını iki örnek olay üzerinden gösterir. Birincisinde bir "deveci"den söz edilir. Hem fal baktıran hem de falında söylenenlerle yılmadan kavga eden "deveci", yazgısına direnen ama ölüme yenilen insanı temsil eder. Merak, kaygı ve itiraz varoluşun en önemli bileşenlerindedir. Tıpkı, Paris gibi farklı bir zaman-uzamdan seslenen falcının "deveci"si de geleceği merak etmiş; kesin işaretlere rağmen, yazgısına, yenileceğini bile bile, direnmiştir. Şiir, bu bölümde insanın varoluş kaygısını duyumsatır. Macbeth göndermesi de benzer bir alt metni içerir. Shakespeare'in *Macbeth* trajedisinin başında Macbeth'in karşısına çıkan üç cadı, gelecekte kral olacağını bildirip giderler. Şiirin öznesi, cadılarından birinin sesiyle bu eyleme gönderme yapar. Macbeth, cadıların kendi yazgısını bildiklerine inanır; yaşamını bu kehanete göre yönlendirir. Ama şiirde de belirtildiği gibi, cadılar Macbeth'e kralı öldüreceğini söylememişlerdir. Anday'ın Macbeth'e gönderme yapması, şiirin tematik işleyişi açısından önemlidir. Yazgısını bilse bile insan, birtakım tercihler yapar; bazı önemli karar anları yaşar ve yaşamına bir yön tayin etmeye çabalar.

Bu bölümün devamında zaman sorunsalına döner şiir. Zamanı uzatmak da kısaltmak da, bir tür haberci olan falcının ya da hiç kimsenin elinde değildir. Şiirde geçen yabancı dilden alıntılardan biri olan "*yat sat tat ksanikam*" Anday'ın da belirttiği gibi Hintçedir ve "Her şeyin süresi göz kırpmak kadar kısadır" anlamına gelmektedir (Anday, 1975, s. 138). Budizmin temel ilkelerinden birini işaret eden söz, gerçeğin sadece anlık bir varlık olduğunu, olan her şeyin o "an"ın içinde gerçekleştiğini ifade eder. Şiirden alıntılanan son iki dizenin de bir bakıma Hintçe sözü açıkladığı söylenebilir. Anday, Budist değildir kuşkusuz ancak onun zaman kavrayışı, daha doğrusu "Troya Önünde Atlar" şiirinden yansıyan zaman tasarımı, her şeyin "an"da gerçekleştiği düşüncesini yansıtır. Şiir boyunca şairin zamanı "arılaştırma" olarak adlandırdığı şeydir bu. Yani öznenin zamanı "an"dır ve geçmiş, gelecek "an"da var olan özne tarafından tasarlanır. Tarihsel zaman söz konusu değildir artık. Anday, mitolojide ve Budizm'in gerçekliği "an"a indirgeyen anlayışında kendi zaman anlayışıyla ilişkilendirebileceği bir öz bulmuştur. Şiir hakkındaki açıklamalarında bu konuda söyledikleri, yorumu doğrular niteliktedir:

... [G]eriye gittikçe, daha geriye baktıkça, tarihsel zaman başka bir biçime giriyor, hatta yok oluyor, ortaya anakronik bir geçmiş, giderek zamansız bir geçmiş bütünü çıkıyordu. Bu geçmiş bir sıra olaylardan kurulu bir zincir değil, bütün bu olayların iç içe girdiği dural bir görünüm oluveriyordu artık. (Anday, 1975, s. 137)

Bu, zaman anlayışının maddeci zaman anlayışı olmadığı açıktır. Şiir, tarihsel zamanın değil, alımlanan zamanın peşindedir. Alımlayan öznenin geçmişe dair imgeleminde birikenler, çok çeşitli kaynaklardan derlenmiştir, ama bunlar genellikle başka metinlerden, özellikle mitoloji okumalarından gelir. Şiirde başka metinlere yapılan her gönderme, o göndermeleri bilme koşuluyla, okurda somutlayan bir imge işlevi görür.

“Fal” bölümünün sonunda Paris mitosuna yeniden dönülür. Dağa bırakılan çocuğun dağdan indiği belirtilir. Böylece şiir boyunca birkaç kez yinelenen soru da yanıtlanmış olur. Bununla birlikte falcının ya da kâhinin bildikleri, belirsiz kılınır:

Şu bakla, tuttuğun çocuk olsun, itiyorum,  
İniyor dağdan aşağı... Ne kadar zaman geçti?  
Bilemem. O mu, değil mi bilemem gene.  
Bir lamba yak, akşam başkadır ışığı,  
Gece yarısı başka, bam başka sabaha karşı.  
Ama lamba aynı lamba.

*Santana ksana dharmas. İnan inanma.*” (Anday, 1975, s. 132)

Anday'ın “geçici varlıkların anlarının dizisi” olarak açıkladığı Hintçe söz de Budizm'in ilkelerinden biridir. Buda öğretisinde sürekli değişim anlayışı vardır. Değişim, gerçek olan hiçbir şeyin sürekli olmadığı anlamındadır.

Zihin denilen şey fikirlerin veya düşüncelerin akımıdır. Düşünceler, hisler, arzular vs. bir anda ortaya çıkarlar. Bizim zihinsel sürecimiz bilincin bir akımı gibidir. Bu akımın arkasında sürekli bir öz yoktur. ... Bilincin akışından başka görünmeyen, sürekli öz yoktur. Bilinçte, şimdiki an geçmişin, gelecek de şimdiki anın sonucudur. Buda, hayatın devamlılığını her an değişmekte olan lambanın ışığı örneği ile açıkladı.” (Mohapatra, 2003, s. 178)

Anday, şiirinin zaman tasarımını adeta Budizm'in ruhların süreksizlik, gerçekliğin sürekli değişimi düşüncesinden almış gibidir. Şiirdeki lamba metaforu da Budist öğretinin süreksizlik, değişim özelliklerini açıklar. Lamba yaşamın devamlılığının metaforudur. Akşam, gece, sabaha karşı zaman geçse de ışık değişse de uzamda değişim olsa da değişmeyen tek şey lambanın varlığı, yani yaşamın sürekliliğidir, o var olmaya devam edecektir. Bursalı Mehmet'in gördüğü gibi, İlion adı Çanakkale olsa da var olmaya devam edecektir

Şiirin altıncı ve son bölümü “Sevi” başlığını taşır. Bu son bölüm, adları anılmasa da Paris ile Helene'nin aşkını, daha doğrusu Paris'in yazgıya direnişini anlatır ama göndermeler belirsiz bırakıldığı için başka zaman-uzamları kapsadığı da ileri sürülebilir. Şiirin sonunda kaçışın ve sevişmenin doğa imgeleriyle anlatılması dikkat çeker:

...  
Ve alçalırdı sessizlik bir ağaç gibi

Kök salardı sende ve bende, arayarak  
Toprağın sıraya dizilmiş suyunu.  
Ayçiçeğinden göğüslerin döner ışığa,  
Yürürdüm göğsünde öğle saatları gibi.  
Yürürdüm bir anıt kemeri gibi iki yanında.

...

... Öperdim seni, titrerdin, parçalanmış  
Anları birleştiren sevi düş görmez. Ey orman,  
Ey avlanmış atın falı, ey yeniden başlamanın  
Aç güvercini! Falımız yok bizim.  
Yaktık onu göçmen kuşların gözlerindeki  
Benek, gagalarındaki tekçil dane gibi

Daha gün doğarken. Falımız yok bizim. (Anday, 1975, s. 134)

Şiir aşkı, Paris ile Helene'nin aşkını kutsar. Çünkü bu aşk, tanrıların istemlerini duyurduğu düşe rağmen gerçekleşmiştir. Bununla birlikte Homerik içeriğin ve fikrin dışına çıkar şair. Antik çağın mitlerle örülmüş ve insanı sürekli yazgının tutsağı olduğu konusunda uyaran epik veya trajik metinlerin dünyasından bakmaz Paris'in kehanete direnişine. Aşk, parçalanmış anları birleştirir, yani bir bakıma bütün geçmiş zamanlar, "an" da bir araya gelir. "An", özgürleştirir, insanı. Tanrıların düşlerle duyurduğu istemlerine direnir. Yazgı gerçekleşse de varoluş kaygısı sonsuza kadar devam edecek olsa da insan kendi seçimleri ile insan olmuştur. Artık *falı yoktur*. Kehaneti tanrılar esirgememiştir insandan, insan kültür ile kehaneti, geleceğe dair kesin işaretleri kendi özgür iradesiyle *yakmıştır*. Falı yakan, aslında Paris'in eylemi veya seçimi değildir. Melih Cevdet Anday, mitlerin öldüğü bir çağın, modern çağın kendini gerçekleştirmek, varoluş kaygısında olan insanının özgürleşme iradesinin örneğini Paris mitosunda bulmuştur.

## SONUÇ

Melih Cevdet Anday, Türk şiirinin mitolojiyle en ilginç ilişkiler kuran şairlerinden biridir. Çok zengin mitolojik göndermelerle yüklü "Troya Önünde Atlar" şiiri, zaman teması üzerinde oluşmuştur. Tarihsel, geçmişten geleceğe akan zaman anlayışına karşı çıkan Anday, insanın bütün zamansal deneyimlerinin "an" da gerçekleştiği düşüncesindedir. "An" da geçmiş ve gelecek eşzamanlı olarak deneyimlenir. Şiirde özne, Troya savaşlarını, Akhilleus'un düzenlediği yarışları, bu yarışların atlarını anlatmış, yarış arenasına başka zaman-uzamlardan atlar koymuştur. Böylece şiir boyunca şair, zamanın "an" dan ibaret olduğunu, geçmiş ve geleceğin "an" da yaşayan özneye bağlı olarak zihinde şekillendiğini göstermiştir. Felsefi tartışmaya girmemekle birlikte Anday, zaman kavramı konusunda mitlerin döngüsel yapılarını araştıran kuramcılardan, yirminci yüzyıla girerken ortaya atılan

ve maddeci zaman ve tarih anlayışının dışında yaklaşımlar getiren Bergson gibi düşünürlerden, Budizm'in zaman yaklaşımlarından yararlanmışır. Şiir, Paris mitosunu, zaman ve yazgı bağlamında yeniden yorumlamıştır. Mitoslarda geleceğe dair tanrıların gönderdiği işaretlerin mutlaka gerçekleşeceği iletisi vardır. Melih Cevdet Anday, ölüme yazgılı olmakla birlikte insanın tanrıların istemlerine direnerek özgürleştiğini, mitsel zamandan modern zamana "falını yakarak" geçtiğini ileri sürmüştür. Melih Cevdet Anday, şiirin sınırlarını ihlal etmeden mitlere, zamana ve insana dair büyük bir şiir yazmıştır.

### KAYNAKÇA

- Anday, Melih Cevdet (1975). *Teknenin Ölümü*. İstanbul: Sander Yayınları.
- Anday, Melih Cevdet (2008). *Sözcükler "Toplu Şiirler"*. İstanbul: Everest.
- Anday, Melih Cevdet (2015). *Şiir Yaşantısı/ Şiir Yazıları*. İstanbul: Everest.
- Armağan, Yalçın (2003). *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Boratav, Pertev Naili (1984). *Köroğlu*. İstanbul: Adam.
- Bovée, Kari (2016). <https://karibovee.com/famous-horse-partners-in-history-el-cid-and-babiaca> (Erişim 25.06.2019).
- Campbell, Joseph (2015). *Yaratıcı Mitoloji- Tanrının Maskeleri-IV*. Kudret Emiroğlu (Çev.). İstanbul: Isık.
- Campbell, Joseph (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: İthaki.
- Eliade, Mircea (1994). *Edebi Dönüş Mitosu*. Ümit Altuğ (Çev.). Ankara: İmge.
- Eliade, Mircea (2017). *Mitlerin Özellikleri*. Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Eliot, T.S. (1990). *Çorak Ülke- Dört Kuartet ve Başka Şiirler*. Suphi Aytimur (Çev.). İstanbul: Adam.
- Feuerbach, Ludwig (2015). *Tanrıların Doğuşu- Klasik, İbrani ve Hristiyan Antikçağ Kaynaklarına Göre*. Oğuz Özügül (Çev.). İstanbul: Say.
- Frazer, G. James (1991). *Altın Dal-Dinin ve Folklorun Kökleri-I*. Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: Payel.
- Frazer, G. James (1992). *Altın Dal-Dinin ve Folklorun Kökleri-II*. Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: Payel.
- Gezgin, İsmail (2014). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel.
- Graves, Robert (2010). *Yunan Mitleri/ Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*. Uğur Çapkur (Çev.). İstanbul: Say.
- Güneşte Ayıklanmış- Melih Cevdet Anday Şiiri* (2004). Orhan Kahyaoğlu (Hazırlayan). İstanbul: Nektaplar.
- Hızlan, Doğan (2000). "Şiiri Siz Tamamlayın". *Kitaplık*, 39. 92-104.



- Homeros (2017). *Odysseia*. Azra Erhat, A. Kadir (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Homeros (2018). *İlyada*. Azra Erhat, A. Kadir (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent (2004). *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Koçak, Orhan (1989). "Melih Cevdet Anday'la Söyleşi". *Defter*, 10, 81-87.
- Koçak, Orhan (1989). "Melih Cevdet Anday Şiirinde Ten ve Tin I". *Defter*, 10, 93-116.
- Kris, Ernst; Kurz, Otto (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Levi- Strauss, Claude (1986). *Mit ve Anlam*. Şen Süer, Selahattin Erkanlı (Çev.). İstanbul: Alan.
- Levi- Strauss, Claude (2012). *Yapısal Antropoloji*. Adnan Kailoğulları (Çev.). Ankara: İmge.
- March, Jenny (2018). *Klasik Mitler*. Semih Lim (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Mohapatra, A. Ranjan (2003). "Budizm". Hidayet Işık (Çev.). *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 16, 167-179.
- Necatigil, Behçet (1978). *100 Soruda Mitolojya*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Oktay, Ahmet (2008). *İmkânsız Poetika*. İstanbul: İthaki.
- Rank, Otto (2016). *Kahramanın Doğuş Miti- Mitolojinin Psikolojik Yorumu*. Gökçe Yavaş (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Saçlıoğlu, Mehmet Zaman (2003). *A'dan Z'ye Melih Cevdet Anday*. İstanbul: YKY.
- Sanz, Maria Jesus Horta (2005). "José Ortega y Gasset'e Göre Cervantes'in Romanında Gerçeklik Kavramı ve Don Kişot Üzerine Düşünceler". *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*. 8: 63-69.
- Susamcı, Hilal (2018). *Pagan Kültürde Kehanet ve Batı Resminde Kâhin Kadınlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Uzun, Mustafa (1994). "Düldül". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 10, 20-21.
- Ünal, Selman Oğuzcan (2015). "Büyük İskender'in Yoldaşı: Bukefalos". <http://www.gazetebilkent.com/2015/12/22/buyuk-iskenderin-yoldasi-bukefalos/> (Erişim:25.06.2019).

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

# Duyulardan Duyular Ötesine Uzanan Bir Yolculuk: Novalis Ve Hölderlin’de Fiziksel-Tinsel Evren İlişkisi\*

DR. FULYA ÇELİK\*\* - PROF. DR. MEDİNE SİVRİ\*\*\*

## Öz

Bu çalışmanın amacı, Novalis’in “Geceye Övgüler” (Hymnen an die Nacht) adlı eserinde yer alan ilk ilahi şiir ile Hölderlin’in “Ekmek ve Şarap” (Brot und Wein) adlı toplam dokuz bölümden oluşan şiirinin ilk bölümünü bilişsel-fenomenolojik bir yaklaşım doğrultusunda ele almak ve sinestezinin bu şiirlerdeki işleniş biçimini açığa çıkarmaktır. Şairlerin duyumsama biçimindeki öz ve zihinlerindeki derinliği aşkınlığa taşıma eğilimleri, çalışmanın birden fazla görüşle ilişkisini kurmaktadır. Bu bağlamda, Maurice Merleau-Ponty’in beden teorisi; Cenevre Ekolü’nün belirli bir şairin bilinç içeriği ve durumlarının temel odaklarına yönelmesi; Reuven Tsur’un bilişsel yazın/biçembilime dair görüşleri ve edebi sinestezi fenomenine kazandırdığı farklı bakış açısı; son olarak, J. L. Austin tarafından ortaya konulan etkisöz edimi seçilen şiirlerin çözümlenmesinde esas teşkil eden görüşler olmuştur. İncelenen şiirlerde, şairlerin bilişselliği, bilinç akışlarındaki salınımların sıklığı, aşırılıklara ve düş(ünce)lere yönelme eğilimleri, değişen/dönüşen ruh halleri, biçimi altüst etme istekleri, duyularla zihnin etkinliğini kaynaştırmaları, insan-doğa, ruh-beden, fiziksel-tinsel gerçek gibi kutuplaşmaları ve yapay bölünmeleri reddetmeleri ile ilişkili pek çok bulguya ulaşılmıştır. Duyusal ve bilişsel bir fenomen olarak sinestezinin algı biçimine etki ettiği ve anlama/anlamlandırma süreçlerine katkı sağladığı gözlemlenmiştir. Ele alınan şiirlerde sinestezi, daha çok duyularüstü boyutuyla anlam kazanmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Novalis, Hölderlin, sinestezi, bilinç, biliş.

A JOURNEY FROM SENSES TO BEYOND: THE RELATIONSHIP BETWEEN PHYSICAL  
AND SPIRITUAL UNIVERSE IN THE POEMS OF NOVALIS AND HÖLDERLIN

## Abstract

The aim of this study is to analyze the first hymn of Novalis’ work called “Hymns to the Night” and the first part of Hölderlin’s poem “Wein and Bread” which is composed of nine parts in the light of cognitive-phenomenological approach and to reveal the process of

\* Bu çalışma “Romantik ve Sembolist Şiirde Sinestezi: Edebî Metinleri Duyulardan Hareketle Bir Okuma Denemesi” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* fulyacelikfulya@gmail.com, [orcid.org/0000-0003-2328-5427](https://orcid.org/0000-0003-2328-5427)

\*\*\* Osmangazi Üni. Karşılaştırmalı Ed. Böl, [medinesivri@gmail.com](mailto:medinesivri@gmail.com), [orcid.org/0000-0002-9407-9308](https://orcid.org/0000-0002-9407-9308)

Gönderim tarihi: 11.11.2019

Kabul tarihi: 26.12.2019

synesthesia handled in these poems. The essence of the poets' sensation and their tendency to carry the depth in their minds to transcendence establish the relation of the study with more than one theoretical perspective. With this respect, Maurice Merleau-Ponty's theory of the body; The Geneva School's focus on the content of consciousness and altered states of consciousness of a particular poet; Reuven Tsur's views on cognitive poetics/stylistics and his distinctive perspective on the phenomenon of literary synesthesia; and finally, the perlocutionary act of J. L. Austin are the main notions used for the analysis of the selected poems. In the poems analysed, it has been reached so many findings related to cognitions of the poets, the frequency of the oscillations in their stream of consciousness, their tendencies to extremes, dreams and thoughts, their changing/transforming moods, their desire to subvert the form, their fusing senses with the effectiveness of mind, their rejection of dualities and artificial divisions such as human-nature, soul-body and physical-spiritual reality. As a sensory and cognitive phenomenon, it has been observed that synesthesia has an influence on the way of perception and contributes to the understanding/interpretation processes. In the poems discussed, synesthesia has gained meaning with its super-sensuous characteristic rather than its sensuous feature.

**Keywords:** Novalis, Hölderlin, synesthesia, consciousness, cognition.

## GİRİŞ

**D**uyular, şiirin belki de en önemli kaynağıdır. Şairlerin dil ve duyu ilişkisinden yola çıkarak oluşturdukları dizelerin anlaşılması ve yorumlanması ancak derin yapıdaki öz ve örtülü anlamların ortaya çıkarılmasıyla mümkündür. Duyumsama ile algılamının yoğun hissedildiği şiirler, dikkatli bir şekilde incelendikleri zaman farklı açılımlar ortaya koyan çok katmanlı yapılar olarak değer kazanmaktadırlar. Duyular âlemi ya da fiziksel evren aktif ve algılayan bir beden varlığını ortaya koyarken duyular ötesi âlem ya da tinsel evren farklı bilinç ve biliş durumlarını açığa çıkarmaktadır. Duyulardan duyular ötesine uzanan bir yolculuğun yarattığı metaforik dilin açıklanması ise şairin algı dünyasının içeriği ve karmaşıklığı hakkında derin bilgiler elde edilmesine ve iç dünyasının gizil güçlerine ulaşılmasına olanak sağlamaktadır.

Felsefede olduğundan daha derin ve geniş bir ifade yeteneğini şiirde bulan Novalis ve Hölderlin için şiirin bir dil ve iletişim yöntemi olması, şiirlerinde duyumsama ve algılamaya farklı boyutlar kazandırmaları dikkat çekmektedir. Bu noktada, değişen bilinç ve biliş durumları, dilin yansımaları ve dile yansıyanlar, metafor, imge(lem) ve duygu(lanım) gibi edebî sinesteziyle ilişkili kavramların romantik şiirde önemli bir yer edindikleri, Novalis ve

Hölderlin gibi şairlerin sinestetik algıyı yücelterek bireysel dil kullanımlarını sıra dışı ve gizemli bir hale getirdikleri düşünülmektedir.

Novalis'in "Geceye Övgüler" (Hymnen an die Nacht) adlı eserinde yer alan ilk ilahi şiir ile Hölderlin'in "Ekmek ve Şarap" (Brot und Wein) adlı toplam dokuz bölümden oluşan şiirinin ilk bölümünde fiziksel ve tinsel evrenin birbirine evrildiği, duyular ve duyguların şairleri bir arayışa sürüklediği, bu arayışın şairlerin yaratım sürecindeki etkisinin yadsınamaz boyutta olduğu ve şiirlerindeki muğlaklıkla doğrudan ilişki kurduğu görülmektedir. Bu nedenle söz konusu şairlerin bu şiirlerinin özellikle çalışmaya veri sağlayacak ilgili kısımları çözümlenmeye dahil edilmiştir. Bahsi geçen şiirler, duyuların fiziksel evrenin sınırlarını nasıl aştığını göstermenin yanı sıra, dilin inceliklerini, farklı biliş, bilinç ve duygudurumlarını ön plana çıkarmaktadırlar. Şiirlerin hem tinsel hem de fiziksel evreni duyumsama biçimiyle ilişkili olması, şiirlerdeki çağrışımsal etkiyi derinleştirmektedir.

Tüm bunların yanı sıra, Novalis ve Hölderlin için şiirin döngüsel, analogik (benzeşmeye dayanan) bir zamana işaret etmesi; ânu hissetmenin sonsuzluğu duyumsamak anlamına gelmesi ve aynı anda hem ölümlü hem de ölümsüz olma hissi, bu çalışmada neden bu şairlerin ve bahsi geçen şiirlerinin seçildiğine açıklık getirmektedir.

Fenomenolojik alan, transandantal bir alan olduğu ve bu aşkınlık özelliği hem romantizm hem de sembolizm akımında var olduğu için çalışma açısından oldukça önemlidir. Söz konusu akımlarda bilincin, varlıkta özel bir yere sahip olması ve zihinsel aktarımların dış dünya ile sınırlandırılmayışına karşın, fiziksel evrenin yine de bu amaca yönelik var oluşu fenomenal (görüngüsel) alanı gözler önüne sermektedir.

Bedenimiz dışında objektif olarak bir dünyanın var olması fakat bu dünyayla etkileşime girmenin esasen algısal ve bilişsel deneyimlerimiz aracılığıyla gerçekleşmesi ise çalışmadaki bilişselliğin önemine dikkat çekmektedir.

Sinestezi'nin hem duyuşsal hem de bilişsel bir fenomen olarak ön plana çıkması; bilincin anlaşılması zor doğasına ışık tutması, dahası, bir algı biçimi olarak tanımlanması ve bu doğrultuda, anlama ve anlamlandırma süreçlerine katkısı da bu çalışma için son derece önem taşımaktadır.

Bu bağlamda çalışmada, seçilen şiirler bilişsel (cognitive)-fenomenolojik<sup>1</sup> (görüngübilimsel) bir yaklaşım doğrultusunda ele alınarak incelenecektir.

---

<sup>1</sup> Fenomenolojik sözcüğünün Türkçe karşılığı, yukarıda parantez içinde verildiği gibi görüngübilimseldir. Ancak metin boyunca görüngübilimsel yerine fenomenolojik sözcüğü kullanılacaktır.



## 1. YÖNTEME DAİR

Bu bölümde, kuramsal çerçeveyi anlaşılır kılmak adına uygulanacak yöntemin bileşenlerine dair kısa bir açıklama getirilecek; ardından, oluşturulan sentez çerçevesinde dikkate alınacak başlıca kriterler belirlenerek çözümleme aşamasına geçilecektir.

### 1.1. Maurice Merleau-Ponty'in Beden Teorisi

Maurice Merleau-Ponty'in fenomenolojiye<sup>2</sup> (görüngübilim) en büyük katkısı beden teorisi. Beden teorisi, başta özne-nesne ilişkisi olmak üzere duyuların işleyişi ve aralarındaki ilişki, varlık bilinci ve öznenin dil aracılığıyla kendini ifade etme biçimine kadar pek çok alanda önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle, üzerinde durulması gereken bir teoridir.



Merleau-Ponty

Merleau-Ponty'e göre:

İnsan bir vücut *ve* bir ruh değil, bir vücut *ile* bir ruhtur. İnsan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz – [...], dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; dışımızdaki her varlık da böylelikle insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor (2017a, s. 26).

Teorisini örtük bir biçimde algı teorisi olarak sunan filozof için beden, tüm duyularımız ve algılarımızın kaynağıdır. "Kısacası Merleau-Ponty için bizler, beden varlığıyız ve bedenimiz olmadan var olmamız mümkün değildir. Bilincimiz, deneyimimiz ve kimliğimiz, bedenimizde ve bedenimiz aracılığıyla vardır" (Primožic, 2013, s. 32). Beden, anlamlandırmalarımızın kaynağıdır. Bu nedenle, dünyayı bedenimizle yeniden keşfetmemiz gerekir. Yalnızca bu şekilde bedenimiz ve içerisinde yaşadığımız dünya ile teması yeniden sağlayabiliriz (bkz. Merleau-Ponty, 1962, s. 206). Dünyaya anlam verdiğimiz ya da dünyadaki varlıklar arasında kendimize anlamlı bir yer edindiğimiz sürece fenomenlerin (görüngülerin) bizden bağımsız olmadıklarını keşfederiz.

<sup>2</sup> Fenomenoloji teriminin Türkçe karşılığı, yukarıda parantez içinde verildiği gibi görüngübilimdir. Ancak metin boyunca görüngübilim yerine fenomenoloji terimi kullanılacaktır.

Filozofa göre “[i]nsan bedenini oluşturan, ‘duyumsayan ile duyumsanan arasında’ bir bölünmezliğin var olmasıdır. Onun aynı zamanda hem bütünlüğünü hem gizini oluşturan, bu bölünmezlik bilincidir” (Lenoir, 2004, s. 181). Yani, insan duyumsadıklarıyla bir bütündür. “[T]üm insan deneyimleri duyuların birliğini açıklayan insan bedenine dayanır. Beden, sadece fiziksel bir şey değil, aynı zamanda her insan için öznel bir duyu organıdır” (Van Campen, 2010, s. 155).

Merleau-Ponty’in beden teorisinin yansımalarını özne-nesne ilişkisine dair açıklamalarında da görmek mümkündür:

Merleau-Ponty yalnızca özne ve nesnenin karşılıklı olarak birbirlerini kapsadıklarını değil, aynı zamanda özne ve nesnenin analitik olarak ayrılmaz olduklarını iddia ederek Husserl’in özgün yönelimsellik teorisini bir adım daha ileri taşır. Böylesi monistik bir epistemolojik formülasyon aracılığıyla özne-nesne sorununu kesin olarak aşmayı umar. Tüm bilinç, Merleau-Ponty’e göre, bütüncül bir özne-nesne ilişkisidir (Magliola, 1977, s. 13).

Merleau-Ponty’in fenomenolojik yaklaşımı ikilikleri reddeden, bütüncül bir bakış açısıyla insan ve diğer varlıklara yönelen bir yaklaşım olma özelliğini taşır. Bedenin kendi içerisinde oluşturduğu bütünlük nesneyle kurduğu ilişkiyi de yansıtır. İnsan bedeni ile dış dünyadaki nesnelere sürekli bir iletişim ve etkileşim söz konusudur. Merleau-Ponty’e göre;

şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız *nesnelere* değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu ve olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelere, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunur. [...] Nesnelere ilişkimiz mesafeli değildir, her nesne vücudumuza ve yaşamımıza seslenir, insan özelliklerine bürünür (uysal olur, tatlı olur, düşmanca olur, bize karşı koyar ...); tersi de geçerlidir, bu nesnelere sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz davranışların simgeleri gibi yaşarlar içimizde (2017a, s. 30-31).

Yukarıdaki açıklamada, özne ve nesne arasında kurulan çift yönlü bir ilişkinin varlığı dikkat çeker. Öznenin bedeni aracılığıyla nesnesiyle etkileşim içerisine girme şekli ise bu ilişkinin niteliğini belirler. Özne, yaşamına anlam katan bir nesneye; nesne ise kendisine anlam yükleyen bir özneye ihtiyaç duyar. Aralarındaki son derece güçlü etkileşim öznenin kendi benliğine, bu dünya ve bu dünyaya ait varlıklara anlam yüklemesine olanak sağlar.

Merleau-Ponty, öznenin dil aracılığıyla kendini ifade etme biçimine dair de birtakım görüşlere sahiptir. Söz konusu edebiyat olduğunda ise; bir yazara ait sözün, o yazarın şahsı ve dünyası arasındaki ilişkilerin bir bölümünü somutlaştırabileceği kanısına varması (bkz.

Magliola, 1977, s. 14) fenomenolojik eleştiriye sunduğu katkı açısından önem taşır. Merleau-Ponty'e göre, bir yazarın kendisi başlı başına bir dildir. Bu dil, kendi ifade araçlarını kendisi yaratır ve kendi anlamına göre çeşitlenir (bkz. 2017b, s. 26). Filozofun, dilin bireysel kullanımı olan söze ilişkin görüşleri Cenevre Ekolü'nün eseri içerisinde söylemiyle vücut bulan yazar fikrine yakınlık gösterir (Lawall, 1968, s. 14-15). Bu durum, söz ediminin edebi açıdan etkisöz olarak varlık kazanması ve sunulan gerçekliğin dil aracılığıyla fenomenolojik bir çerçeveye alınmasına da olanak sağlar.

## 1.2. Cenevre Ekolü

Fenomenolojik epistemolojiye katkıda bulunan Merleau-Ponty'nin yanı sıra, Cenevre Ekolü'nün bu alana ilişkin görüşleri de oldukça önemlidir. Her bir eleştirmen kendine özgü bir eleştiri pratiği geliştirse de, aynı ekole bağlı diğer eleştirmenlerle ortak birtakım görüşlere sahiptir. Bu çalışmada ekolün genel eğilimleri ve özelliklerine değinilecektir.

Cenevre Ekolü eleştirmenleri "bilincin eleştirmenleri" (bkz. Lawall, 1968) olarak da anılırlar. Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski ve J. Hillis Miller gibi bu ekole bağlı eleştirmenler, "edebiyata zihinsel bir eylem olarak varoluşsal bir bakış açısı" (Lawall, 1968, s. 3) ile yaklaşır. Anlayış, kavrayış, odak, merkez, çevre, boşluk, derinlik, yayılma, dönüşüm ve enkarnasyon gibi kavramlar Cenevre Ekolü eleştirmenleri için kendilerine özgü varoluşsal bir teori oluşturma noktasında son derece önemli kavramlardır.

Cenevre Ekolü eleştirmenlerine göre fenomenolojik bir algılama çerçevesinde gerçekleştirilecek bir okuma eyleminin amacı, "bir başkasının bilincinin bilincine (farkına) varmaktır." "Bilinç eleştirisi, yazarın bir metinde aktarılan deneyiminin ve yaratım anındaki aktif bilincinin eleştirisi" (Lawall, 1968, s. 5). Edebiyat bir tür bilinçlenme, farkına varma meselesidir. Tüm eleştirmenlerin ortak amacı, edebiyat eserlerinde açığa çıkan bilinç durumlarına ilişkin deneyimlerin nasıl canlandırıldıklarını açıklayabilmektir.

Cenevre Ekolü eleştirmenleri yazarın bilincinin, kendisini sadece edebi esere aktarmış olan yönüne yoğunlaşırlar. Bu bilincin, şimdi ve sonsuza dek eserde var olacağını kabul ederler. Bu nedenle Cenevre eleştirmenleri, yaklaşımlarının içsel ve esas olduğu konusunda ısrarcıdır (bkz. Magliola, 1977, s. 10). Eleştirmen için yazar, eserin yaratıcısı olmaktan ziyade, yaratım sürecinde yavaş yavaş açığa çıkan üstü örtülü bir varlıktır. Öznel dünyası ile onu çevreleyen fiziksel dünyanın, yani iç ve dış dünyalar arasındaki çatışmanın bütüncül bir deneyimini sunmak için hazırdır.

Ekole bağlı eleştirmenler için "yönelimsellik" (intentionality) kavramı oldukça önemlidir. Yönelimsellik, yazarın dünyayla kurduğu çok yönlü iletişimi; nesnelere arasındaki etkileşimi temsil eder. Söz konusu iletişim ve etkileşim, yalnızca metnin içe



yönelik bir analizi yoluyla açığa çıkarılabilir. Bu nedenle, esere için fenomenolojik ben ile eserin dışında ve eserden bağımsız olan ben arasında ayırım yapılması gerekir. Yönelimsel olarak bu dünyaya karşı sergilenen tavır, her bilincin kendine özgüdür. Bilinç, ancak ve ancak yönelimselliğe bağlı olarak tanımlanabilir.

Fenomenolojik edebiyat eleştirisinde deneyimsel örüntüler son derece önemli bir yere sahiptir. Bu örüntüler, tüm edebi yaratımların temel ögesi niteliğini taşırlar. Yazarın bilincinde var olan bir nesne, olay ya da durumun eser içerisinde somutlaştırılmasına yardımcı olurlar. Örtük ve belirli bir bilince özgü biçimde açığa çıkan deneyimsel örüntüler, bir yazarın eserindeki varlığının ispatı; ben ve dünya arasında kurulan ilişkilerin imgesel kalıplar aracılığıyla yansımalarıdır. Deneyimsel örüntüler, bir yazara ait tüm edebi eserleri ortak noktada buluşturan etkenlerdir. Tek bir edebi eserin veya bir yazara ait tüm eserlerin varoluş kaynağı oldukları için açığa çıkarılmaları ve değerlendirilmeleri son derece önemlidir (bkz. Magliola, 1977, s. 30-33).

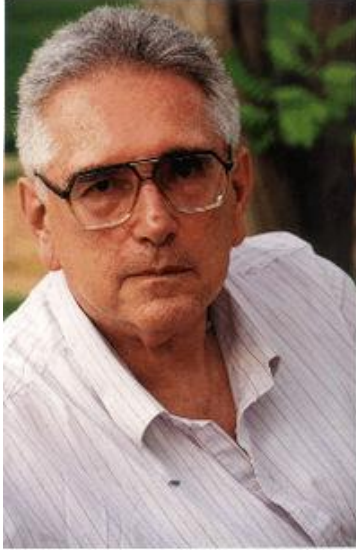
Deneyimsel örüntülerin oluşumuna kaynaklık eden bilinç durumları ve bilincin içeriğine dair birtakım tespitlerde bulunan Magliola, bilinç durumlarının temel odaklarını, kendi oluşturduğu bir sınıflandırmaya tabi tutar. Bu sınıflandırma biliş, irade, duygu, algı, zaman (bellek dahil), uzam ve imgelem olmak üzere yedi başlıktan meydana gelirken; bilincin içeriğine dair oluşturduğu sınıflandırma ise dünya (insan dışı varlıklar), olaylar, diğerleri (diğer insanlar) ve ben (kişinin kendi yönelimsel eyleminin içeriği olarak benlik) olmak üzere dört bölüme ayrılır (bkz. 1977, s. 36).

Bu çalışma çerçevesinde ise bilinç durumları ve bilinci oluşturan dört temel unsurdan hareketle, fenomenolojik açıdan yönelimsel bilincin var ettiği gizli deneyimsel örüntülerin edebi eserin doğasındaki yansımaları bir şaire özgü dil kullanımında tespit edilip yorumlanmaya çalışılacaktır. Dahası ve bu çalışma açısından en önemlisi, şairlerin okunabilirlik düzeyleri karmaşıklaştıkça duysal ve duyular arası aktarımların nasıl sağlandığı, duygudurumlarının nasıl bir hal aldığı, duyulardan hareketle oluşturulan bütüncül bakış açısı çerçevesinde şairlerin nasıl bir anlam ve alımlama ağı oluşturduğu gibi sorulara açıklık getirilmesi ve duyuların yaratıcı bilinçle bütünleşerek anlamlandırdığı bu dünyanın zamansal ve uzamsal niteliklerine dikkat çekilmesidir.

### **1.3. Reuven Tsur'un Bilişsel Yazın/Biçembilime Dair Görüşleri ve Edebî Sinestezi Fenomenine Kazandırdığı Farklı Bakış Açısı**

Bilişsel yazınbilim son dönemde ön plana çıkmakla birlikte, edebiyat eserlerini yaratıcısının zihni ve alımlayıcısının alımlama koşulları açısından değerlendiren farklı bir bakış açısı sunar. Stockwell, edebiyat eleştirisine yönelik farklı alt disiplinlerde bilişsel yazınbilimin en çok biçembilimle ilişkili olduğu, hatta bilişsel yazınbilimin bazı yerlerde

bilişsel biçembilim olarak anıldığını ifade eder (bkz. 2002, s. 6). Bilişsel biçembilime ilişkin çeşitli tanımlar olsa da genel olarak, “[b]ilişsel biçembilim, yazınsal metinleri dil düzeyindeki seçimler doğrultusunda çözümleyen biçembilim ile anlatının alımlanma koşullarını inceleyen bilişbilimi uzlaştıran disiplinlerarası bir çalışma alanı olarak tanımlanabilir” (İlker Etuş, 2006, s. 68). Bilişsel biçembilimin hem dil düzeyindeki seçimlere hem de alımlama koşullarına odaklanması, yöntemin fenomenolojik algılama ve alımlamayla içerdiği koşutluklara da işaret eder.



Reuven Tsur

“Bilişsel yazınbilim,” der Freeman, “şiiri kavramsal, duygusal ve duyuşsal olmak üzere, beynin tüm bilinçaltı bölgelerinden istifade eden sanatsal bir sürecin ürünü olarak kabul etmektir” (2014, s. 325). Söz konusu tanımlama, çalışmamız açısından oldukça anlamlı ve kapsamlıdır çünkü bu çalışmada ele alınan edebi tür şiirdir. Şiir hem insan zihninin bir ürünü hem de duyumların zihinle etkileşim içerisine girerek oluşturduğu bütünlük çerçevesinde ele alınacaktır.

Reuven Tsur, bilişsel yazınbilim alanındaki çalışmalarını daha çok şiir çözümlenmeleri üzerinden sürdüren bir araştırmacıdır. Edebi eserleri, var olan bilişsel kalıpların altüst edildiği ya da yeniden yapılandırıldığı yer olarak ilan etmesi ve edebi sinesteziyi değişen bilinç durumlarından hareketle tanımlayarak bilişsel biçembilimle ilişkilendirmesi bu çalışma açısından son derece önemlidir.

Bilimsel açıdan sinestezi istemsiz bir algılama deneyimini belirtir. Cytowic’e göre sinestezi; “renkleri işitme, şekilleri tatma veya geri kalanımız için niteliğini hayal etmenin bile zor olduğu aynı derecede tuhaf diğer duyuşsal kaynaşmaları deneyimlemeyi sağlayan son derece nadir bir kapasiteye işaret eder” (2002, s. 2). Edebi açıdan ise şairin/yazarın ruhsal durumu, tutumu ve dünyayı idrak biçimini etkileyen bir fenomen olarak tanımlanabilir. Edebi sinestezi duyumların niteliğinin ifade edilmesi, duyumlar arasındaki ilişki ve aktarımların dil aracılığıyla yaratılması ve yansıtılmasına olanak sağlayan bir sinestezi türüdür. Kimi zaman duyumların karmaşasına, kimi zaman duyuşsal bir izlenimin birden fazla duyumla harekete geçirmesine, kimi zaman ise tek bir duyumun dahi ruh haliyle bağlantılı olarak açığa çıkarabileceği sinerjiye işaret eder. Edebî sinestezi duyumları düş(ünce)lerle bütünlleştirme ve duyumları aşma potansiyeline de sahiptir.

Tsur edebi sinesteziyi “çift yönlü algılamalar”dan ziyade tipik olarak sözel yapılarla ilişkilendirir. Sinestetik bir metafor kullanıldığında, bunun iki duyu alanından türetilen bir terim olduğunu; atıfta bulunulan gerçekliğin anlaşılmaz, belirleyici özellikleri olmayan veya “tanımlanamaz”, hatta, “duyumlarüstü” olabileceğini, dahası, mutlaka iki farklı duyu alanına

ait olması gerekmediğini ifade eder (bkz. 2007, s. 30). Bu bağlamda araştırmacı, sinesteziye edebi açıdan yeni bir boyut kazandırır ve sinestezinin duyularla sınırlanan çerçevesini duyuların ötesine doğru genişletir. Tsur, edebi sinestezinin büyük bir esneklik ve yaratıcılığa olanak sağladığını dile getirir (bkz. 2007, s. 49).

Ullmann'ın duyulararası hiyerarşisini (görme - işitme - koklama - tat alma - dokunma) yeniden yorumlayan Tsur'a göre yukarı duyu alanından aşağı duyu alanına yapılan aktarımlarda yoğun bir duygusal atmosferle karşılaşılırken; aşağı duyu alanından yukarı duyu alanına doğru yapılan aktarımlarda nükteli, ince bir etki söz konusudur (bkz. 2000, s. 766). Ayrıca, duyulararası aktarım algısının odağını sıradan bir metafora göre daha iyi dağıtabilir. Duygusal bir etkinin ortaya çıkarılabilmesi için duygusal verilerin bulanık bir odakla kaynaştırılması gerekir. İyi tanımlanmış, belirli şekiller bu kaynaşmaya direnirken nesneden bağımsız nitelikler bu kaynaşmayı teşvik ederler (bkz. Tsur, 2000, s. 767). Bu nedenle Tsur, muğlaklığın duyulararası aktarıma daha fazla olanak sağladığı kanısındadır.

Araştırmacı, romantik şiir ve 19. yüzyıl Fransız sembolizmindeki edebi sinesteziyi tipik olarak değişen bilinç durumları ile ilişkilendirir. Edebi sinestezinin belli belirsiz, hülyalı, esrarengiz ve sanrılı ruh hallerine ya da tuhaf, sıra dışı, büyümlü bir deneyimin yahut abartılı bir gizemin duygusal niteliklerine katkıda bulunduğunu (bkz. Tsur, 2007, s. 30) ifade eder. Bu fenomeni değişen bilinç durumlarından hareketle bilişsel biçembilimle ilişkilendirir. Bilişsel biçembilim, şairin kurguladığı zihinsel gerçekliğin okur üzerindeki etkisi ve bu etkinin dile yansımalarını açığa çıkarabileceği gibi bilinç durumları ve daha önce fark edilmemiş olan ifade kalıplarının içeriklerine yönelik de farklı bir bakış açısı sunar.

Bu noktada Tsur (2008), diğer araştırmacılardan ayrılan yönünü net bir şekilde ortaya koyarak bilişsel yapılanmalarda açığa çıkan değişiklikleri bilişsel süreçlerin altüst edilmesi olarak değerlendirir. Şiiri, genel bilişsel kalıpların baskısından kurtulma potansiyeline sahip edebi bir tür olarak tanımlar. Değişen bilinç durumlarının şiir üzerindeki yansımalarına ve bu doğrultuda şekil-zemin ilişkisinin farklı bir açıdan yorumlanmasına odaklanır. Tsur'a göre, bilişsel süreçler edebi yaratımı hem şekillendirme hem de sınırlandırma gücüne sahiptirler. Ancak Tsur, daha çok söz konusu süreçlerin altüst edilmesiyle edebi yaratıcılığın ön planda tutulması, şiirdeki duy(g)usal niteliklerin tespit edilmesi ve değerlendirilmesine ağırlık veren bir yöntemi benimser.

Tsur (2008), bilişsel yazınbilimin başlıca varsayımlarından birinin, şiirin estetik amaçlar doğrultusunda, başlangıçta estetik olmayan amaçlar için geliştirilmiş bilişsel süreçlerden yararlanması olduğunu dile getirir. Bilişsel ve dilsel süreçleri yeniden şekillendirdiği ve geleneksel fizyolojik mekanizmaları tekrar ele aldığını ifade ederken romantik ve sembolist şiirde olduğu gibi şiirin insan bilişinin sınırlarını aşmaya çalıştığı ve daha yüksek bir bilinç durumuna erişme potansiyeli sağladığının altını çizer. Tsur'a göre şiir, kavramsal kalıpların

baskısından kurtularak duygusal niteliklerin nasıl aktarılacağını gösterebilir. Ayrıca Tsur, değişen bilinç durumlarının sabit kavram kategorilerini aşmış sözcükler aracılığıyla oluşturulan dizelerde açığa çıkabileceğine, bu bağlamda kategorileşme öncesi bilginin yanı sıra, “thing-free” (nesneden yoksun) ve gestalt-free “(şekilden yoksun)” kavramlarının son derece önemli olduklarına dikkat çeker. Bilişsel yazınbilimi, şiiri hem mantık ve kavramların baskısından kurtarmak için çeşitli alternatifler sunan bir alan hem de bilişsel süreçlerin yazınsal etki ve şiirsel yapıyı nasıl şekillendirdikleriyle ilgilenen bir yöntem olarak değerlendirir.

Araştırmacının şiir çözümlemesine getirdiği yenilik, sinestezi ve Gestalt kuramı arasındaki ilişkiyi yorumlama biçimi olduğu kadar, bilişsel biçembilim ve bilişsel dilbilimin şiirsel yaratımı nasıl şekillendirdiğine dair sunduğu farklı bakış açısıdır.

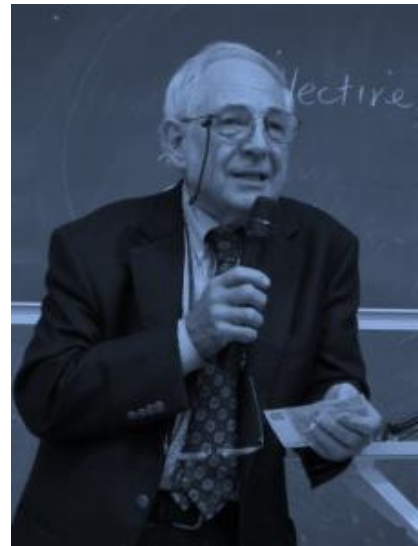
Elena Semino ve Jonathan Culpeper’e göre:

Tsur, kendi bilişsel yazınbilim yaklaşımı ile bilişsel dilbilim paradigmasında önerilen yaklaşım arasında tezatlık yaratır. Başlıca iddiası, bilişsel dilbilimin gelenekselliği; kendi yaklaşımının ise yaratıcılığı vurgulaması, her bir şiirsel ifade için kişiye özgü ve benzersiz olana odaklanmasıdır (2002, s. xv-xvi).

Araştırmacının genelde bilişsel yazınbilim, özelde ise bilişsel biçembilime ilişkin görüşleri diğer araştırmacılardan farklı olarak, alışlagelmiş bilişsel yapılanmaların edebiyat eserlerine etkisi üzerine değil, bilişsel süreçlerin altüst edilmesi ve değişen bilinç durumlarının dile yansımaları sonucunda yaratım ve alımlama olanakları açısından sunulan zenginlikleri keşfetmeye yöneliktir. Dolayısıyla bu çalışma açısından, “imgelere, hızlandırılmış zihinsel süreçlere, daha keskin duygusal izlenimlere, zihnin diğer alanlarına erişime, öznel gerçekliklere, yeni uzam-zaman yönelimlerine” (Masters-Houston, 1972, s. 7-8’den aktaran; Dann, 1998, s. 167) olanak tanıyan sinesteziyle benzer özelliklere sahip bilinç durumlarına odaklanması son derece önemlidir çünkü bilişsel biçembilim, şairin kurguladığı zihinsel gerçekliğin okur üzerindeki etkisi ve bu etkinin dile yansımalarını açığa çıkarabileceği gibi bilinç durumları ve daha önce fark edilmemiş olan ifade kalıplarının içeriklerine yönelik de farklı bir bakış açısı sunabilir.

#### 1.4. Şairin Dil Stratejisi Olarak Etkisöz Edimi

Bilişsel biçembilimin yanı sıra, John L. Austin zamanında ortaya koyulan ve John R. Searle tarafından geliştirilen “söz edimleri kuramı”nın (speech act theory) temel ilkesi olan “bir söz söylemek bir eylemde



John R. Searle

bulunmaktadır” savından hareketle, şairlerin dil kullanımlarına farklı bir açıdan yaklaşılması ilgi çekici olabilir.

Her sözcenin bir edim gerçekleştirdiği düşüncesinden yola çıkan Austin’in birinci kategorisini düzsöz edimi (locutionary act) oluşturur. Seslendirme, dillendirme ve anlamlandırma edimlerinden oluşan bu kategoride yalın olarak bir şey söylemeye işaret edilir. Bu edim sadece bir bildirim amacı taşır. İkinci kategori edimsözlerden oluşur. Edimsöz ediminde (illocutionary act), konuşurken gerçekleştirilen -emir vermek, söz vermek, uyararak, yalvararak gibi- birtakım edimler söz konusudur. Bunlar, dile getirilen cümlelerin edimsöz gücünü ifade ederler. Austin’in üçüncü kategorisini oluşturan ve bu çalışma açısından asıl önem arz eden etkisöz edimler (perlocutionary act) ise konuşan kişinin sözleri aracılığıyla dinleyici üzerinde bir etki yaratıp yaratmadığına odaklanırlar (bkz. Austin, 2017, s. 117-128).

Etkisöz, şairin uyguladığı bir strateji olarak değerlendirilebilir. “[B]ir şey söyleyerek birtakım etkilerin gerçekleştirilmesi demek olan etkisöz edimi” (Austin, 2017, s. 138), şairin dil kullanımına yönelik amacına son derece uygun gibi görünür. Etkisöz edimlerin uyulaşimsal olmama özelliği (bkz. Austin, 2017, s. 138) de şaire zengin bir yaratım olanağı sağlar çünkü bir tür ortak kavrayışa işaret eden uyulaşımın, şiir söz konusu olduğunda anlam açısından sekteye uğratılması esastır. Ne sözcükler temel anlamlarıyla düşünülebilecek kadar tek yönlü ne de dil sadece bildirimde bulunmaya yarayacak kadar dar kapsamlı bir olgudur. Sözcüklerin etkisi çok boyutludur; şair bir şey söyleyerek başka bir şey gerçekleştirir. Dolayısıyla, anlamlar değişir. Şairin anlamı ifade etme biçimi, anlamın kendisini etkiler.

Bu durum romantik şairler açısından değerlendirildiğinde, ironi kavramının son derece önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. İroni, söylemek ama söylemek istediğini tersinden söylemektir. Bu, bir dil oyunu ancak imkansız söylemenin oyunudur. İroni bir ara durumudur. Yerinde kullanıldığı takdirde bir söz edimidir. Romantiklerdeki ironiyi söz edimi, özellikle de şairin etkisözü olarak değerlendirmek gerekir. Romantikler zaman ve uzama dair algılarını bireysel dil kullanımları aracılığıyla ironik bir çerçevede somut kılarlar. Etkisözler aracılığıyla şairlerin kendi benliklerinden yola çıkarak diğer tüm varlıkları nasıl algıladıkları ve bireysel dil kullanımları ile nasıl canlı kıldıklarına dair birtakım çıkarımlara ulaşılabilir.

## 2. NOVALIS'İN "GECEYE ÖVGÜLER" İLE HÖLDERLIN'İN "EKMEK VE ŞARAP" ADLI ŞİİRLERİNE BİLİŞSEL-FENOMENOLOJİK AÇIDAN YAKLAŞIM

Çözümleme aşamasında başvurulacak kriterler, ilgili görüşleri de kapsayacak şekilde, fenomenolojik ve bilişsel açıdan iki ana başlık altında toplanmıştır. Sinestezi fenomeni duyular arası aktarımlardan ziyade duyular aracılığıyla ve duyulardan hareketle algılamanın nasıl gerçekleştiği ve yankı bulduğuyla ilişkili olarak değerlendirilmiş; duyulararası bir fenomenden çok duyuları aşan bir fenomen olarak ele alınmıştır.

Şiirlere fenomenolojik algılama açısından yaklaşılırken belirli bir şaire ait bilinç durumları ve içeriğinin temel odakları dikkate alınmıştır. Şairin bilinç durumunu açığa çıkaran başlıca unsurlar olarak; biliş, irade, duygu, algı, zaman (bellek), uzam ve imgelem kavramları üzerinde durulmuştur. Bilincini oluşturan unsurlar olarak; dünya, olaylar, diğerleri (diğer insanlar) ve ben (kendi yönelimsel eylemi) algısına dikkat çekilmiş ve bu unsurların şiirinde nasıl işlendiği incelenmiştir.

Şiirlere bilişsel biçembilim açısından yaklaşılırken amaç, alışlagelmiş bilişsel süreçlerin nasıl sekteye uğratıldıkları ya da altüst edildiklerini göstermek olduğu için çözümleme esnasında çalışmaya rehberlik eden kriterler Tsur'un yaklaşımından hareketle şu şekilde sınırlandırılmıştır:

- Şiirin estetik, algısal ve duy(g)usal açıdan niteliği,
- Özne ve nesnenin şiirsel yapılanmadaki konumu ve okurun bu konumu alımlama biçimi,
- Şiirdeki bakış açısının bütünden ayrıntılara mı, yoksa ayrıntılardan bütüne mi yöneldiği,
- Ayrıntıların gerçeği mi yoksa bir imgelem dünyasını mı yansıtmaya elverişli oldukları; bu bağlamda imgeler arasındaki ilişki ve okurun bu ilişkiyi tespit etmeye yönelik zihinsel çabası,
- Şiirdeki değişen bilinç durumları; bu çerçevede bilişsel süreçlerin sekteye uğratılması/altüst edilmesi,
- Somutun soyutlaşması ve soyutun somutlaşması gibi şiirde ortaya çıkan durumların algısal nitelikler ve fiziksel objeler arasındaki ilişkiye etkisi,
- Kişileştirilen objelerin atıfta buldukları canlı ya da cansız varlıkların bağlam içerisindeki yeri,
- Şiirin bütününde öncelenen sözcüğün kendi anlam alanı ve yan yana bulunduğu sözcüklerle bağdaşıklık ilişkisi,
- Dizelerdeki parataktik ve hipotaktik yapı.

Tüm bu verilerden yola çıkılarak, Novalis'in "Geceye Övgüler" adlı eserinde yer alan ilk ilahi şiir ile Hölderlin'in "Ekmek ve Şarap" adlı toplam dokuz bölümden oluşan şiirinin



ilk bölümü bilişsel-fenomenolojik bir yaklaşım doğrultusunda çözümlenmeye çalışılmıştır. Çözümleme, söz konusu kriterlerin ayrı başlıklar halinde ele alınmasıyla değil, şiirlerin içeriği doğrultusunda birbirleriyle ilişkilendirilerek gerçekleştirilmiştir.

## 2.1. Novalis: “Geceye Övgüler”

Bu çalışmada, Novalis’in toplam altı bölümden oluşan “Geceye Övgüler” adlı eserinin elyazısı metninin ilk bölümü ele alınmıştır. Söz konusu eseri, ilahi şiirlerden oluşan bir metin olarak da tanımlamak mümkündür. Novalis,



Novalis

eserinde yalnızca geceyi değil, gece metaforundan hareketle pek çok konuyu kendine özgü biçimiyle işler: Aydınlanma’yı örtük bir şekilde eleştirir; sanatsal bir din yaratma çabası ile dini estetize eder; Hıristiyanlığı kadim zamanlarla kurduğu ilişki açısından yeniden yorumlar; farklı lirik benlikler arasında salınarak duygulanım durumlarını dini-felsefi-edebi bir düzlemde aktarır. Şair, metaforları aracılığıyla kendi sözünü yaratır.

Eserin ilk bölümünü oluşturan ilahi şiirin estetik, algısal ve duy(g)usal açıdan niteliği iki karşıt metafor (gündüz ve gece) aracılığıyla kurulan diyalektik bir ilişki çerçevesinde değerlendirilebilir. Gündüz ve gece hem zaman hem de uzam niteliği ile ikili bir anlamlandırmaya olanak sağlar; zamansal bir uzam ve uzamsal bir zaman olarak dikkat çeker. Sinestezi, zamansal ve uzamsal öğelerin tetikleyici unsurlar olmasıyla açığa çıkar. Novalis’in geceyi hissetme ve algılama biçimi bireysel dil kullanımıyla anlam kazanır. Şair zaman ve uzama karşı bakış açısını dilde, sözcükler aracılığıyla somut kılar.

İlk bölümün başlangıç dizelerine odaklanıldığında, bu dizelerin eserin başlığı ile bir karşıtlık içerisindeymiş gibi görünmesi dikkat çeker. Novalis, dilin bireysel kullanımı olan sözü bir adım daha ileri taşıyarak etkisöz yaratmanın peşine düşer. Dilin ifade olanaklarından yararlanarak okur üzerinde metnin içeriği bağlamında şaşırtıcı bir etki yaratır.

Hangi canlı,  
Hissedebilen varlık,  
Çevresinde yayılıp giden uzamın tüm  
Mucizevi görüntüleri arasından  
Her yeri neşeye boğan ışığı sevmez –  
Parıltıları ve dalgalanmalarıyla

Renkleriyle,  
Yumuşacık varlığıyla  
Gün vakti (Novalis, 2017, s. 18).

Eserin başlığı, Novalis'in geceye övgüler düzeceğine dair bir beklenti oluştursa da, şair bu beklenti ufkunun seyrini dizeler aracılığıyla yarattığı, görsel ve dokunsal duyuların ağırlıkta olduğu tablo izlenimiyle değiştirerek okuru var olan imge şemalarını yeniden yapılandırmaya yönlendirir. Metnin yüzey yapısında aklın kutsadığı gündüze övgüler yağdırırken; derin yapıda geleneksel olana yaklaşarak bilineni bilinmeyen bir şekilde yineler.

Şairin gündüze meyleder gibi görünürken ansızın geceye dönüşü imgeleminin ironisi, zıtlıkları bir bütünlük içerisinde devindirdiğinin göstergesidir: "Şimdi ben dönüyorum, "[k]utsal, anlatılması olanaksız, [s]ırlarla dolu geceye" (Novalis, 2017, s. 19) der. Şairin imgelem dünyası gündüz ve gece, aydınlık ve karanlık karşıtlığındaki uyuma dayanarak geceyi ön plana çıkarır. Şair kavramları karşıtlarıyla bireşime sokarak hem bir üst dil hem de bir üst anlam alanı yaratır.

Şiirdeki dizeler bağlam açısından ele alındığında, geceye ilişkin düşlerin elbette ki yaratıcı öznenin imgelem dünyasını yansıtmaya odaklı oldukları açıktır. Gece ve gündüz üzerinden yayılan imgeler, şiirdeki bütünlüğü sağlayan ve şairin bilinç ve biliş durumunu imleyen en önemli bileşenlerdir. İmgelerin dağılımı, niteliği ve aralarındaki ilişki gece ve gündüz karşıtlığına dayanarak bireşime ulaşır.

Şiirde öncelenen sözcük olarak gece, metnin bütünü göz önüne alındığında 129 dizede (orijinal metinde 131 dizede) yalnızca beş kez tekrarlanarak kendi anlam alanını aşan sözcüklere ilişkilendirilir. Novalis, özellikle gecenin anlam alanı ile bağdaşmaksızın seçtiği sözcüklerle olağan dışı bağdaştırmalar kurar. Bu bağdaştırmalar çeşitli çağrışımlara yol açarak anlamın zenginleşmesini sağlar. Sıra dışı düşler ve olağanüstü hallerle örülü sinestetik bir atmosferin açığa çıkmasına zemin hazırlar.

Novalis, gözle görülenin uzamsal ve zamansal sınırlarına karşın, gözle görülmeyenin muazzam zenginliğiyle estetik algısını şekillendirir. Gündüzün somut varlıkları ile gecenin soyut, sırlı kavramları arasında duygusal bir bağ kurar. Geceye hükmeden mistik atmosfer bu duygusal bağı daha da güçlendirir. Mistik atmosfer, lirik "ben" in nesnelere ve evrenle bütünleşmesine olanak sağlar. Novalis'in bilinç durumunu yansıtan bilişselliği, iradesi, zaman ve uzam algısı imgelem yeteneği ile somutluk kazanır. Şairin imge yaratımında özellikle soyutu somutlaştırma çabaları dikkat çeker. Nesnel gerçekliği kendi zihinsel gerçekliği ile bütünleyen şair, duygusal izlenimlerinin de etkisiyle yönelimsel olarak odaklandığı varlıklarla alışılmadık bağdaştırmalar kurarak sanatsal imgeler yaratır.

Özne odaklı yapılandırılan şiirde lirik benin etrafını saran varlıklarla kurduğu ilişki, söz konusu varlıkları betimlemek amacıyla seçtiği sıfat niteliğindeki sözcükler dikkate alındığında anlam bakımından netlik kazanır. “[Y]ayılp giden uzam”, “[m]ucizevi görüntüler”, “[h]er yeri neşeye boğan ışık”, “dev dünya”, “[t]edirgin yıldızlar”, “[p]arıltılar saçan taş”, “[d]ingin bitki”, “alacalı bulutlar”, “[g]örkemli yabancılar”, “[k]urşuni giysiler”, “[r]engârenk hazlar”, “[n]eşeli çadırlar”, “[g]örkemli ev”, “[a]lacalı nesnelere”, “parlak küreler”, “sonsuz gü[ç]”, “[g]ecenin içimizde açtığı [s]onsuz gözler”, “yüce bir uzam”, “[s]even bir ruh”, “[k]utsal dünya”, “[k]utsanmış aşk”, “[d]erin ve kopkoyu gözler”, “gecenin mihrabı”, “sıcacık temas”, “tatlı kurban” ve “[k]atıksız ateş” (Novalis, 2017, s. 18-21) gibi sıfat tamlamalarıyla fiziksel evreni tinsel evrene, tinsel evreni ise fiziksel evrene dahil eden yaratıcı bilinç, zaman ve uzam algısını da bu doğrultuda şekillendirerek gündüzü gecenin karanlığında, geceyi ise gündüzün aydınlığında imler. Cismani ve ruhani olanı bir bütün kılarak geceye doğru yol alır.

Bu örnekler yaratıcı bilincin atıfta bulunduğu ve fenomenolojik açıdan yöneldiği objeleri nasıl bir bağlam içerisinde değerlendirdiğine dair ipuçları sunarlar. Sinestezinin varlıkları başkalaşıma uğratan ve duygudurumuna göre yeniden biçimlendiren gizemli gücüne işaret ederler. Her bir varlık yaratıcı bilinç için belli bir tutum sergiler. Olumlu ve olumsuz çağrışımlar uyandırır. Dış dünyadan çok şairin iç dünyasına ait olur. Yaratıcı bilinç, çeşitli duygudurumları yüklediği canlı ve cansız varlıkları bir devinime dahil eder. Bu duygudurumları, yaratıcı bilincin varlıklara fenomenolojik algı biçimiyle yaklaştığında kendi hissettikleri olarak yorumlanabilir. Algısal nitelikleri ve ilgi alanına giren fiziksel objeler arasında yoğun bir etkileşim söz konusudur. Novalis, duyulardan edindiği izlenimleri etkileşimde bulunduğu varlıklarla birlikte değiştiren, dönüştüren bir güce sahiptir. Bunun yanı sıra, söz konusu örnekler, nesnelere yakından ilişkisi öfori<sup>3</sup> ve disfori<sup>4</sup> yüklü olan şairin tinsel evrene yönelen bakış açısını da imlerler.

Tinsel olanın fiziksel olana etki etmesi ile açığa çıkan tasarımlar, yaratıcı bilince özgü nesne tasarımlarının dış dünyadaki nesnelere ilişkisini de gözler önüne serer; aynı zamanda bu tasarımlar, her zaman ve her yerde bulunan bir yaratıcı misali şairin tüm yarattıklarına bir isim ve hayat bahşetmesiyle var olan benzersiz bir kozmos görünümünü de yansıtır.

---

<sup>3</sup> Öfori (İng. euphoria) huzur verici, esrik ya da güçlü duygulara işaret eden, yoğun haz ve mutluluk hallerini içeren bir duygudurumu olarak tanımlanabilir. Bir diğer adıyla esenlik olarak anılan öfori, “[o]lumlu, güzel, hoş çağrışımlar yapan terimleri kapsayan genel terim” (Eziler Kıran – Kıran, 2003: 328) şeklinde de açıklanabilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ayşe Eziler Kıran-Zeynel Kıran. (2003). Yazınsal Okuma Süreçleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

<sup>4</sup> Disfori (İng. Dysphoria) ise buhranlı, tükenmez bir mutsuzluğa işaret eden, aşırı mutsuzluk ve karamsarlık hallerini içeren bir duygudurumu olarak tanımlanabilir. Bir diğer adıyla esenliksiz olarak anılan disfori, “[o]lumsuz, iç karartıcı, çirkin, sağlıksız kavram ya da nesnelere kapsayan genel terim” (Eziler Kıran – Kıran, 2003: 328) şeklinde de izah edilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ayşe Eziler Kıran - Zeynel Kıran. (2003). Yazınsal Okuma Süreçleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Şaire özgü görme biçiminin açığa çıkardığı varlıklara ilişkin görünümeler yaratıcı bilincin gerçeklik algısına ait olduklarından, özdeksel bir dünyadan çok şairin imgelem dünyasına ait görünümelerdir.

Novalis etrafını saran, içerisinde bulunduğu dünyayı kişileştirme yoluyla kendisiyle iletişime geçebilecek bir dünya olarak onaylar. Böyle bir dünya algısı içerisinde, lirik “ben”in daha derin anlam ve haz arayışlarına yönelmesi ile gece asıl aydınlanmanın, görünmez olanı görebilmenin, duyulmaz olanı duyabilmenin, dokunulmaz olana dokunabilmenin ve fark edilmez olanı fark edebilmenin zaman-uzamı olarak anlam kazanır. Novalis’te gece aydınlatma eylemini üstlenir. Metaforik kurgunun gücü gündüzü istila eden gecenin gölgesi ve içinden gelir. Bu imgenin alacakaranlık varlığı, lirik öznenin ruhani söylemiyle bütünleşir. Duyumsal dilde anlam kazanır. Dolayısıyla şair için aydınlanma, akılla değil, duylardan hareketle ancak duyları aşan bir bilinçle ve bilinçte gerçekleşir.

Yaratıcı bilinç günün geceye döndüğü anda tüm zaman dilimlerini bir araya toplar. Geçmiş ve gelecek, gecenin kılığına bürünen şimdiki zamanda bir arada var olurlar:

Anıların uzaklığı  
Gençliğin arzuları  
Çocukluktaki düşler  
Bütün bir uzun yaşamın  
Kısacık sevinçleri  
Ve nafiye umutları  
Kurşuni giysilerle gelmekteler  
Günbatımından sonraki  
Akşam sisleri gibi,  
Batış (Novalis, 2017, s. 19).

Şairler aynı türden algıları olan insanların karşısına farklı türden algıları ile çıkarlar. Böylece, alışılmış düzeni sekteye uğratırlar. Novalis’e özgü gün batımlarının da bir doğuşa işaret ederek aynı işlevi üstlendiği söylenebilir. Gece fiziksel evrenden soyutlanmak için bir geri çekilmedir. Karanlığın sembolik anlamı aydınlıktır. Batmakta olan yok olmakta ya da sona ermekte olanı değil; doğmakta ya da henüz başlamakta olanı imler. Bu çerçevede gün batımı, gündüzle gece arasında bir eşik, tinsel evrende yeniden var olan bir hayata açılan kapıdır. Gece, belleğin harekete geçtiği an, görünmez olanın şaire görünür kılındığı zaman dilimi ve yaratıcı bilincin fenomenolojik algısıyla yeniden yarattığı varlıkların uzamıdır.

Şair geceyi biricik uzamı olarak kutsar. Gece, düşlerin kaynağı, yaşamı şekillendiren bir hayal atmosferi olarak anlam kazanır. Gece güç ve mutluluk verir, aynı zamanda sığınaktır. Lirik benin mikrokosmosunu temsil ederken; insanlığın makrokosmosu olarak anlam kazanır:

Dünya uzaklarda  
Rengârenk hazlarıyla.  
Başka yerlerde  
Kurmuş ışık  
Neşeli çadırlarını (Novalis, 2017, s. 19).

Bu dizeler, Novalis için gerçek dünyanın geceye özgü, gecenin ta kendisi olan dünya olduğunu gözler önüne serer. Gerçek dünya şairin iç dünyasında başkalaşır. Burada sinestezi, ışığın saçtığı aydınlığı yaratıcı bilincin duygudurumundan hareketle haz dolu, sınırsız bir uzamla bütünler. Görme ve hissetme duyularını şairin düş evreninde bir bütün kılar. İmgeler, var olanın ötesinde, okurun dikkatini şair tarafından var edilen bir dünyaya yönlendirirler. Şair fiziksel evreni romantize ederek tinsel bir evren yaratır. Çok uzaklardaymış gibi konumlandırırsa da bu evrenin kâh eşiğinde kâh içerisinde yer alır. Geceye ilişkin alışlagelmiş bilişsel kalıpları romantikleştirme çabası ile değişime uğratar; içerisinde yaşadığımız dünyaya dair algımızı baştan yaratarak maddesel dünyayı cismani kimliğinden arındırmaya çalışır. Bu bağlamda, yaratıcı öznenin ışığı gecenin karanlığından doğan ışık; neşesi ve mutluluğu ise geceden gelen neşe ve mutluluk olur. Novalis'in ruh haline göre değişen bir ışık silsilesi vardır. Gündüzü sanatsal bir biçimde karartır. Gündüze özgü ışığın egemenliğinden kurtulan gecede daha derin kavrayışlar ve tatminlere ulaşır. Lirik "ben" in geceyle bütünleştiği an, en yüksek mertebeye ulaştığı andır. Şair, bu esrime halini şöyle dile getirir:

Gecenin içimizde açtığı  
Sonsuz gözler  
Çok daha uzağı görebiliyorlar  
O sayısız orduların  
En solgunlarının yapabildiğinden  
Işığa gereksinim duymaksızın  
İnebiliyorlar derinliklerine  
Seven bir ruhun,  
Bu da daha yüce bir uzamı  
Anlatılamaz bir şehvetle dolduruyor (Novalis, 2017, s. 21).

Bu dizeler şaire özgü görme biçimi ve şairin uzama karşı fenomenolojik yaklaşımının bir yansıması niteliğindedirler. Karanlığın içerisindeki özü, aydınlığı ve daha ötesini gören göz, kalp gözüdür. Sır perdesini araladığından her şeye aşınadır. Çok daha uzağı görebilen gözler, gecenin karanlığını aydınlığa çeviren, temas ettiği uzama sihirli ışıltılar saçan ve bu uzamı başkalaştıran gözlerdir. Bu başkalaşım, Novalis'in iç dünyasında yaşadığı zamanla ve sinestetik açıdan görsel izlenimlerinin sınırlarını zorlayarak yarattığı uzamla yakından ilişkilidir. Şairin gerek sinestetik gerekse fenomenolojik algısıyla temas ettiği uzamın

kendisini sunma biçimi alışlagelmiş biçimlerden farklıdır. Uzam, farklı ve yepyeni bir boyut kazanarak kendisini ortaya koyar.

Lirik ben, geceyle gündüzü birbirinden ayıran sınırdan yaşarken değişen bilinç durumları aracılığıyla söz konusu iki zaman dilimini farklı açılardan deneyimler. Gece, lirik “ben”i aşkınlaştırır. Gündüzün lirik ben üzerindeki disforiye eğilimli etkisine karşın, gecenin öforiyi tetikleyen özellikleri dikkat çeker. Gece, dünyevi arzusunun manevi tatmine dönüştüğü yerin mabedi olur. Şairin bedenine en yakın olduğu an, aynı zamanda bedenini aştığı andır:

Sen geliyorsun, sevgilim –  
Gece geliyor –  
Hazla doluyor ruhum –  
Geçip gitmiş yeryüzünün gündüz vakti  
Ve sen yine benimsin.  
Derin ve kopkoyu gözlerine bakıyorum,  
Sevgiden ve mutluluktan başka bir şey göremiyorum.  
Diz çöküyoruz gecenin mihrabında  
Yumuşak yatağa –  
Dökülüyor kılıflar  
Ve sıcacık temastan alev alırcasına  
Korlaşıyor tatlı kurbanın  
Katıksız ateşi (Novalis, 2017, s. 21).

Bu dizeler şairin gece algısına eklenen bir sevgilinin varlığı ile tensel olanın tinsel, tinsel olanın ise tensel olana evrildiği, gecenin yoğun haz ve mutluluk halini imlediği bir duygudurumuna işaret ederler. Gerçekleşen buluşma ve sevilen varlıkla bir bütün olma arzusu her şeyi askıda bırakır. Lirik ben hem gecenin hem de sevgilinin şehvetiyle büyülenir. Burada, sinestezinin duyular evreninden duyular ötesi evrene taşınarak duyularüstü bir boyut kazandığı görülür. Aşkın dili şiirle çözülür. Aşkın; birlikteliği, bir olmayı ve ateşi çağrıştıran yan anlamları gecenin tinsel evreninde lirik benin deneyimlediği öforik anı ölümsüz kılar. Sınırsızlığın verdiği heyecan yaşanan anı ölümsüzleştirir. Novalis’in sevgilisi hem geceyle özdeş hem de geceyle aynı zaman diliminde var olmandır. Gözlerinin rengi ve bakışlarındaki derinlik gecenin zamansal niteliğiyle verdiği hazzı yineler. Öforik bir duygudurumunun yansımaları gecede hayat bulur. Aşkın doruk noktası, gecenin kusursuz karanlığında tanrısal olanın ihtişamına kavuşma anında yaşanır. Şiirdeki değişen bilinç durumları lirik benin duygulanımlarıyla koşutluk içerisinde yaratılan sinestetik bir atmosferde anlam kazanır.

Novalis, geceyle gündüz arasında geçiş metaforları yaratarak imgelem dünyasını oluşturur. Bu metaforlar, şairin kendine has bilişselliği ve bilinç durumunu ortaya koyan, anlam üretme biçimini yansıtan belirli bir zihinsel biçimin ürünleridir. Bu bağlamda, gözün



kendisi de gece ve gündüz arasında bir eşiktir. Gözler kapandığı anda tinsel; açıldığında ise fiziksel bir uzam algısı devreye girer. Hisler ve duygular gözlerde somutluk kazanırlar. Gözlerdeki ifade lirik benin duygu dünyasının anahtarı durumundadır. Karşısındakini var eden ve somutlaştıran, lirik benin bakışıdır. Bakışları sürekli hareket halinde ve her şeye dokunur biçimdedir.

Lirik ben etkileşimde bulunduğu varlıkları biçim açısından genişleten, yayan bir gestalt psikolojisine sahiptir. Varlıklar kendi dışlarına taşarak sanki sonsuz bir evrene karışırlar. Her şeyi sadece kendisi için varmış gibi algılayan Novalis'in romantikleştirme çabası, canlı ve cansız varlıklarla kurduğu ilişkinin niteliği göz önüne alındığında anlam kazanır. Şair bilincini yönelttiği her şeyle yeniden ve coşkuyla bütünleşir. Etrafını saran her şey ona bir şey fısıldar. Kendini diğer varlıklara açarak canlı bir akış sağlar. Duyumlar aracılığıyla sunulan nesnel gerçekleri deforme ederek kendine özgü bir algı biçimi yaratır. Soyut olanı somutlaştırır, somut olanı ise soyutlaştırır. Dahası, cansız varlıklara canlı varlıklara özgü nitelikler atfederek animistik bir bakış açısı sergiler.

Okur açısından düşünüldüğünde, bu algı biçimini ilk etapta idrak etmek zor olsa da, söz konusu metne yönelik yapılan dikey okumalarla metnin barındırdığı anlama ilişkin bir açıklık getirilebilir. Şairin bilinci, duyuş ve düşünce biçimi, sezgileri, tasarımları, düş gücü, imgelem yeteneği, izlenimleri, yarattığı çağrışımlar ve duygulanım durumlarından hareketle bireysel dil kullanımı mercek altına alındığında, Novalis için dil ve deneyimin bir bütün olduğunu söylemek mümkündür. Şair, dilin dünyayı yeniden var eden büyülü çağrışım gücüne odaklanır. Bakış açısı canlı bir varlığın kendine özgü devinimlerini gerçekleştirdiği sınırlı bir alandan sınırsız bir uzama doğru yönelir.

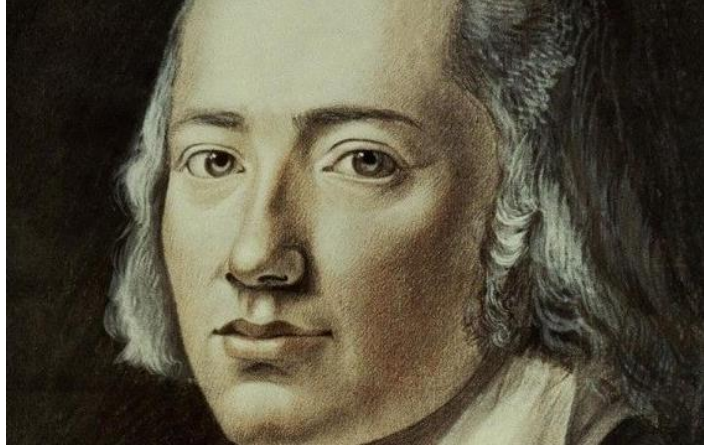
Novalis'in bilinç içeriğinin temel odaklarını oluşturan dünyaya, olaylara, diğerlerine ve kendi yönelimsel eylemlerine karşı bakış açısı olağanüstü imgelerinin kaynağıdır. Şairin dünyası ruhani ve gizemli bir dünya; etrafında gerçekleşen olaylar, bu ruhani dünyaya yönelmeye odaklanmış varlıkların devinimleriyle anlam kazanan olaylar; diğerleri olarak atıfta bulunduğu insanlar ise söz konusu büyülü dünyaya dahil olana dek "[g]örkemli yabancılar" (Novalis, 2017, s. 18) olarak kalanlardır. Kendi yönelimsel eylemleriyle var ettiği lirik beni varlıkları, zamanı ve uzamı aşkınlaştıran, varlıkların biçimsel özelliklerini değişime tabi kılan, alışlagelmiş zaman ve uzam algısını bozguna uğratarak uzamı zamanda, zamanı ise uzamda duyumsayan girift bir algı biçimi yaratır.

Bu bağlamda, şairin dizelerinde parataktik ve hipotaktik yapıyı iç içe geçmiş bir şekilde görmek de mümkündür. Yüzeysel yapıda sözcüklerin çoğu, kısa ve basit dizeler oluşturmak adına arka arkaya sıralanmış ve mantıksal bir bağlantıdan yoksun gibi görünseler de, derin yapıda sözcüklerin bilinçli olarak bu şekilde sıralandıkları, şairin sıkça kullandığı dize sonu duraklarıyla ilk dizeden son dizeye varana dek anlam bütünlüğünü

kesintisiz olarak sağladığı görülür. Dizelerin kesilmesi, sözcüklerin dizilişi yeniden devam edinceye kadar okuru bir duraklamaya ve dizelerin birbirine nasıl eklemlediklerini algılamak üzere yoğun bir çaba harcamaya zorunlu kılar.

## 2.2. Hölderlin: “Ekmek ve Şarap”

Bu çalışma kapsamında ele alınacak bir diğer şiir ise Hölderlin’in “Ekmek ve Şarap” adlı şiiridir. “Ekmek ve Şarap”, Hölderlin’in, antikite ile Hıristiyanlık inancını ilişkilendirirken mitolojik ve teolojik olanı kendine özgü bilişselliğiyle yeniden yorumladığı en önemli



Hölderlin

şiirleri arasında yer alır. Söz konusu

şiir, Hölderlin’in tanrı algısı ve şairliğe karşı bakış açısına yönelik önemli ipuçları barındırır. Çalışma çerçevesinde, toplam dokuz bölümünden oluşan ilahi şiirin giriş niteliğindeki ilk bölümüne odaklanılacaktır. Şiirin ilk bölümünde, İsa’nın yeniden dönüşüyle birlikte yaşanacak olağanüstü karşılaşmanın hemen öncesinde açığa çıkan duyuşal izlenimlerle örülü yoğun bir atmosfer sözcükler aracılığıyla resmedilir. Sanki gökyüzü, yeryüzü ile birlikte İsa’nın gelişi için bir hazırlık içerisinde.

Hölderlin’in benliği ve dünyası bu şiirde algısal olarak bir bütün halinde karşımıza çıkar. Şair, tüm nesnellığı ile karşısında duran uzamı algısal ve bilişsel deneyimlerinden hareketle anlamlandırır. Dış dünyayı yaşayan bedeninde yeniden tasarlamaya yönelir. İçsel beden-fizyolojik beden ayrımını ortadan kaldırır. Fenomenleri hayatın akışı içerisinde, canlı ve cansız varlıklar aracılığıyla yeniden keşfeder. Ana ait olanı şiirselleştirir. Şiirdeki ritmik zaman çizgisel zamanın doğrusal bilincini aşarak analoginin döngüsel zamanına dahil olur. Şair, şimdiki zaman dâhilinde bedenine ve bir düşünce olarak dış dünyaya atıfta bulunur. Etrafını saran her şeyi dinleyerek gördüğü (yarattığı) manzarayı betimler:

Çepeçevre dinlenir kent; sessizleşir aydınlanmış sokak;

Ve, meşalelerle donanmış, geçer arabalar gürül gürül (Hölderlin, 2013, s. 89).

Etrafında olup bitenleri sessizce gözlemleyen şair, konuşan şiiriyle seslenir. Sessizliği görülebilir hale getirir. Eş zamanlı olarak bakış açısını genelden özele ve özelden genele doğru yönlendirir. Kentin geniş uzamından sokakların sessizliğine dalarken bakışlarını bir

eve doğru çevirir. Epifanik<sup>5</sup> deneyimin gerçekleşme anı yaklaştıkça kişiselleştirdiği uzam yeniden genişlemeye ve sınırları belirsizleşmeye başlar. Şair, kapalı bir uzamdan açık bir uzama doğru algının odak noktasını dağıtır:

Ve kazançla zararı tartar dalgın bir kafa evde

Kıvançla; üzümlerden, çiçeklerden, elişlerinden

Boşalmış, dinlenir çalışkan pazar yeri.

Fakat uzak bahçelerden çalgı ezgisi duyulur (Hölderlin, 2013, s. 89);

Yukarıdaki dizeler, Hölderlin'in tanrısal bakış açısıyla eş zamanlı olarak aktardığı birbirinden farklı uzamların değişen boyutları ve niteliklerine dikkat çeker. Aynı zamanda şairin zaman algısı ve dünyevi ilişkileri değerlendirme biçimine de atıfta bulunur. Hölderlin'e göre gündüz, insanların sıradanlaşan hayatları ve ilişkilerinin bir yansıması olarak anlam kazanır. Yaratıcı özne gündüze ait zaman dilimindeki devinimi uzamın kişileştirilmesi yoluyla sunar. Rutin bir çalışma gününün ardından terk edilen kent dinlenmeye koyulur. Sokakları sessizliğe büründüğünde içerisinde yaşayan insanlara benzer. Kentin sessiz ve dingin atmosferi yerini doğadan gelen seslere bırakır. Hiçbir şeyi kaçırmayan ve her kıpırtıyı algılayan şairin bu sesleri bir işaret olarak okuması gerekir.

Bu şiirde, tıpkı "Ben Çocukken" adlı şiirinde olduğu gibi "[d]ost tanrılar!" (Hölderlin, 2013, s. 71) diye seslenerek tanrıların yeniden yeryüzüne inmelerini arzu eden bir şairin kendisini özdeşleştirdiği, doğanın içinde ve doğayla iç içe kendi ritmini bulan bir adamla karşılaşırız:

Seven biridir orda çalan, ya da yalnız bir adam

Uzak dostlarla gençlik günlerini düşünmektedir (Hölderlin, 2013, s. 89);

Bu dizelerdeki adam, tanrılara özlem duyan ve eski güzel günleri anımsayan yaratıcı bilincin açığa çıkan belleğinin somut düzlemdeki yansımasıdır. Belleği harekete geçiren itici güç ise doğadan gelen bir melodidir. Hölderlin bu melodinin büyüüne kapılarak tanrılarla yeniden buluşacağı anı düşler. Doğadaki hareketlilik yaklaşmakta olan bir şölen havasını imler. Bu şölen havası insanları günlük işlerinden uzaklaştırır, doğaya odaklanmalarını sağlar. Doğadan gelen sesler sanki yaklaşmakta olanı müjdelir. Beklenen an gelmek üzeredir.

Hölderlin, hayatı belirli kurallara göre işleyen bir akış halinde ve mantıksal çerçevede değil, doğanın ritmiyle, melodisiyle yakalamaya çalışır ve bu çabasını sözcüklerin sınırsız çağrışım gücüne dayandırır. Duyumsayarak doğadaki varlıkların ritmini kavrar. Şairin karşısında konuşan bir doğa vardır. Doğanın sesine kulak verir:

Hep serin akan çeşmeler şırıldar çiçekliklerin orda.

---

<sup>5</sup> Epifani, tanrının insanlara insan kılığında görüldüğü anı ifade eder ya da olağanüstü olanın tezahür etmesi anlamına gelir.

Pırıldayan havada çalan çanlar yankılanır usuldan (Hölderlin, 2013, s. 89),

Şairin duygudurumundaki hareketlenme varlıklara da sirayet eder. Doğadaki devingenliği betimlemeye yönelik ifadelerin kinestetik açımları dikkat çeker. Yaratıcı özne, bilincinin aşkın eylemini duyuları aracılığıyla zamana taşır. Duyusal izlenimlerinin yoğun etkisiyle, var olan dünya içerisinde kendi bilişsel dünyasını kurar. Şair, gerçek bir deneyimin canlılığı ve yoğunluğunu duyusal izlenimlerinden elde ederek doğayı zihninde estetik bir görünüme kavuşturur. Bir anda her şey onun olur. Kendisini doğaya bırakmanın, kendisini doğaya sunmanın sevinci içinde yükselir. Duyumların aracısız ifade edilmesi, şimdi ve burada meydana geldiklerine dair bir izlenim uyandırır. Bu bağlamda doğa, hazırlıklarını tamamlamak üzeredir.

Vakit geldiğinde “[z]amanı unutmayan bekçinin biri saati bildirir” (Hölderlin, 2013, s. 89). Ansızın gelen bu işaret ile her şey değişir. Gündüzün dinginliği yerini gecenin coşkulu gelişine bırakır:

Şimdi bir yel çıkar da salları ağaçların tepelerini;

Bakın! Dünyamızın gölge görüntüsü de gelir

Gizlice; gece, o coşkun gece gelir sonra (Hölderlin, 2013, s. 89)

Hölderlin için olağan akışı kesintiye uğratmak; sıradan olana ara vermek, sıra dışı olana yönelmektir. Doğadaki devinimin hız kazanması O'nun gelmekte olduğuna işaret eder. Hölderlin algılayan ve imgeleyen bilincini bir bütün kılarak var olan bir nesnenin sunumu ile var olmayan bir nesnenin sunumunu yan yana getirir. Şair eksikliği hayal gücüyle, aşkın bir dille somutlaşan imgesellikle doldurur. “Dünyamızın gölge görüntüsü”, “coşkun gece” gibi metaforlar şairin düşünce süreçleri ve ifade biçiminin yansıması niteliğindedir. Yaratıcı bilincin görüşüyle doğa, ağaçların tepelerini sallayan bir yel ile fiziksel bir fenomenden estetik-zihinsel bir fenomene dönüşür. Şair, iç dünyasında açığa çıkan ritim duygusunu dış dünyaya yönlendirerek sıradan olanda farklılık ve farkındalık yaratmaya çalışır.

Hölderlin’de beden ve düşünce birliği söz konusudur. Yaratıcı özne, gör(ebil)mek için işitme ile düşünceyi ilişkilendirdiği kadar, işit(ebil)mek için de görme ile düşünceyi ilişkilendirir. Duyular dünyasının zenginliğine ulaşabilmek adına, öncelikle işitme ve görme duyularından hareket eder. Özellikle görme ve işitme duyularından edindiği izlenimleri ön plana çıkararak doğayla iletişime geçer. Duyumlarını bir araya getiren algılama yetisi ile doğaya farklı bir anlam yükler. Doğanın bağımsız varlığını kendi varlığına bağımlı kılar; duyusal ve düşünsel bilincini ayrılmaz bir bütün haline getirir. Tüm bedenle düşünmek, tüm duyularla düşünmek anlamına gelir. Böylece, anlamı var eden, yaratıcı bilincin doğayı duyumsama biçimi olur.

Yaratıcı bilincin duyulardan hareketle doğayı algılama biçimi bir akışa dahil olan varlıklara odaklanır ve varlıkların yaşayan ruhuna yoğunlaşır. Bu, tanrısal enerjinin doğadaki varlıklara sirayet etmesi ve şairin bu enerjiyi zihninde canlı bir şekilde işleyebilmesine olanak sağlayan bir etkileşimin yansımasıdır. Yaratıcı bilinç, bu olağanüstü anlara odaklanarak olağan akışı sekteye uğratar. Doğadaki varlıklarla doğrudan bağlantı kurmak, eylem halindeki zihnin varlığı ve duyumsayan benin kendine özgü farkındalığına işaret eder. Şairin varlıklarla kurduğu ilişki olağan düzlemden olağanüstü düzleme çekilir. Aklın keskin sınırları çerçevesinde her şeyin kendisi olmakla yükümlü olduğu bir evren, şairin düşünme ve düşünme tarzıyla var ettiği evrende farklı bir uzam ve zaman algısıyla anlam kazanır.

Hölderlin, öforik bir duygudurumunun doruk noktasına ulaşmakta olduğuna işaret eder. Anın büyümesi olağan ve olağanüstü olanı birleştirir. Karşılaşma anı zamansal uzam olarak da yorumlanabilir. Bu tarihi bir andır. Şair söz konusu anda görüleni değil, düşünüleni betimler. Fiziksel evrenden yüce bir idealizme doğru ilerler. Ve nihayet:

Yıldızlarla dolup taşarak ve pek aldırmadan bize,

O şaşırta, insanlar arasında yabancı olan,

Parıldar dağ doruklarının üstünde, yaşlı ve görkemli (Hölderlin, 2013, s. 89).

Hölderlin duygularını ve yaşadığı heyecanı, içerisinde bulunduğu atmosfere göre yorumlar. Bu atmosfer duygu yoğunluğu ve heyecan seviyesini etkiler. Şair, betimlediği manzarayı insana özgü bir hale getirmekten çok insanüstü kılar. Hölderlin'e göre, karşılaşma anında her şey gerçek gibidir ve şiire asıl gücünü veren de tam olarak budur. Şair "şimdi" ve "burada" olmanın bilincini keskinleştirir. Betimlenen görünüm bir izlenim değildir. Hölderlin etrafındaki aurayı mistik ve sinestetik bir güçle görünür kılar. Bu, yaratıcı bilincin düşünsel imgelem gücüyle bir yokluk durumuna varlık kazandırması; fiziksel enerjinin tinsel enerjiye dönüşmesidir. Şairin var olandan var olmaktan olana yönelmesi; tamamen kendi deneyimine odaklanmasıdır. Duyulardan duyular ötesine uzanan bir evrene düşleyerek yol alması, varlıkları eskisinden daha canlı ve aydınlık kımasıdır. Böylece şair, anı hissederken sonsuzluğu duyar; sonsuzluğu duyarken ise ana sıkı sıkıya sarılır. Bu durum, onu hem ölümlü hem de ölümsüz kılar. Ancak O'nun varlığı yalnızca kendisinden ibaret değildir. Varlığını görünür kılabilmesi için başka varlıklara ihtiyaç duyar. İsa, kutsal olanın kendisi değil, elçisi olarak var olur. Böyle bir kader döngüsü içerisinde varlıklar farklı biçimlere dönüşürler. Bu anlamda, Hölderlin'in duyuusal izlenimlerini gerçeğe aktarmak pek de mümkün değildir. Haz dolu bir esrimeyle karşısındaki bilinmeyene bakarken hem ürker hem de hayat bulur.

Hölderlin dünyevi ilişkilerin tatminsizliği karşısında doğayı harekete geçirerek sıra dışı bir varlığın kendisinde yarattığı heyecan, coşku ve büyülenmeyi sözcükler aracılığıyla

somutlaştırmaya çalışır. Fiziksel yokluk saf ve şiirsel olana, daimi varlığa dönüşür. Yaratıcı özne dile sığmaz, tarif edilemez olanı şair kimliğiyle dile getirirken; bedeni ile bir bütün olarak düşünmeyi filozof edasıyla gerçekleştirir. Düşünceler öforik bir duygudurumu içerisinde kök salarken görünmez olanın alanını açarlar.

Görüldüğü üzere, yüzey yapıda kolay algılanabilir gibi görülen bu şiir aslında çok daha karmaşıktır. Derin yapıda açığa çıkan gerilimler ve etkiler bakımından oldukça zengindir. Hölderlin'in duyguları düşünceleriyle iç içedir. Sözcüklerle ördüğü anlam ağları hem duysal hem de tinseldir. Sözcükler, görünen ile görünmeyen gerçek arasındaki gerilime odaklanırlar. Bu, sözcüklerin özünü içeren sanatsal bir yaratımdır. Şiirin derinliğini kavramak, duysal olanın ötesine geçip şairin, zihni alt üst eden metaforlarıyla yarattığı imgesel evreni kavramaktan geçer. Şair sözcüklerle yaratmak ve nesnesini aşmak için mutlak bir dil gücüne sahiptir.

### 2.3. Şiirlere İlişkin Benzer, Ortak ve Farklı Bulgular

Ele alınan şiirlerde tespit edilen birtakım benzerlikler söz konusudur: Şairlerin fiziksel ve tinsel evreni algılama biçimlerinin şiirlerine yansımaları, dilsel ve dil dışı gerçeklik arasındaki ilişkiyi çözümü çabaları, dilin olanaklarıyla dilin olanaklarını aşan şiirsel yaratım arzuları, şiirsel aydınlanmayı yaşamak ve yaşatmak için sınırlı düşünme, görme ve hissetme biçimlerini reddetmeleri ve doğa ile bilincin temasını bedende deneyimleyerek duyular ötesi evrene yönelme eğilimleri bu benzerliklere örnek verilebilir.

Bu şiirlerde duyulardan duyular ötesine uzanan bir yolculuğun mercek altına alınması, çözümü aşamasında sinesteziyi daha geniş bir perspektiften yorumlama ve anlamlandırma olanağı sunar. Her iki şiirde de sinestezi bir tür içe yönelişi ima eder. Sinestezi aracılığıyla yaratılan atmosferin niteliğine dikkat çekilir. Bu bağlamda, sinestezinin tuhaf, büyümlü veya olağanüstü bir deneyimin ya da mistik bir atmosferin yarattığı duygudurumlarını açığa çıkarmaya katkıda bulunduğu gözlemlenir. Novalis ve Hölderlin'e özgü sinestezi gerçek bir çifte duyumsamadan çok, duyumsama ve düşünme/düşünmenin bir birleşimi olarak ön plana çıkar. Novalis'te ağırlıklı olarak esrime ve sıra dışı düşler; Hölderlin'de ise olağanüstü haller aracılığıyla var olur.

Ele alınan şiirlerde sinestezinin çoğu kez iki farklı duyu alanına bile ait olmaması nedeniyle, Novalis'in sinestetik ifadelerini romantikleştirme çabasından hareketle, diyalektik imgeleme ve imgeleminin ironisinde (karşıtlıklardan yararlanılarak yaratılan imgeleme ve ironi); Hölderlin'in sinestetik ifadelerini ise diyalektik imgeleminde olduğu kadar, algılayan ve imgeleyen bilincini bir bütün kılarak nesnelere aşma yetisinde aramak gerekir. Her iki şairin de imgeleme dünyası karşıtlıkları uzlaştıran; görme, işitme ve dokunma duyuları aracılığıyla duysal etkiyi ön plana çıkaran bir imgeleme dünyası olma özelliği taşır.



İncelenen şiirlerde sinestezi, zamansal ve uzamsal ögelerin tetikleyici unsurlar olmasıyla da açığa çıkar. Novalis ve Hölderlin için gece, sıra dışı olayların vuku bulduğu mistik bir zaman dilimidir. Bunun yanı sıra, her iki şair de çizgisel zamanın doğrusal işleyişine karşı, döngüsel zamanın dairesel işleyişine eğilim gösterir. Genişleyen ve sonsuzluğa uzanan bir zamanla boyut değiştiren bir uzam algısı yaratırlar. Bu uzamın ise doğa olduğu söylenebilir. Doğa, bu şairlerde harekete geçiren başlıca güçtür. Her şair bu uzamı kendine özgü bilişselliğiyle yeniden var eder. Novalis'in doğası, öfori ve disfori yüklü nesnelere; Hölderlin'in doğası ise sıradanlaşan ve tanrılaşan varlıklarıyla anlam kazanır.

Sinestetik ifadeler duysal izlenimlere bağlı olarak açığa çıkan duygu ve hisleri de yansıtır. Bu bağlamda, Novalis'e özgü duygudurumlarının sonunda bir tür dinginliğe; Hölderlin'e özgü duygudurumlarının ise sonunda coşku haline evrildiği söylenebilir. Şairlerin duysal deneyimleri görme, işitme ve dokunmanın sınırlarını aşarak tensel, devinduyumsal (kinestetik) ve içgüdüsel duygular gibi daha karmaşık duysal algılamaları içeren bir alana doğru genişler. Bu genişleme Novalis'te daha çok görme ve dokunma duysuyla; Hölderlin'de ise görme ve işitme duysularının yarattığı sinerjiyle gerçekleşir. Novalis, görsel izlenimlerini olağanüstü mertebeye taşır. Gece ve ölüm gibi soyut kavramları yüceltir. Hölderlin ise görsel ve işitsel izlenimleriyle sıra dışı olana yaklaşır.

Algılanan her şey içsel bir yaşam biçiminin varlığıyla şairlerin birer uzantısı haline gelir. Algılama, soyut ve konturlarını tam olarak belirlemenin neredeyse mümkün olmadığı şekillerin içselleştirilmesini temsil eder. Aşkınlık, ele alınan şiirlerde soyut kavramlardan somut varlıklara varana dek her şeye nüfuz eder. Aşkınlığın iması neredeyse her bir dizede hissedilir hale gelir. Bu durum, yaratılan metaforlar aracılığıyla daha soyut ve dolaylı bir aktarımın oluşmasına neden olur. Görme ve işitme duysularıyla ilgili izlenim ve aktarımlar bilişsel açıdan daha az erişilebilir bir alana göndermede bulunduğu için okurun anlamlandırma sürecine katkısı muhtemelen daha yoğun bir zihinsel çabayı gerektirir.

Novalis ve Hölderlin için şiir, dil ve deneyim arasındaki etkileşimi temsil eder. Ele alınan şiirlerde dil, duysal izlenimlerin saflığı ve duysularüstü boyutu yansıtır. Duyumsamanın sözcükler aracılığıyla ifade bulması; dili değiştiren, dönüştüren, şairlerin sözüne içkin hale getiren bir etkiyi açığa çıkarır. Bu durum, nesnelere yanı sıra, yoğun haz ve mutluluk hallerinin betimlenmesi sürecinde yankı bulur.

Her iki şiirde de sözcükler özgün, sanatsal bir dil kullanımı açısından okuru, hem sarar hem de yabancılaştırır. Şiirlerin karmaşık anlam ağları, kavrayışının ötesinde bile olsa okuru, ilham verici, yeni bir deneyime sürükler. Ele alınan şiirleri okuma sürecinde bilişsel modellerin tekrarlanması değil, yaratılan özgün bilişsel modeller aracılığıyla zihinsel

etkinliğin karmaşık bir hal alması hedeflenir. Böylece, okurun yeni imge şemaları oluşturması arzu edilir.

## SONUÇ

Bu çalışmada, çalışmanın giriş bölümünde de belirtilen görüşlerin bir araya getirilmesi sonucunda Novalis'in "Geceye Övgüler" adlı eserinde yer alan ilk ilahi şiir ile Hölderlin'in "Ekmek ve Şarap" adlı toplam dokuz bölümden oluşan şiirinin birinci bölümüne yönelik bir çözümleme gerçekleştirilmiştir.

Oluşturulan sentez doğrultusunda incelenen şiirlerde, şairlerin bilişselliği, bilinç akışlarındaki salınımların sıklığı, aşırılıklara ve düş(ünce)lere yönelme eğilimleri, değişen ve dönüşen ruh halleri, biçimi altüst etme istekleri, duyularla zihnin etkinliğini kaynaştırmaları, insan-doğa, ruh-beden, fiziksel-tinsel gerçek gibi kutuplaşmaları ve yapay bölünmeleri reddetmeleri ile ilişkili pek çok bulguya ulaşılmıştır. Duyusal ve bilişsel bir fenomen olarak sinestezinin algı biçimine etki ettiği ve anlama ve anlamlandırma süreçlerine katkı sağladığı gözlemlenmiştir. Sinestezi daha çok duyularüstü boyutuyla anlam kazanmıştır.

Bilişsel kısıtların aşılmasıyla yeni imge şemalarının oluşturulmasının söz konusu olduğu bu şiirlerde okur, şairler tarafından yaratılan düş evrenine girebilmek için yoğun bir zihinsel etkinliğe dahil olur; bu durum okur için farklı yorum ve anlamlandırma olanakları sunar.

Sınırlı sayıda şiir bağlamında gerçekleştirilen bu çalışmanın kapsamı genişletilerek, özellikle romantik ve sembolist şiir gibi bilinç durumundaki değişiklikleri duygulardan hareketle ele alan şiirlerde, duyulara yüklenen farklı anlamların şairlerin düşleri ve düşünceleriyle bütünleşerek nasıl bir sinerji yarattığı açığa çıkarılabilir; duyumsamanın, fizyolojik sınırlarını aşarak nasıl tinsel bir boyut kazandığı açıklanabilir.

## TEŞEKKÜR

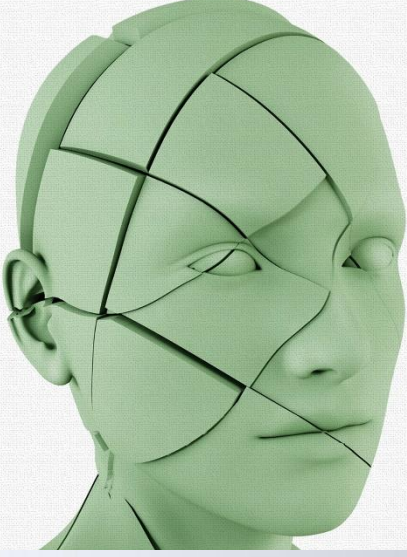
Bu çalışma, 2017-1543 numaralı bilimsel araştırma projesi olarak Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından desteklenmiştir. Destekleri için Eskişehir Osmangazi Üniversitesi'nin ilgili birimlerine teşekkürlerimizi sunarız.

## KAYNAKÇA

- Austin, John Langshaw (2017). *Söylemek ve Yapmak*. (R. L. Aysever Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Cytowic, Richard E. (2002). *Synesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)

- Dann, Kevin T. (1998). *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*. New Haven: Yale University Press. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Freeman, Margaret (2014). Cognitive Poetics, Burke, M. (Ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics* içinde (313-328), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Hölderlin, Friedrich (2013). *Seçme Şiirler*. (A. T. Oflazoğlu Çev.), İstanbul: İz Yayıncılık.
- İlker Etuş, Özlem (2006). Yazınsal Söylemde Fantastik Doku: Bilişsel-Biçemsel Bir Yaklaşım. *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 2, 67-79.
- Lawall, Sarah N. (1968). *Consciousness: Structures of Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Lenoir, Beatrice (2004). *Sanat Yapıtı*. (A. Derman Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Magliola, Robert R. (1977). *Phenomenology and Literature: An Introduction*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Merleau-Ponty, Maurice (1962). *Phenomenology of Perception*. New Jersey: The Humanities Press. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Merleau-Ponty, Maurice (2017a). *Algılanan Dünya: Sohbetler*. (Ö. Aygün Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice (2017b). Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser..., (Ö. Aygün Çev.), *Cogito*, Sayı 88, 20-28.
- Novalis. (2017). *Geceye Övgüler*. (A. Cemal Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Primožic, Daniel Thomas (2013). *Merleau-Ponty Üzerine*. (Z. Z. Esenyel Çev.), Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Semino, Elena ve Jonathan Culpeper (Ed.) (2002). *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Stockwell, Peter (2002). *Cognitive Poetics*. London and Newyork: Routledge. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Tsur, Reuven (2000). Picture Poetry, Mannerism, and Sign Relationships. *Poetics Today*, 21 (4), 751-781. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Tsur, Reuven (2007). Issues In Literary Synesthesia. *Style*, 47 (1), 30-52. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Tsur, Reuven (2008). *Toward A Theory Of Cognitive Poetics*. Brighton – Portland: Sussex Academic Press. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)
- Van Campen, Cretien (2010). *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Massachusetts: MIT Press. (Yazar tarafından çevrilmiştir.)

TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

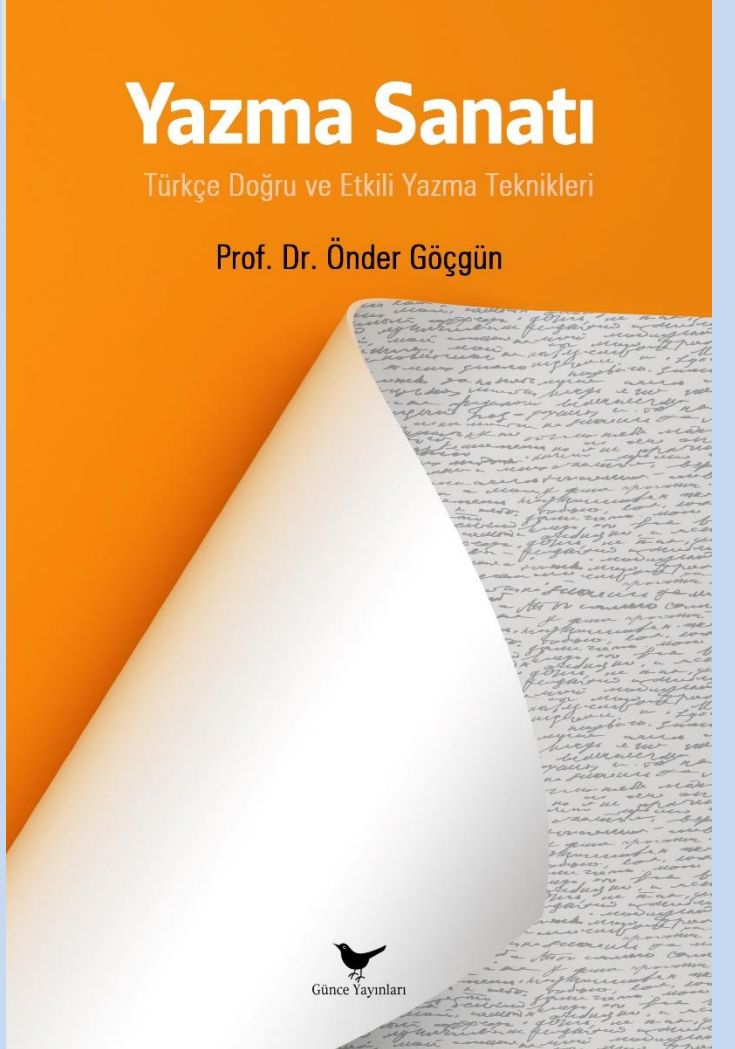
Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün





## Bilge Karasu'nun "Ada" Hikâyesinde Arayış

DOÇ. DR. ŞAHİKA KARACA\*

### Öz

Bilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda yer alan "Ada" hikâyesinde keşişlerin iman sorgulamasını ve bu eksende gerçeği arayışlarını işler. Kitabın ilk hikâyesi olan "Ada"da Bizans İmparatorluğunda Resimkırıcılık/İkonaklazm (ikona düşmanlığı) hareketinin etrafında eski ve yeni arasında bocalayarak kendini tanımaya çalışan genç bir papaz olan Andronikos'un inanç sorgulamaları verilir. Andronikos eski ile yeni arasında resimkırıcılığı kabul etmek veya reddetmek konusunda kendisini sorgular ve adaya çekilir. Hikâyede mekânın ada olması da anlamlıdır. Çünkü ada, kişinin kendini keşfetmesinde sınırlayıcı ve dar bir mekân olarak kişinin kendine yönelişini sağlayabilecek bir mekândır. Andronikos da adada kendini keşfetmenin peşindedir.

Hikâyede inanç sorgulaması, kendilik sorgulamasıyla birleşir. Andronikos aslında Tanrı'ya olan inancını sorgularken kendini keşfeder. Bu ise toplumsal alandan soyutlanma, yalnızlaşma ve içe dönüşle gerçekleşir.

**Anahtar sözcükler:** Bilge Karasu, resimkırıcılık, Tanrı inancı, özgürleşme, kendilik keşfi.

### "THE SEARCHING" IN BILGE KARASU'S "ISLAND"

#### Abstract

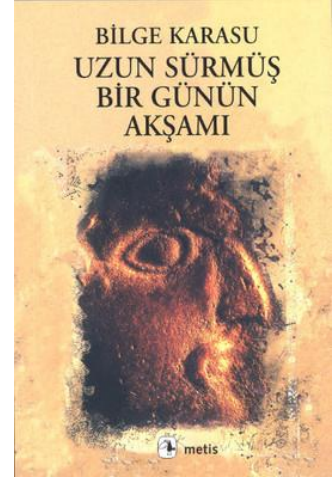
"Island", a story in *A Long Day's Evening*, Bilge Karasu processes the monks' questioning of faith and searching for truth on this axis. In "Island" around the movement of iconoclasm, Andronikos, a young priest who tries to get to know himself by faltering between the old and the new, is questioned on faith. Andronikos questions himself about accepting or refusing picture breaks between the old and the new and retires to the island. It is also meaningful in the story that the place is an island. Because the island, as a limiting and narrow space in one's self-discovery, is a space that can provide one's own orientation. Andronikos seeks to discover himself on the island.

In the story, the questioning of faith is combined with the questioning of self. Andronikos discovers self while questioning of God. This is achieved through isolation from social sphere, loneliness and return to inside.

**Keywords:** Bilge Karasu, iconoclasm, belief in God, emancipation, self-discovery.

\* Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü, skaraca@erciyes.edu.tr, orcid.org/0000-0003-2164-7551  
Gönderim tarihi: 21.11.2019 Kabul tarihi: 06.12.2019

**B**ilge Karasu, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda keşişlerin iman sorgulamasını işler. Kitabın ilk hikâyesi "Ada"da Andronikos'un Tanrı'ya olan inancını sorgulaması ana izlektir. Hikâye Bizans İmparatorluğunda Resimkırıcılık/İkonaklazm (ikona düşmanlığı) hareketinin etrafında eski ve yeni arasında bocalayarak kendini tanımaya çalışan genç bir papaz olan Andronikos'un inanç sorgulamaları etrafında geçer. Andronikos eski ile yeni arasında resimkırıcılığı kabul etmek veya reddetmek konusunda kendisini sorgular. May, her toplumda mutlaka yeni fikirler ve ahlaki içgörüler getiren etkilerle geçmişin değerlerini korumaya çalışan kurumları temsil eden iki taraf olduğunu belirterek var olan kurumlara saldıran yeni dinlerle bu kurumları koruyan oturaklı dinler olmasa hiçbir toplumun uzun süre ayakta kalamayacağını söyler (May, 2014a, s. 178).



Hikâyenin başlangıcında Andronikos'un adaya doğru kayığıyla yol alırken adayı karşısında uzaktan bir karaltı hâlinde gördüğünde aklından geçirdikleri onun adadaki sürecini sezdirmektedir. "Vakit bol bundan sonra. Vakit çok. Ölmek için de, bir şeyler yapmak için de, vakit bol, çok, çok bol. Bolluğun değeri, anlamı olmayacak ölçüde bol. Ne yapmalı bu vakti? Bir şeyler yapmalı, bir şeyler kurmalı. Ama kurmak... Kurmak için, kurmak gücünü bulmak için... (...) Oysa bir şeyler kurmak için inanmalı insan. Her şeyden önce, inanmalı..." (Karasu, 2014, s. 9-10) Andronikos aslında adaya gelirken kendini tekrar var etmenin peşindedir. Hikâyede mekânın ada olması da anlamlıdır. Çünkü ada, kişinin kendini keşfetmesinde sınırlayıcı ve dar bir mekân olarak iç benliğine yönelişini sağlayabilecek bir mekândır. Andronikos da benlik farkındalığını ancak böyle bir mekânın sınırlayıcı etkisiyle gerçekleştirebilecektir. İçinde var olduğu ya da var olduğunu sandığı hayat ona göre "kısır" bir hayattır. O bir yandan inançta kısırlık döngüsünü yaşarken diğer yandan da papazların evlenmesinin yasak olması nedeniyle biyolojik anlamda da gönüllü olarak kısırlığı seçmiştir.

Andronikos aslında adaya sığınırken hayatının bu iki kısır döngüsünü sorgulamaktadır. "Döngünün kısırlığına, kısır bile sayılmayacak boşluğuna saplanıyor gene. Saplansın. Ne çıkar. Saplanıp saplanmamanın bir değeri kalmadı artık. Son iki günün bunluğuna yeniden girse, bu bataкта batsa bile, bu düşünceyi durduramaz ki... Kısır da olsa." (Karasu, 2014, s. 10) Andronikos resimkırıcılığı reddetmenin ya da kabul etmenin kendisi için anlam ifade etmeyen kısır bir döngü olduğunu düşünmektedir. Bu döngüyü kökünden değiştirecek bir yeniliğe ihtiyacı vardır. Bu yenilik ise ona göre peygamberlerin dünyaya gönderilişiyle benzerdir. Bu sebeple de kendisini Hz. İsa'yla benzeştirir: "Otuz üç



yıllık ömrünün sonunda, dünyayı değiştirdiğinin farkına bile varmadan Filistin'in bir dağında çarpmıha gerili ölen o köylü ile aynı yaşta Andronikos..." (Karasu, 2014, s. 10) Andronikos Tanrı'ya iman noktasında yaşadığı çelişkileri Hz. İsa'nın yeryüzüne getirdiği inanç ekseninde değerlendirir. Ancak bu sorumluluğun Hz. İsa'ya değil onun öğretilerini yanlış değerlendiren, onun yoluna bağlanmış görünen, bağlandığına inanan insanların kendi aralarındaki çekişmeler yüzünden olduğuna inanmaktadır. Andronikos'a göre kendisi de bu suçlular kervanının içerisinde. Çünkü neye, nasıl inandığını hiç sorgulamamıştır. Gelenekler ekseninde oluşmuş din anlayışını bir din adamı olarak devam ettirmektedir. Bu durum aslında onun insan olmanın farkındalığına sahip olmasını engellemektedir. Andronikos'un adaya gelişi bu anlamda önemlidir. Çünkü ada onun kendine sığınmış mekânıdır. Nitekim adaya ilk ayak bastığında kendisini özgür hisseder: "Ne zamandır elleri böylesine özgür değildi, olmamıştı... Ya haç vardı, ya resimler; ya buhurluk ya da körlerin, topalların, çocukların elleri, ağızları, dudakları; mumlar ya da inciller, tespihler. Kürekler; uykusuz, duraksız kürekler." (Karasu, 2014, s. 12) Bütün bunlar Andronikos'un hayatını çevreleyen, kendi neliğini düşünmesine engel olan dinî ve aynı zamanda meslekî kimliğine ait olan unsurlardır. Ada ise ona yepyeni bir hayatın kapılarını açacaktır. O bu arayışını sürdürürken aynı zamanda adada hayatta kalabilmek için suyu da aramaktadır. Böylece hikâyede Andronikos bir yandan adayı keşfederken bir yandan da kendini keşfeder. Öncelikle adaya ilk ayak bastığında bir mağaraya sığınır. "Mağaranın her köşesini dolaşmalı. Belki başka bir açıklık yer var. Başka bir ağız, başka bir koy, başka bir..." (Karasu, 2014, s. 14) Mağaraya sığınış bilinçdışına sığınış düşündürmektedir. Daha sonra Andronikos adanın tepesine çıkmak ister. Tepeye çıkmak istemesindeki en önemli neden ise orada kendisinden başka insanların olma ihtimalinin azlığıdır. Diğer taraftan da tepeden her yer görünecektir. Andronikos aslında yalnızlaşarak ve tepeden her şeyi iyi görebileceğini düşünerek sıradan insandan özgür insana doğru bir değişim süreci içerisine girmiştir. Benlik farkındalığı onu adanın insansızlığı ve tepenin çevresindekileri iyi görme olanağını sağlamasıyla özgür insan seviyesine yükseltmiştir. "Özgürlük, insanın kendi gelişiminde rol oynamasıdır. Kendi kendimize şekil verme kapasitemizdir. Özgürlük benlik bilincimizin diğer yüzüdür.(...) Kişinin benlik bilinci arttıkça seçim yaptığı küme genişler ve özgürlüğü de aynı oranda artar. Özgürlük birikerek çoğalır; özgürce verilmiş bir karar bir sonraki kararda kişiyi daha da özgür kılacaktır. Her özgürlük girişimi kişinin benlik yarıçapını genişletir." (May, 2014a, s. 154)

Andronikos tepeye tırmanırken bir anda sıfır sayısını düşünmeye başlar:

"Ansızın, matematikçilerin sıfır dedikleri şeyi düşünüyor. Onların sıfırı, o güne değin kendisinin yokluğu düşünmek için kullandığı terimlerden -ansızın- apayrı görünüyor gözüne. Kaosa ancak Tanrı düzen getirmişti. Ama sıfırın üstüne

insanlar biri, ikiye çıkabiliyorlardı. Bu orman sıfırdı şimdi. Biri, ikiye, üçü çıkmak, sıfırdan hareket ederek... Bu da yepyeni bir düşünce: Sıfırdan hareket etmek... Sıfırdan hareket ederek, kolu gücünce, kafası, insanlığı gücünce, bir şeyler dizmek art arda, bir şey yapmak..." (Karasu, 2014, s. 17)

Andronikos'un tepeye tırmanırken aklına sıfır sayısının gelmesi varlık ve hiçliğin anlamı üzerine tabiat üzerinden zihninde bir değerlendirme yaptığını göstermektedir. Hikâyede sıfır sayısı hiçliği değil de varlığı eşitleyen yapısıyla dikkatleri çeker. Böylece ayrıştırıcı değil de bütünleyen yapısıyla varlık/O anlam kazanır. Andronikos da tepeye tırmanırken manastırın taşlarla çevrili dünyasından tabiatın güzelliklerle dolu dünyasını fark eder, varlık zihninde sıfırın kaos içermeyen eşitleyici simgeselliğiyle belirginleşir.



Bilge Karasu

Andronikos tepeye tırmanırken vücudunun sesini de dinler ve "Ne çabuk çıkmalı ne de ağır. Ölçüyü bulmak gerek. Bu yokuşun ölçüsünü. Yüreğin, şakakların atışına ayak uydurmalı, nabzın atışına. Tanrının, insanın içine yerleştirdiği tek, şaşmaz ölçüye. Bu ölçünün şaşması, bir türlü sonuç verir, iki türlü değil." (Karasu, 2014, s. 17) Andronikos, varoluşunu Tanrı'nın varlığıyla

tanımlar. İnsana tek müdahale edebilecek güç Tanrı'dır. Ölüm de Tanrı'nın insan hayatına müdahalelerinden biridir. Andronikos bu durumu içten gelen müdahale olarak değerlendirir:

"Oysa ölüm yararsız bir şey, boş bir şey. Ağzındaki lokmayı unutuyor Andronikos. Ölüm, kaçınılması gereken bir şey. Ölçü, herhangi bir nedenden ötürü, insanın içinde şaştığı zaman, yapılacak bir şey yoktur. Tanrı işlettiğini durdurmuş oluyor. Ama dışarıdan uzanan bir el, insanın içine girer, ölçüyü şaşırtmak isterse, insanın yapacağı tek bir şey vardır. O eli tutmak, o bileği bütün gücünü kullanarak bükmeğe çalışmak, gerekirse, kesmek. Ya da... İnsanın içine hiçbir elin uzanmağa hakkı yok, olmamalı. Ya da... Andronikos düşünüyor, benim yaptığım şey de var, diyor, benim yaptığım kaçmak... O bileği bükmeğe gücü yetmediği, yetmeyeceği için, bu gücü bulma gücünü verecek bir inancı olmadığı için, kaçmak..." (Karasu, 2014, s. 17-18)

Andronikos Tanrı'nın insana müdahalesini iç etki olarak değerlendirirken ötekileri dış etki olarak değerlendirir. Ve insanın varoluşuna engel olan bu dış etkilerden kendi gücü ve

istenciyle kurtulması gerektiğine inanır. Burada dikkat çekici nokta aslında Andronikos'un kendisini tecrit ederek adaya sığınması değil de yeni düşünceyi yani resimkırıncılığı kabul etmediğinde öldürülme ihtimali karşısında kaçışıdır. Dolayısıyla hikâyede alttan alta olmak ya da olmamak/var olmak ya da varlıksızlık-hiçlik kaygısı işlenmektedir. Nitekim ölüm varlıksızlığı imleyen bir durumdur. İnsan öleceğini bilen tek varlıktır. Ancak önemli olan insanın ölüm fikriyle nasıl başa çıktığıdır. Rollo May bu durumu şöyle kategorize eder:

"İnsan varoluşunu ölümden kaçma kaçma da harcayabilir, Batı toplumumuzun alışkanlıklarında görüldüğü gibi otomatik ilerlemeye ya da takdiri ilahiye inanıp bu gerekçelendirmelerin altında ölüm farkındalığını bastırarak bir kült de yaratabilir, 'insan ölür de' diyerek konuyu hasıraltı edebilir ve bunu resmi bir istatistik haline getirir ve gelecekte bilinmeyen bir anda öleceği şeklindeki tek nihai gerçeğin üstünün örtülmesine hizmet eder." (May, 2014b, s. 136)

Nitekim Andronikos resimkırıncıların, dinî inançlarına müdahalesi karşısında nasıl davranacağını kestirememiştir. Ancak asıl ilginç olan nokta Andronikos'un tasvirlerin kiliselerden kaldırılmaması konusunda da herhangi bir inanca sahip olmamasıdır. Yıllarca tasvirler karşısında ibadetini yapmış olan Andronikos bunun doğruluğunu sorgulamadığı gibi Tanrı'ya olan inancını da sorgulamamıştır. Çünkü doğduğu andan itibaren toplumsal yapı tarafından yasa ve geleneklerle kuşatılan insan için din, Tanrı inancı geleneksel kabullerle birlikte yol almaktadır. Nietzsche de töreler çerçevesinde oluşmuş bir hayatı kuruntu olarak değerlendirir:

"İnsanlığın bugüne dek önemle düşünüp durduğu şeyler gerçek bile değildir, kuruntudur yalnızca; daha sert deyimiyse, o sapına dek zararlı, hasta yaratıkların bozulmuş içgüdülerinden doğan yalanlardır, -o kavramların topu 'tanrı', 'ruh', 'erdem', 'günah', 'öte dünya', 'doğru', 'bengi yaşam'... Ama insanoğlunun büyüklüğünü, 'tanrısallığını' hep bunlarda aradılar... 'Küçük şeyleri', yani yaşamın temel konularını küçümsemeyi öğretmekle, en zararlı insanları büyük insan saymakla yurt yönetiminin, toplum düzeninin, eğitimin tüm sorunlarını ta köklerine dek bozdular..." (2016, s. 38-39)

Andronikos da dinî inancını bu kapsamda yaşar. Tâ ki resimkırıncılığı kabul ve ret arasında bir karar vermesi gerektiğinde benlik farkındalığı yükselir. Ve bu fikirlerin çatıştığı ortamda bulunmak yerine düşünmek için kendisiyle baş başa kalabileceği bir yer olan adaya kaçar. Ancak hikâyede Andronikos'un bu kaçışı kendine/kendi benliğinin derinliklerine kaçıştır. Kendi benliğini aramaktır, keşiftir.

Andronikos tepeye tırmanırken bir taraftan da manastırdaki tartışmaları düşünür. Bu tartışmalar ona çok saçma gelir. Çünkü ona göre herkes temeli bırakıp çatının kiremidinden söz etmektedir (Karasu, 2014, s. 21). Dolayısıyla kilisede tasvirlerin olup olmaması değil, kilisenin varoluş nedeni olan Tanrı inancının sorgulanması meselesi asıl tartışılması gereken

konudur. Ancak Bizans İmparatoru; Doğu illeri halkı, Arapların baskısı gibi tam olarak anlaşılmayan sebeplerden dolayı resim karşısında dua etmek, resimleri öpmek, resimlerden bir şeyler beklemeyi yasaklamıştır. Andronikos tepeye tırmanırken İmparatorun ve manastırdaki arkadaşı Andreas'ın resimkırıcılığa taraftar olmalarını sorgular. İmparatorun Doğulu olduğu ve Doğu ordularıyla yakın ilişki içerisinde olduğunu, devleti ayakta tutabilmesi ve tahtının elinden gitmemesi için Doğu ilinin ordularına ve Doğu kilisesinin ileri gelenlerine uymak zorunda olduğunu düşünür. Andreas ise kutsal resimlere tapmaya karşı çıkmasına rağmen henüz devlet eliyle bu karar kesinleştirilmediği için her sabah kilisede resimler karşısında ibadet etmeye devam etmektedir. Andronikos, İmparatorun ve Andreas'ın dış etkiler nedeniyle kendilerini baskı altında korku hissiyle inandıklarının tam tersine hareket ettiklerini düşünür. Andronikos ise ne İmparator ne de Andreas gibi inanmadığı şeyleri baskı ve korkuyla yaşamaktansa kaçarak kendisine bir yol aramaya çalışmaktadır: "Bu korkunç karışıklık içinde, sis ortasında kalmış gibi, bir yol aramak, gerçekliği kavramak..." (Karasu, 2014: 29) Andronikos adada kaldığı ilk geceyi kendisine bir yol arayışı içinde düşünerek geçirir ve sabaha zihni aydınlanmış olarak uyanır. "Ama yol açıldı artık. Gidiş yolu. Kaçış yolu. İncancı değiştirmeyecekti." (Karasu, 2014, s. 35) Ancak başına bu karardan dolayı neler gelebileceğini düşünmeye başlar ve zindana atılmak, işkence görmek, aforoz edilmek, hatta idam edilmek bu kararının sonuçları olabilecektir. Zindana atılmaktan çok korktuğunu fark eden Andronikos zihninden şunları geçirir:

"Zindandan bu kadar korkuyorsam, zindana atılmağı bu kadar korkunç bir şey sayıyorsam, incancımın gücünü duyduğumu, incancımı değiştirmemeğe karar verecek ölçüde inandığımı nasıl söyleyebilir, nasıl düşünebilirim? Oysa yıllarca, keşiş olarak, din adamı olarak, bu incancı yaşadım, bu inanca bağlılığımı her türlü kuşkunun üzerinde, ötesinde saydım. İnsanlara, yeterince inanmadıkları için ilendim, saldırdım. İncancı her türlü zenginliğin, her türlü acının üstünde olduğuna, her türlü dünya malı ile dünya acısının üstünde olduğuna, zengini de, yoksulu da inandıрмаğa, kandırmağa çalıştım. Yoksa, alıştığım için mi yapıyordum bunu? Alıştığım, öyle düşünüp öyle söylemeğe alıştığım, gerisini düşünmeği aklıma bile getirmediğim, su içer, yemek yer, yürür, yatıp uyur gibi bu işleri yaptığım, ne yaptığımı tamamıyla unuttuğum, aklıma bile getirmediğim için mi?" (Karasu, 2014, s. 35-36)

Andronikos zindan korkusunu hissetmesiyle dinî incancı sorgular. Bu korku dinî incancının aslında toplumsal temayüller, görev ve sorumluluk bilinci ekseninde oluştuğunu, özde Tanrı incancının neliğine ilişkin bir merak taşımadığını göstermektedir. Andronikos zindan korkusuyla bir anda kendi kendisiyle karşılaşarak Tanrı incancı sorgulamaya başlar ve resimkırıcılığı İmparator'un isteği doğrultusunda kabul ederse şimdiye kadar yaşadığı hayatın ve savunduğu tüm öğretilerin yalan üzerine kurgulandığını düşünür. Ancak

inancının ne kadar gevşek bir zemin üzerinde olduğunu anladığında ise Tanrı'ya dua ederek canını almasını ister.

Andonikos'un Tanrı'ya olan inancı noktasında geldiği bir sonraki adım ise gerçekte Tanrı'ya inanmadığıdır: "İnancı uğruna zindana atılacağı bile göze alamayan adamın inandığı söylenebilir mi? O halde, gerçekte, inanmıyorum. O halde, yıllarca, bilmeden, farkına varmadan, yalan söyledim. Yalanımı yaşadım, yaşattım başkalarına da. Kendimi aldatmakla kalmamışım, herkesi de aldatmışım."



Bilge Karasu

(Karasu, 2014, s. 38) Tanrı'ya inanıp inanmadığını zihninde sorgulayan Andronikos bu hâliyle yeni bir şeye inanma hakkını kendinde görmez. Çünkü resimkıncılığı kabul etmesi kendisiyle birlikte diğer insanları da aldatmasıdır. Artık onun için tek bir yol kalmıştır: Kaçmak.

"Andronikos için tek yol kalıyordu. Kaçmak. Gitmek. Kendini de, başkalarını da aldatmayacağı, aldatmak zorunda kalmayacağı bir yere kaçmak, bir yere gitmek. Öyle bir yer ki kendisinden yalnız inancını değiştirmesi değil, eski inancına göre hareket etmesi, davranması da istenmesin. Öyle bir yer ki, bugüne dek topluluk içinde Andronikos neyi simgelemişse, orada öyle bir şeye yer olmasın. (...) Kaçmak gerekti. Kaçmak, uzaklaşmak, hayatı yeniden başlatmak için gerekli koşulları bulacağı bir günü bekleyerek, umarak, kaçmak, uzaklaşmak..." (Karasu, 2014, s. 38-40)

Andronikos'un kaçma isteği dünyadan kendisini tecrit edeceği bir mekân arayışıdır. Böylece kendisiyle baş başa kalarak kendisini tanımak için vakti olacaktır. Onun içinde bulunduğu durum ve zaman ona bu imkânı vermeyecektir. İmparatorun din adamları üzerindeki yaptırımını özgürce düşünmesini ve benliğinin derinliklerini keşfetmesine engeldir. Bu sebeple özgürlüğü için yapacağı tek şey kaçmaktır. Bu kaçış ona baskılardan uzak içsel dünyasını keşfedebileceği ve yeni hayatını bu ekseninde kurabileceği fırsatları verebilecektir.

Andronikos artık yol haritasını belirlemiş, kendini arayış süreci zihninde belirginleşmeye başlarken nihayet adada hayatını devam ettirebilmesi için gerekli olan suyu da bulmuştur. Onun adadaki bu iki mecralı arayışı hem kendini hem de suyu bulmasıyla sona ermiştir. Andronikos suyu bulduktan sonra kendisini soğuk ve sıcaktan koruyabilecek bir barınak inşa etmeye başlar ve adada yaşamaya devam edebilmesi için düş içerisindeymiş gibi değil de, gerçeklik içerisinde yaşamaya gerektiğini düşünür. Bunun için de yemek yemek, su içmek, uyumak, kalkmak, yiyeceğini hazırlamak, dua etmek, toprağı işlemek gibi



bir takım küçük alışkanlıklarının olması gerekmektedir. İş yapmadığı zamanlarda ise çiçek yetiştirmeyi ister. Andronikos manastırdan uzakta kurmak istediği bu sıradan yaşamında kendisini serüvene atılmış yürekli bir kahraman gibi görmez. Ona göre serüvenci korkusuz, alışkanlıklarından her an kopmaya hazır, hatta alışkanlık edinmekten kaçınan bir kişi olmalı. Oysa kendisi öyle değildir. Kendi yiğitliği, yürekliliği ancak sıkıştığı, baskı altında kaldığı anlarda kesin adım atması gereken zamanlarda ortaya çıkmaktadır ki ona göre "Öylesi, serüven yürekliliğinden apayrı bir şey"dir (Karasu, 2014, s. 44). Serüvenci tek başına yaşayabilir. Kendisi ise zorunlu yalnızlık değil de, kalabalıklar içerisinde yalnızlığı kendi seçimi olarak yaşamayı sevmektedir. Dolayısıyla yalnızlaşmak için yine başkalarının varlığına ihtiyaç duymaktadır. Adada tek başına yaşadığı bu dönemde de şehir hayatının küçük alışkanlıklarını devam ettirme isteğindedir: Barınak, su, yiyecek gibi. Andronikos gündelik yaşamın sıradanlığı içerisinde değerlendirdiği yemek yemek gibi hayati ihtiyaçlarını karşılarken adadaki karga ve martı gibi hayvanları gözlemleyerek ölümü düşünür. Adaya gelmeden önceki ölüme yaklaşımıyla adaya geldikten sonraki yaklaşımı değişmiştir. Papazken ölümün sevilebilecek bir şey olduğunu anlatırken adada bu düşüncesi değişmiştir.

"İnsan nasıl olsa öleceğine göre, bir şeyler yapmak daha iyi olur. Ölüm boş bir şey, ölümü beklemek, oturup beklemek, boş bir iş. Yıllarca sevgi sözü ile ölüm sözünü yan yana getirip durmuş, ikisi arasında bağ kurmağa kalkmadığı halde, öğrettikleriyle, söyledikleriyle, ölümün sevilecek, sevilebilecek bir şey olduğunu düşündürmeğe çalışır gibi davranmıştı.

Oysa şimdi, bunda da yanıldığını sanıyor, düşünüyor... Ölüme karşı çarpışmak gerek. Ölüm, ancak, gelip tepene dikildiği, seni, gözünün yaşına bakmadan yanına alıp götürdüğü anda, onu kabul etmelisin." (Karasu, 2014, s. 46)

Andronikos, hayatın ve ölümün anlamını adada sorgulamaya başlar. Artık o, ölümün kaçınılmaz bir son olduğunun farkındadır ve ölümle hayatı birlikte devam ettirmek yerine ölüme rağmen, ölüm gelinceye değin hayatı her gün yeniden doğuyormuş gibi devam ettirmek gerektiğine inanmaktadır. Böylece insanın hayatıyla iç içe geçmiş ölüm fikri soyutlanmış ve ölüme rağmen hayat da anlam kazanmış olacaktır. May, varoluşçu analistlerin ölümle yüzleşmenin yaşama en pozitif gerçekliğini kazandırdığını, onlara göre ölümle yüzleşmenin bireysel varoluşun gerçek, mutlak ve somut olmasını sağladığını belirtir. Ayrıca ölümün yaşamın göreceli değil mutlak olan tek gerçeği olduğunu da söyler. (May, 2014b, s. 136) Dolayısıyla ölüm varoluşun anlamını güçlendiren tek gerçeklik olarak değerlendirilebilir. Nitekim Andronikos'un papazlık evresindeki ölüme yaklaşımı ile adadaki fikirleri birbirinden oldukça farklılaşmıştır. Andronikos adadaki kendini arayış serüveninde özgürleşmiş, dolayısıyla kolektif kültürden koparak bireyselleşmiştir. Böylece



özgürlük etrafında benlik farkındalığı artan Andronikos için ölüm de geleneksel kalıp yargılarla geçiştirilen bir durum değil, tersine üzerine gidilmesi gereken bir olgudur.

"Ölçünün tek bir durağı, tek bir sonu var. Tek yere doğru kayıyor her geçen günle birlikte. O halde, her gün yeniden bir şeyler yapabilmeli, her gün yeniden kurmalı, düzeltmeli dünyasını, her gün yeni bir şey katmalı ki yaşayışına, ölüm payı artacak yerde eksilir gibi olabilsin, dağılsın, parçalansın; yaşayışını kolaylaştıran kendi alışkanlıklarının yanında kendi getirdiğin değişiklik de olsun, bu denge içinde, yaşadığını, sürüklenmediğini anla, anlayacak hale gel..." (Karasu, 2014, s. 46)

Hayat, bir bütün olarak insanı gündelik yaşam içerisinde sürükleyebilecekken insan bu tek düzeligi değiştirebilecek güce sahiptir. Dolayısıyla insanın varlığı hayatın devam eden düzenine getirdiği farklılıklarla anlam kazanmaktadır. Andronikos da ölümü devam eden düzenin bir parçası olarak görmektedir ve ölüme karşı hayata tutunmakla sıradanın farklılaşacağına inanmaktadır. Andronikos adaya gelene kadar kendini bu denli düşünmemiştir. "Öyle geliyor ona. İnanmanın kolaylığı, korkunç ölçüdeki güç kolaylığı içinde kendini düşünmemiş gibi hiç..." (Karasu, 2014, s. 47) Andronikos toplumsal hayatta süre giden Tanrı inancını hiç sorgulamadan yaşamıştır. Ancak bu onun bilinçaltının derinliklerinde her an patlamaya hazır bir öfke biriktirmiştir. Adadaki kendini bulma süreci ise onu öfkelerinden arındırmıştır. Onun öfkesi geleneksel hayatın kendisine biçtiği rolleri yerine getiren sürü insanı ya da özgürlüğünü yaşayamayan insanın öfkesidir. Andronikos ilk defa adada kendisini özgür hissetmiş ve öfkesiz yaşamının aydınlığı içine doğmaya başlamıştır.

Andronikos'a adadaki yaşantısı ilk olarak kendine soru sormayı, kendi kendini araştırmayı öğretmiştir. Bu zamana kadar farkına varmaksızın yaptığı bu sorgulamaları artık farkında olarak yapmaktadır. Yıllarca toplumun sınırları dışında varlığını kabul etmediği, kabul etmemeyi öğrendiği şeyi adada gerçekleştirir. Bu durum Andronikos'un özgür insan olma yolunda olduğunu göstermektedir. Andronikos artık kendi gücünün sınırlarını keşfetmek ister. Kendini duymak, gücünü sınamak, istediğini yapmağa gücü yetebileceğini anlamak için güç yoldan gitmek iyidir. Adada düşünmek için de bol bol vakti olacaktır: "Kendi sınırlarını, aklının sınırlarını açınsayacak önce, saptayacak, bunu yaparken bu sınırların ötesine geçmeğe çalışacak. Gececek belki de bu sınırlar kesin değil biliyor. Bu sınırları genişletmek, bu sınırları kırmağa çalışmak, insan için ileriye götüren tek yol olsa gerek. Bilgiyi bilgeliği artırmak, Tanrıyı tanımada ilerlemek bu değil mi?" (Karasu, 2014, s. 49) İnsan kendi için sınırları belirlenmiş hayatı, yine kendi içindeki güçle aşacaktır. Ancak bu güç, hikâyede dinî inançla örtüştürülmez. Andronikos içindeki sınırları aşma gücünü sorgular ve eğer bu durum dinî inançla örtüşüyorsa kendisinin daha yolun başında yaya kalmış olduğuna işaret eder.

Hikâyenin son kısmında ise Andronikos tıpkı kendisi gibi göç eden bir leylek sürüsünü gözlemler. İlk gördüğü leyleği çirkin, oranları bozulmuş haça benzetir. Arkasından diğer leylekler havalanmaya başladığında hayranlıkla onları izlemeye başlar. Leyleklerin sayısı yavaş yavaş artar, bir taraftan da kalkıştaki düzensizlikleri göğe doğru yükselirken kendiliğinden düzene girmektedir. Bu arada leylek seslerine martı sesleri karışmaya başlar. “Gitmedikleri, gitmeği tasarlamadıkları için, leyleklere kendilerinden ne kadar ayrı olduklarını söyler gibi çağrışan martıların sesi.” (Karasu, 2014, s. 52) Burada yazarın leylek ve martılar üzerinden resim kırıncılığı kabul etmeyenlerle edenlerin karşıtlık düzlemini bozulmuş haç imgesi üzerinden kurduğu görülmektedir. Nitekim leylek göçünü seyredirken Andronikos kendi göçünü düşünmeye başlar:

“Denize girip, çamlarda gezip, üzümünü peynirini, ekmeğini yeyip şimdi Tanrı'nın o güne rastlattığı bir panayı eğlencesini seyrettikten sonra yorulduğunu düşünerek, duyarak, evine dönecek, yatağa külçe gibi yığılıp hemen uykuya dalacak, keyfi yerinde bir devlet kulunun Pazar gezintisi değildi bugün Andronikos'un yaptığı. Bunu unutmaması gerek. Leyleklerin göçü kendi göçünü unutturmamalı, şehrin hâlâ dumanlı, yangınlı olup olmadığına bakmağı unutturmamalı...” (Karasu, 2014, s. 52)

Andronikos, şehirden uzakta olduğu için artık başka bir dünya içinde olduğunu ve eski hayatındaki sorunların önemsizleşeceğini, eskisi kadar ezici olamayacağını düşünür. Bundan sonra neyle meşgul olacağı konusuna odaklanır ve adanın kıyısına yaklaşacak balıkçıları ve onlara katılarak balıkçı olmayı hayal eder. Sonra bu düşüncesi ona çok gerçekçi gelmez ve adada yaşayabilmesi için bir barınağa ihtiyacı olduğunu düşünür. Bunların da sadece sözünü etmek değil, fiiliyata dökmek gerektiğini düşünerek uykuya dalmaya başlar:

“Ama hâlâ uykuya dalmış değil. Tuhaf bir uyanıklık içinde yüzer, dalar gibi. Su gibi bir uyanıklık bu. Ayaklarını yavaş yavaş uzatıyor, bacaklarını geriyor. Yalnızım yalnızım yalnızım diyor içinden. Ya da içinde başka biri böyle söylüyormuş gibi oluyor. Yüzükoyun dönüyor. Dönmesi yetmiyor. Daha başka bir şey yapması gerek gibi. Karnını iyice yapııştırıyor çakıllara. Daha daha. Çakıllarla gövdesi bir olacakmış gibi. Tanrım! Sana inanıyor muyum? diye soran sesi geliyor kulaklarına. Sana inanıyor muyum ki?” (Karasu, 2014, s. 56-57)

Andronikos'un çakıllara yapışması onun kültürden/kollektif yaşamdan kopup doğaya yönelişini gösterir. Burada yalnızlık önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Andronikos'un yalnızlığı kollektif kültürün öngördüğü inanca şüphe duymasından kaynaklıdır. Tillich, yalnızlaşma ve yalnızlıktan çıkış sürecini şöyle anlatır:

“Şüphe, insanın hakikatin bütünlüğünden ayrılmasına, evrene dâhil olmayışına, kendi benliğinin tecridine dayalıdır. Böylece bu durumdan çıkmaya çalışır, kendisinin üstündeki bir şeyle özdeşleşmeye, kendi 'ayrı'lığından ve kendisiyle ilintili olmaktan vazgeçmeye çalışır. Soru sorma ve soruları kendi yanıtlama

özgürlüğünden kaçır, artık başka soruların sorulamayacağı ve önceki soruların yanıtlarının zorla kabul ettirildiği bir yere gider. Soru sorma ve şüphe etme riskinden kaçınmak için soru sorma ve şüphe etme hakkından feragat eder. Kendi ruhani, manevi hayatını kurtarmak için kendisinden vazgeçer. Anlamsızlık kaygısından kaçmak için 'kendi özgürlüğünden kaçır. Artık yalnız değildir, varoluşa dair şüphe içinde, umutsuzluk içinde değildir. Manevi hayatının içindekilere dâhil olarak 'katılır' ve onaylar. Anlam kurtarılır, ancak kendisini kurban eder." (Tillich, 2014, s. 71-72)

Andronikos ise benliğini adaya sığınarak tecrit eder, ancak yalnızlık onu korkutmaz. Dolayısıyla kendini bulmak için ihtiyaç duyduğu özgürlüğünden yalnız kalmak pahasına da olsa vazgeçmez. Hatta hikâyenin sonunda da "Tanrım sana inanıyor muyum ki?" diyerek şüphesi daha da belirginleşir. Hikâyenin böyle Tanrı'dan şüpheyle bitmesi, Andronikos'un arayışının devam ettiğini göstermektedir.

## SONUÇ

Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* isimli hikâye kitabının ilk hikâyesi olan "Ada"da Bizans İmparatorluğunda Resimkırıncılık/İkonaklazm (ikona düşmanlığı) hareketinin etrafında eski ve yeni arasında bocalar ve kendini tanımaya çalışan genç bir papaz olan Andronikos Tanrı'ya olan inancını sorgular. Hikâyede Andronikos inanç sorgulamasında aslında sıradanlığın ötesine geçerek özgürleşmenin peşindedir. Bu durum ise hikâyede Tanrı inancı etrafında kendilik arayışını getirir. Bu sebeple yalnızlaşarak içine dönüp kendini tanımaya çalışan kahraman toplumsal alandan soyutlayarak adaya çekilir. Dolayısıyla benliğinin derinliklerine çekilerek kendisini tanımaya çalışır. Ve bu sürecin sonunda aslında sahip olduğu Tanrı inancının toplumsal görevler ve gelenekler çerçevesinde oluştuğunu, Tanrı'nın neliğine dair zihninde herhangi bir fikrin olmadığını fark eder. Hikâyenin sonunun ise Andronikos'un Tanrı'ya şüphe duymaya başlamasıyla bitmesi dikkat çekicidir. Aslında Tanrı'nın varlığını sorgulama, kişinin kendiliğini sorgulamasıyla özdeşir ve hikâyedeki arayışın da devam edeceğini göstermektedir. Çünkü insanın dünyadaki varoluşu eksiklikler varlığı olduğunu fark etme ve bütünlenme çabası içerisinde geçmektedir. Hikâyenin de Tanrı'nın varlığına şüphe duymayla bitmesi eksiklik ve bütünlenme ekseninin vurgulanmasıdır.

## KAYNAKÇA

- Karasu, Bilge (2014). *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*. (12. baskı). İstanbul: Metis.  
May, Rollo (2014a). *Kendini Arayan İnsan*. (7. baskı). İstanbul: Okuyan Us.  
May, Rollo. (2014b). *Varoluşun Keşfi*. (3. baskı), İstanbul: Okuyan Us.  
Nietzsche, Friedrich (2016). *Ecce Homo Kişi Nasıl Kendi Olur*. İstanbul: Say Yayınları.  
Tillich, Paul (2014). *Olmak Cesareti*. İstanbul: Okuyan Us.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları



## Buket Uzuner'in *Su, Toprak ve Hava* Adlı Romanlarında Türk Mitolojisinin İzleri

ÖĞR. GÖR. H. NEŞE APAYDIN\*

### Öz

Buket Uzuner'in tabiat dörtlemesi olacağı anlaşılan "Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları" üst başlığını taşıyan romanlarından şimdiye kadar *Su* (2012), *Toprak* (2015) ve *Hava* (2018) yayımlanmıştır. Yazar, romandaki olayları "bugün Anadolu'da yaşayan bütün kültürlerin günlük yaşamına sinmiş kadim Kaman geleneklerimizden ve Orta Asya ile Sibiryaya mitolojilerinden esinlenerek" kurguladığını belirtmiştir. Roman kahramanları günümüzde yaşıyor, çağımızın sorunları ile mücadele ediyor olsalar da gündelik yaşam tarzlarında ve düşüncelerinde geleneksel kültürü sürdürmektedirler. Bu makalede dörtlemenin şimdiye kadar yayımlanan üçü, yani *Su*, *Toprak*, *Hava* değerlendirilecektir.

İnsanın en büyük güç olarak gördüğü, onu anlamaya, çözmeye ve alt etmeye çalıştığı; kendini onun içinde konumlandırmaya uğraştığı doğa, tarih öncesi çağlarda mitoloji yoluyla çözülmeye çalışılmıştır. Antropolojinin çalışmaları bize insanlığın farklı coğrafyalarda, farklı kültürel yaşamları olsa bile insan zihninin her yerde benzer şekilde çalıştığını, psikolojik iç dünyasının aynı olduğunu göstermektedir. Toplumların mitlerine, mitolojik kahramanlarına baktığımızda da tespit edilen çeşitli benzerlikler, bunu düşündürmektedir.

Bugün Anadolu'da yaşayan insanların hayatında da Orta Asya ve Sibiryaya mitolojilerinin, geldiğimiz topraklardaki kadim halkların yaşantılarının ve mitlerinin izleri görülmektedir. Günümüzde doğayı egemenliği altına almış *insanın* doğadan uzaklaşması, onun kaynaklarını tüketmesi, doğa karşısında güçlüyken güçsüz duruma düşmesi sonucunu doğurmaktadır. Bu nedenle son yıllarda insanlık yeniden doğaya dönme, kadim geleneklerin izlerini taşıyan yalın bir yaşam oluşturma çabasına yönelmektedir. Çağdaş insanın doğaya, kadim geleneklere ve mitolojiye dönüş çabasının yansıtıldığı Buket Uzuner'in *Su*, *Toprak* ve *Hava* romanları, makalede ekoeleştiri, ekofeminizm bağlamında incelenecektir.

**Anahtar sözcükler:** Buket Uzuner, Türk Mitolojisi, Kaman Geleneği, Ekoeleştiri, Ekofeminizm

### THE TRACES OF TURKISH MYTHOLOGY IN BUKET UZUNER'S NOVELS *SU*, *TOPRAK* AND *HAVA*

### Abstract

Buket Uzuner's novels of *Su* (2012), *Toprak* (2015) and *Hava* (2018) that will presumably be nature tetralogy and carry the name of *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları* as main

\* Çukurova Üniversitesi, neseapaydin@yahoo.com, orcid.org/0000-0002-7989-6369

Gönderim tarihi: 01.11.2019

Kabul tarihi: 29.11.2019

heading have been published so far. The author states that the events in the novel are “fictionalized by the inspiration of the ancient Kaman traditions and the myths of Central Asia and Siberia that have permeated the daily life of all cultures living in Anatolia today”. Even if the heroes of the novel are alive today and they are struggling with the problems of our age, they are still maintaining the traditional culture in their daily lifestyles and thoughts. In this paper, three of the tetralogy (*Su*, *Toprak* and *Hava*) published so far will be evaluated.

The nature that human sees as the greatest power, tries to understand, figure out and overcome, in which s/he struggles to locate herself/himself had been tried to be solved through mythology in prehistoric times. The studies of anthropology show us that even though humanity has different cultural lives in different geographies, the human mind works in a similar way everywhere and its psychological inner world is the same. When we look at the myths and mythological heroes of the societies, identified various similarities prove that.

Today, the traces of Central Asian and Siberian mythologies, the traces of ancient people’s lives and the myths in our lands are seen in the lives of the people living in Anatolia. Today, the human who have dominated the nature is consuming its sources and living away from it. Hence, human becomes weak when s/he is strong against nature in the first place. For this reason, in recent years, humanity has turned towards an effort to return to nature and to create a simple life carrying the traces of ancient traditions. Buket Uzuner's novels of *Su*, *Toprak* and *Hava*, reflecting the efforts of modern man to return to nature, ancient traditions and mythology will be analyzed in the context of ecocriticism and ecofeminism.

**Keywords:** Buket Uzuner, Turkish Mythology, Kaman Tradition, Ecocriticism, Ecofeminism.

## GİRİŞ

**B**uket Uzuner’in *Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları –Su* (2012), *Toprak* (2015) ve *Hava* (2018) romanları, son yıllarda Batı edebiyatlarında daha fazla rastlanan “doğa yazını”nın bizim edebiyatımızdaki ilk örneklerindedir. Bu kanının oluşmasında yazarın eserini “bir tabiat dörtlemesi” olarak sunması ve “bugün Anadolu’da yaşayan bütün kültürlerin günlük yaşamına sinmiş binlerce yıllık kadim Kaman geleneklerine, Orta Asya ve Sibiryta mitolojilerine dayandırdığını söylemesi etkili olmaktadır” (Uzuner, 2012, s.V). Dörtlemenin yayımlanmış olan ilk üç romanında işlenen temalar, yazarın bu temaları işleyiş tarzı ve romanların genel akışının dışına çıkarak verdiği bilgiler, yapmak istediğinin, bir “doğa yazını” örneği olduğu kanısını pekiştirmektedir. Bu çalışmada Türk mitolojisine dayanan, ekofeminist bir bakış açısıyla yazılan romanların ekoeleştirel bir değerlendirmesi yapılacaktır.



Mitolojiler, insanın doğayı anlama ve onunla baş etme çabasının bir ürünü olarak kabul edilebilir. M. Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci* adlı eserinde "mitos" sözcüğünü Eski Yunancada "kaos"un karşıtı," kozmos"un karşılığıdır, diye açıklar (Saydam, 2017, s.9). Burada "kaos" karışıklık ya da düzensizlik değil, sonsuza açılan karanlık anlamına gelmektedir ki onun karşıtının, mitos'un, "kozmos"la aynı anlama gelmesi daha anlaşılır bir durumdur. Saydam "mit" in bir "anamlılık ihtiyacı" olduğunu söyler; mitlerin bireysel ve evrensel olanı örtüştürdüğünü, her bireyin de atalarının öykülerinde kendi kökenini bulduğunu belirtir (Saydam, 2017, s. 53-56).



Buket Uzuner

Claude Levi-Strauss *Mit ve Anlam*'da insanlığın ayrı ayrı bölümleri arasında kültürel ayrımlar olsa da insan zihninin her yerde bir ve aynı olduğunu, aynı yetilere sahip bulunduğunu belirtir (Levi-Strauss, 1986, s. 31).

Farklı coğrafyalarda yaşamak, maruz kalınan koşullardan kaynaklanan kültürel çeşitlilik yaratsa da toplumların ortak bilinçdışıyla oluşturulmuş mitlerindeki biçimsel farklılık mitlerin özünü etkilemez, "insana özgü olan" her şey aynı kalır. Bilgin Saydam bunu şöyle ifade etmektedir: "Mutlak doğadan mutlak tine uzanan ve uzun ya da kısa döngülerle tekrarlanarak ilerleyen insanlık serüveni farklı kültürlerde/ bireylerde farklı aşamalarıyla hep aynı insan özüne göndermeyle anlaşılabilir." (Saydam, 2017, s. 59)

Psikomitoloji açısından mitleri inceleyen araştırmacılar mitlerle rüyalar arasında benzerlik kurarlar. Rüyaları bilinçaltıyla ilgili kişiselleştirilmiş mitler olarak görüp mitlerin ise kişisellikten çıkarılmış toplumsallaştırılmış ortak bilinçdışının oluşturduğu rüyalar olarak görülebileceğini söylerler. (Saydam, Campbell gibi araştırmacılar da bu görüş öne çıkar.) Toplumun ortak bilinçdışının ortak bilinci etkileyerek ortak ürünleri, mitleri, masalları oluşturduğu ileri sürülmektedir.

Mitlerin bu "ortak öz'ü anlatma" özelliklerinden dolayı ait oldukları kültürdeki insanı anlattığı kadar "öteki insan"ı da anlattığı düşünülmektedir. Bunu coğrafyalar ve kültürler değişse bile mitlerdeki birçok unsurun paralellik göstermesinden anlamak mümkündür. Örneğin Eski Mısır mitolojisinde dünyanın merkezi olarak geçen sedir ağacı, Orta Asya Şaman kültüründe şamanın göğe çıkmak için kullandığı merdiven kabul edilen kayın ya da çam ağacı olarak karşımıza çıkar. Kimi zaman "kutsal Ötüken" değişik anlamlarıyla Orta Asya mitlerinde yer alır. Buket Uzuner'in romanlarında da Defne Kaman'ın kötülüklerden

korunmak için üzerinde taşıdığı ağaç parçası, doğduğu gün üzerine yıldırım düşerek yanan kayın ağacından bir parçadır.

*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde Joseph Campbell yeryüzünde yaşanmış her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda insana ait mitlerin türediğinden, bu mitlerin insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan her şeyin esin kaynağı olduğundan söz eder (Campbell, 2017, s. 13).

Başlangıçta hem yaşam kaynağı olan hem yaşamın sonunu getiren bir güç olarak insanın karşısında güçsüz kaldığı doğa vardır. İnsanın ilk mücadelesi de anlayamadığı ve baş edemediği için tanrısal güçler attığı doğaya ve doğa olaylarına karşıdır. Bütün yaratılış mitlerinde gördüğümüz ortak motifler bu görüşü desteklemektedir. Tanrısal güçler atfedilen doğayla başa çıkabilmek için de insanın doğadan ayrı ve üstün kılındığı bir konumlandırma, Eski Yunan'dan günümüze kadar insanlığı şekillendiren etkisini hissettiren bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

Elif Gezin, "Kadın ve Doğa Üzerindeki Tahakküme Alternatif Bir Bakış: Ekofeminizm Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı yazısında bunu bir alıntıyla şöyle ifade etmektedir:

Doğayı insanın hizmetine sürerek bu ikisi arasındaki diyalektik bağı görünmez kılan; bilimsel, endüstriyel ve modern toplumsal yapıların, ne pahasına olursa olsun idealize edilen kalkınma modelini destekleyecek şekilde tasarlandığı sürecin başlangıcından bu yana, doğa üzerindeki tahakkümün yıkıcı etkileri her geçen gün daha net bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. ... (Gezin, 2017, s. 398)

Kültürü "doğanın yarattıklarına karşı 'insanoğlunun' yarattığı her şey" ya da "içinde insanın olduğu tüm gerçeklik, doğanın insanlaştırılma biçimi" olarak gören tanımlar, en baştan insanı merkez alan, onu doğadan ayrı ve üstün kılan bir konumlandırma anlayışının yansımasıdır. Batı düşüncesinin temelini oluşturan bütün ikilikler de (düalizm) buradan genişleyerek modern dünyanın biçimlenmesini sağlar. Kültür-doğa, akıl-doğa, akıl-madde, akıl-duygu, zihin-beden, özne-nesne, erkek-kadın, uygar-ilkel, efendi-köle... şeklinde uzayıp giden düalizmde birinciler değerli, ikinciler ise ikincil konumdadır. Modern bilimin dayandığı ikili karşıtlık anlayışının da toplumsal cinsiyet ayrımından kaynaklandığı göz ardı edilemez.

Feminizmin itiraz ettiği modern dünya anlayışının temelinde olan ve bütün düzeni belirleyen "eril" bakışa, Val Plumwood "efendi" anlayışını da eklemektedir. Plumwood'un sözünü ettiği "efendi anlayışı", feminist kuramların tanımladığı eril kimlikten daha karmaşık, sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyete dayalı tahakküm bağlamında oluşturulmuş çok yönlü ve karmaşık kültürel bir kimliktir (Plumwood, 2017, s. 14). Bu "efendi anlayışı" akla dayalı yaşam biçimlerini pekiştirirken bu eril düşünce, kadının tahakküm altına alındığı kadar kölenin, hayvanın ve doğaya ait her şeyin de tahakküm altına alınması sonucunu

doğurmuştur. Bu bağlamda Plumwood ekofeminizmi (ekolojik feminizm) Yirminci Yüzyılın ikinci yarısının iki büyük toplumsal akımının, feminizmin ve çevre hareketinin ortaya atmış olduğu bir dizi temel soruna verilen bir yanıt ve ortak pek çok soruna hitap eden bir akım olarak tanımlar (Plumwood, 2017, s. 21).

İdealize edilen modern kalkınma modeli, ne pahasına olursa olsun insanın doğayı dize getirdiğini, onu kendi yararına olacak biçimde şekillendirdiğini gösterir gibi olsa da aslında 21. yüzyıla gelindiğinde bugün yaşamakta olduğumuz çevresel sorunların derinliği, bunun bir başarı öyküsü oluşturmadığını göstermektedir. Buzulların erimesi, küresel ısınma, canlı türlerinin neslinin tükenmesi, kuraklık, gıda maddelerinin yetersizliği, temiz hava, su gibi yaşamsal önemi olan temel ihtiyaç kaynaklarının tükenme noktasına gelmesi gibi birçok doğayla ilgili olumsuz duruma, insanlar arasındaki cinsiyet, etnik köken, eğitim, ekonomik koşullar, inanç gibi kültürel sorunların ve eşitsizliğin eklenmesi, insanı bir başka bakış açısına yöneltmiştir. Bu bağlamda ekofeminizm dünyanın bu karmaşık sorunlarına cevap arayan bir akım olarak dikkat çekmektedir.

Gezegimizdeki yaşamın sürdürülebilirliğinin, insanın kendini doğanın efendisi olarak görüp onu hoyratça kullanması anlayışının tehdidi altında gören çevrebilimcilerin, aktivistlerin ve doğrudan bu tehlide maruz kalan insanların -özellikle kadınların- eylemleri çevre konusunda bir bilinç oluşturmada etkili olmaya başlamıştır. 1730'daki ağaçları korumak için onlara sarılan Hintli kadınların Chipko hareketi gibi, HES'ler için köylü kadınların tepkisi de zeytin ağaçlarını korumak için harekete geçen Yırcalı köylü kadınların tepkisi de doğa için kadınların başı çektiği eylemler olarak dikkat çeker.

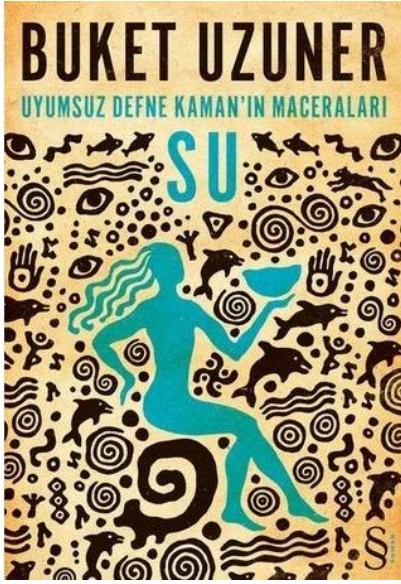
Edebiyat hayatın her alanını içine alan bir sanat kolu olarak çevre konusunu da işlemektedir. Ekoeleştirici açısından değerlendirildiğinde "doğa yazını" olarak kabul edilecek eserde doğa, sadece benzetmelerde yararlanılan bir unsur değil, doğrudan eserin bir karakteridir. Serpil Oppermann'a göre ekoeleştirici, insan ve doğayı birbirinden ayrı görmeyen hem toplumsal hem de biyolojik sistemlere eşit bir ilgiyle yaklaşan çevre merkezli bir kuram olarak tanımlanmaktadır (Opperman, 2012, s. 14).

Bütünsel bir evren anlayışına dayanan ekoeleştiriciye göre "evrendeki her şey" birbiriyle bağlantılıdır ve birindeki değişim diğerini de etkiler. Doğadaki hassas ve karmaşık ilişkiler ağındaki dengeyi bozan tek canlı olarak insanı gören ekoeleştiricilere göre ürettiği hikâyeler ve anlatılar aracılığıyla buna çözüm arayan da yine insan olacaktır. Serpil Oppermann, "Gezegendeki tüm ekosistemlerin bünyesinde yaşayan canlılar su, toprak, hava ile bağlantılıdır. İnsanın bu sistemdeki konumu ve doğaya verdiği zararın edebiyat bağlamında incelenmesi ekoeleştiricinin başlıca ilgi alanını oluşturur." der (Opperman, 2012, s. 15).

Ekoeleştiri, doğadaki bütün unsurları eşit değerde gören ve yaklaşan derin ekolojiden, modern ekolojiye, iklim bilimi, fizik, biyoloji ve kimya gibi temel doğa bilim dallarıyla sosyal bilimleri, edebiyat çalışmalarını bir araya getiren, disiplinler arası bir bilim dalı olma özelliğine sahip bir edebiyat eleştiri kuramı olarak tanımlanmaktadır. (Opperman, 2012, s. 21)

Buket Uzuner'in bu "doğa yazını" örneği romanlarında Türkiye'deki çevrebilimci bilim insanlarının adları anılmakta, örneğin Türkiye'nin ilk yunus veterineri Erdem Danyer *Su* romanında gerçek adıyla bir roman kahramanı olarak yer almaktadır.

### UYUMSUZ DEFNE KAMAN'IN MACERALARI- SU



*Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları-Su* (2012), gazeteci Defne Kaman'ın kayboluşunu bildirmek için ailesinin karakola başvurmasıyla başlar. Defne Kaman, sokak hayvanlarından Japonya'daki yunusların katledilişine, Sinop'taki nükleer enerji karşıtı hareketlerden namus ya da kadın cinayetlerine kadar (o, bu cinayetlere erkek cinayeti demektedir) çeşitlenen çevreci ve toplumsal cinsiyet anlayışı karşıtı haberler yapmaktadır. Defne Kaman, gazeteciliği ile bir kesimin hoşuna gitse bile bir kesimi rahatsız eden bir duruş sergilemektedir. Anneanne Umay Bayülgen, anne Ayten, abla Aysu'dan oluşan grup Kadıköy Karakolu'ndan içeri girip Komiser Ümit Kaman'la

karşılaşırlar. Komiser Ümit Kaman kendini, kızlarının kayboluşunun üzerinden otuz dokuz saat geçtikten sonra telaşlanmaya başlayan, birbirlerinden farklı tepkiler veren, kadınlardan oluşan en başta "manyak" bulunduğu ailenin ve bu tuhaf olayın içinde bulur. Yıllık izne ayrılmasından bir gün önce dâhil olduğu bu olay, soyadı benzerliğinin de etkisiyle karakoldakilerin de dikkatini çekmektedir. Bir süre sonra şehrin en beklenmedik yerlerinde mavi püsküllü elbisesinden ve kızıl saçlarından sular süzülen Defne, Ümit Kaman'ın karşısına çıkar ve ona üzerinde sayılardan ve birtakım harflerden oluşan şifreli kâğıtlar verir. Ümit Kaman, dedektif romanlarına merakı sayesinde tanıdığı Sahaf Semahat'ın yardımıyla bu şifrelerin Kutadgu Bilig'den dizeler olduğunu anlar. Aynı tarihlerde Kadıköy iskelesinde görülen bir yunus da İstanbulluların ilgisini çekmeye başlar. Defne Kaman, kadın cinayetlerini ele aldığı son yazı dizisi dolayısıyla saklanmak zorunda kalmıştır. Defne Kaman, kocasının ölüm tehditlerinden korktuğu için kendisinden yardım isteyen Sakine Neşeli'nin öldürülmesi ve katil Savaş Neşeli'nin kendisini takip etmesi üzerine ortadan kaybolmuştur. Romanda Defne Kaman'ın yunusun karnında saklandığı ima edilir. Umay

Bayülgen'in gördüğü rüyalar ile Semahat ve Ümit Kaman'a ulaştırılan Kutadgu Bilig dizeleri yardımıyla katil yakalanınca da Defne Kaman ortaya çıkar.

Ekofeminist bir bakış açısıyla yazdığı "tabiat dörtlemesi"nin ilk romanında Buket Uzuner, doğaya dönüş mesajını, roman kahramanlarının yaşamı yorumlayış tarzları ile vermiştir. Romandaki kahramanların hepsi adlandırılmalarından başlayarak "aslolanın doğa olduğu, kadim geleneklerin ve mitolojinin söylediklerinin bugüne de rehber olacağı" mesajdır. Romandaki hiçbir karakterin adı tesadüfi değildir. Anneanne Umay Bayülgen, Defne'nin ölmüş dedesi Korkut Bayülgen, Defne Kaman, anne Ayten, abla Aysu, Aysu'nun kızı Ayperi, Komiser Ümit Kaman, Sahaf Semahat ve diğerlerinin adları düşünülerek seçilmiş adlardır ve bu adlar, kadim mitolojilerde bir kutsal varlığa, yaşamı anlamlandırmakta önemli yeri olan bir kült'e karşılık gelmektedir.

Orta Asya mitlerinde "Umay" hayatın simgesi, kadının ve ocağın koruyucusu, çocuğa "kut"u veren dişi ruh olarak geçmekte ve Prof. Dr. Fuzuli Bayat'ın ifadesiyle Şaman geleneğinde Ülgen'le birlikte anılan önemli bir yere sahip ruhlardan biri konumundadır (Bayat, 2018, s. 66). Yaşar Çoruhlu'nun (2017) eserinde de Umay'ın, tanrıça ya da dişi ruh olarak ele alınabileceği söylenerek, ilk yazılı belge olarak Orhun Abideleri'nde *Tonyukuk Yazıtı*'nın 38. satırında "Tanrı Umay, Kutsal Yer ve Su" ile birlikte anıldığı belirtilmektedir. Kültigin Yazıtı'nın doğu yönünün 31. satırında da Umay, Kültigin'e adını veren kişi olarak geçmektedir (Çoruhlu, 2017, s. 43-44). Kısaca Orta Asya mitolojisinde Umay çok önemli bir yere sahiptir ve yeni doğan çocuğa "kut" vermekten, yeni doğanın plesantını taşımaya, kadını ve çocuğu korumaya, kimi zaman ad vermeye kadar önemli işlevleri yerine getirmektedir.

Defne Kaman'ın anneanesi Umay Bayülgen dış görünümüyle Komiser Ümit Kaman'a içinde bulunulan zamana uymayan, bu nedenle sıra dışı olduğunu düşündürten biridir:

Kayıp kadının anneanesi, aklaşmış uzun saçlarını ne yaşlıları gibi boyayıp fönletmiş, ne yemeni veya eşarpla bağlamış, ne de üstüne türban takmıştı. Bunun yerine, ak saçlarını küçük kızlar gibi başının iki yanından sarkan iki saç örgüsü yapmış, uçlarını boncuklarla bağlamıştı. Yetmiş yaşlarında olmasına karşın, yaşından çok daha dinç ve sağlıklı görünen, orta boylu kadının, sıırım gibi bedenine giydiği adaçayı renkli keten entarisinin eteğinden ve yarım kollarından Kızılderili giysilerindeki gibi uzun püsküller sarkıyordu. Kucağında beyaz hasır şapkası ve güneşe benzeyen turuncu yuvarlak hasır çantasını sımsıkı tutuyordu. (Uzuner, 2012, s. 2-3)

Yaşlı bir kadında iki örgü yapılmış, uçları boncuklarla bağlanmış beyaz saçlar; etekleri ve kolları püsküllü elbise, turuncu, güneşe benzetilen yuvarlak hasır çanta özellikle birlikte geldiği, günün modasına uygun kıyafetleri içindeki kızı Ayten'in ve büyük torunu Aysu'nun yanında daha fazla dikkat çekmektedir.



Karakolda geçen zaman zarfında Umay Bayülgen'in küçük torunu Defne Kaman'ın kaybolması konusunda diğerlerinden farklı bakış açısı, ilginç yorumları, onun sıradan bir anneanne olmadığını göstermektedir. Yazar onun Şaman kültüründeki "Umay"la benzer nitelikleri olduğunu okura hissettirmektedir. Umay Bayülgen'e göre Defne "...zaman zaman yer değiştirir, şekil değiştirir, gider, biraz dolaşır gelir..." (Uzuner, 2012, s. 6) diye anlatılabilen "hınzır" diyerek geçiştirilecek şeyler yapan biridir. Umay Bayülgen aile içinde Defne'ye "Ayçöreği" dediklerini de belirtir. Aslında bütün bu açıklamalar bile romanın başkahramanlarının mitolojik kimlikleri hakkındaki önemli ipuçlarını okura ulaştırmaktadır. "Şekil değiştirme", "bir süre görünmez olma" gibi özelliklerin mitlerde karşılaşılan durumlar olduğunu bilmekteyiz.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Umay Otacı Bayülgen'in, Defne'yi bulmasında yardımcı olacağını düşündüğü için Ümit Kaman'a gönderdiği "Su Kitabı"ndan Umay Bayülgen'in mitolojik bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Umay Bayülgen ve eşi Korkut Bayülgen, annesinin bile uyumsuz olduğu için ilgilenmediği Defne'nin ilk öğretmenleri olmuşlar ve "basiret gözü açık" torunlarını Şaman geleneklerine göre doğaya, doğadaki bütün unsurlara saygılı bir birey olarak yetiştirmişlerdir. Umay Bayülgen Defne'nin doğumuyla "Kaman eli"ni vereceği kişiye kavuşmuştur (Uzuner, 2012, s.124). El vermek, el'i yaşatmak da yine en eski geleneklerimizden biridir ve bugün de Anadolu'da yaşayan bütün inançların ve geleneğin kökeninde vardır.

...Benim mucizem okulda ya da mahallede, bir kitapta ya da bir akraba toplantısında çıkmamıştı. Benimki evdeydi ve adı Umay Bayülgen'di. O benim anneannemdi. Kam'dı, otacıydı, bilgeydi, ozandı, şifacıydı, masalcıydı, sağduyuydu, tabiat anaydı, o basiret gözüydü ve beni kurtardı. (Uzuner, 2012, s. 131)

Umay Bayülgen, bir eczacıdır, uzun yıllar da Kalamış'ta oturduğu mahallede eczanesiyle şifa dağıtmıştır. Kocası Korkut Bayülgen de hekimdir ve her ikisi de modern bilimin yetiştirdiği insanlardır. Aile, modern eğitim kurumlarında yetişmenin insanın kökenini unutmasını gerektirmediğini kanıtlarcasına, yaşadıkları mahalledeki evlerinde doğayla iç içe bir hayat kurmayı ve sürdürmeyi başarmıştır. Bahçesinde fiskiyeli havuzu olan iki katlı ev, organik bitkilerin yetiştirildiği sera, doğaya dönük bir yaşam örneği olarak etraftaki çok katlı beton yapılara rağmen varlığını sürdürmektedir.

Umay Bayülgen'in uyum ve uyumsuzlukla ilgili söyledikleri de Defne Kaman'ın hayat felsefesini oluşturmada etkili olmuştur. Bu, aynı zamanda romanın en önemli ekofeminist mesajlarından birini de oluşturmaktadır:

Herkes tek yaratılmıştı, herkes farklıydı, ama kimse kimseden üstün değildi. Bir ağaç, bir tavşan, bir kuş, bir elma, bir damla su, bir avuç toprak, bir nefes hava ve her canlı farklı ama eşit derecede önemliydi. 'Bütün canlılar candır!' İşte



öğretmenimin ve annemin bilmediği şey buydu. Ben mücadele ederek hep Defne Kaman kalmaya o zaman karar verdim! (Uzuner, 2012, s. 131)

Umay'ın torununa "Defne" adını veriş de mitolojiye uygundur. Umay Bayülgen'in gördüğü bir rüya üzerine torununa Defne adını koymuştur. Umay Bayülgen, kızı Ayten hamileliğinin dokuzuncu ayındayken rüyasında Defne ve Apollon'u görmüş, Yunan mitolojisinde kendisine tecavüz etmek isteyen Apollon'dan kaçan Defne bir ağaca dönüşürken, onun rüyasında Apollon ağaca dönüşmüş, Apollon'dan kurtulan Defne de ormanda mutlu yaşamıştır (Uzuner, 2012, s. 193-194). Bu rüya üzerine kahkahalarla uyanan Umay Bayülgen rüyasını Korkut Bayülgen'e anlatır. Onlar bu rüyaya



Umay Ana

gülerken temmuz ayında olmalarına rağmen bahçelerindeki kayın ağacına yıldırım düşer. Bütün bunları kutlu bir işaret kabul eden Umay Bayülgen de o gün doğan torununa Defne adını verir.

Burada Buket Uzuner iki önemli unsuru öne çıkarmaktadır. İlk olarak Defne mitosu rüyada tersine dönmüştür. Kendisine tecavüz etmek isteyen Apollon'dan kaçan ve kurtuluşu ağaca dönüşmekte bulan edilgen Defne, Umay Bayülgen'in rüyasında kendisine kötülük etmek isteyen edilgen kılan, kendisi özne olan bir Defne'ye dönüşmüştür. Bu özne konumu ekofeminist kurama uygun bir durumdur. İkinci olarak da bütün mitolojik kahramanların doğumu öncesinde işaretler gönderildiği gibi Defne'nin de mitolojik bir kahraman olacağının haberi rüyada anneannesine ayan olmuştur. Ayrıca kayın ağacı Türk mitolojisinde çok önemli bir yere sahiptir. Umay Bayülgen, İslamiyet öncesi Orta Asya Türk mitolojisinde kayın ağacına düşen yıldırımın uğuruna inanıldığından söz ederek Defne'nin doğduğu sabah düşen yıldırımın parçaladığı kayın ağacının parçalarını üzerinde taşımanın uğurundan söz eder:

...Kayın güzeldir, uğurludur, binlerce yıllık sesimizi taşır... Eski Türklerin geleneklerine göre, İslamiyet'ten çok önce, göklerdeki Tengri Ülgen'le karısı tabiat Umay Ene kavgaya tutuştuklarında gök gürler, öfkeyle bağırdıklarında şimşekler çakar ve Ülgen daha çok öfkelenip yeryüzüne ateşli oklar attığında yıldırımlar düşermiş. O zaman atalarımız ve ninelerimiz yıldırımın böyle meydana geldiğine inanmış. Bu sebeple yıldırım eğer mübarek kabul edilen bir kayın ağacına düşerse, onun parçalarının uğurlu olduğuna inanır, bu parçaları üstlerinde taşıyarak nazardan, kötü enerjilerden korunduklarını düşünürlermiş. Bugün bu efsaneyi hiç bilmeden Anadolu köylerinde, farklı dinlerden, geleneklerden birçoğumuz hâlâ üzerimizde ağaç parçası taşırız. Çünkü zorbalara belki insanlara

kendi hikâyelerini, belki adlarını unutturur ama hiçbir zorba, insanın kökünü silip yok edemez. Bak, ağaç parçası hâlâ burada! (Uzuner, 2012, s. 196)

Umay Bayülgen'in eşinin adı Korkut Bayülgen de seçilmiş bir addır. Orta Asya Türk mitolojisinde Tengri Ülgen'in karısı tabiat ana kabul edilen hayatın simgesi kadının ve çocukların koruyucusu, çocuğa kut'u (ruh) veren Umay Ene'dir. Romanda da Umay Bayülgen'in kocası mitolojide Bay Ülgen ya da Tengri Ülgen diye anılan kutsal kabul edilen ruhtan esinlenerek oluşturulmuştur. Korkut Ata da yine Türk mitolojisinde bütün boylardaki söylencelerde adı geçen evliya, hekim, şeyh, Şaman, dede, kopuzun ve türkünün mucidi gibi birbirinden değişik işlevlerde tezahür eden bilge bir kişilik olup özellikle *Dede Korkut Kitabı*'nda Oğuz kavminin ad veren, dünyada olup bitenleri bilen, aksakallı arif kişisi olarak geçer (Bayat, 2018, s. 95 vd.). Dolayısıyla romandaki Defne Kaman'ın dedesi Korkut Bayülgen de mitolojide olduğu gibi Umay'a denk, bilge bir karakterdir. Romandaki hekim Korkut Bayülgen de "Korkut"un Türk mitolojisindeki işlevine uygun bir karakterdir.

Defne Kaman, kuşaklar boyu her yeni Kaman'ın devraldığı "Su Kitabı" kendisine emanet edildikten sonra, bir sonraki Kaman'a aktarmak üzere -romanda bu kişinin Aysu'nun kızı Ayperi olacağı hissettirilir- kendi payına düşenleri o kitaba eklemeye başlar. "Su Kitabı" Defne'yi bulması istenen Ümit Kaman'a teslim edildikten sonra Ümit'in okumaları sayesinde Defne'nin yazdıklarını öğreniriz. "Uyumsuz" olarak nitelendirilmesi üzerine Defne'nin yazdıklarından uyum ve uyumsuzluk kavramlarının onun ve anneannesi açısından nasıl yorumlandığı anlaşılır:

Uyum ile uyumsuzluk, gezegenimizin üzerinde durduğu tahterevallinin iki ucundaki ağırlığın adıdır. Yoksa hayvanın uyumsuzuna 'vahşi', bitkinin uyumsuzuna 'yabani', ırkların uyumsuzuna 'barbar', insanın uyumsuzuna -eğer erkeğe dâhî, sıradansa 'belâ' ya da 'ıssız adam', kadının uyumsuzunaysa zaten zeki ve cesur olacağı için toptan 'cadı' dendiğini hepimiz biliriz. Uyum, yalnızca evcilleştirme, düzen ve sistem kurma gibi anlamlar taşımaz, aynı zamanda sistemin parçası olarak bireyseli de yok eder... Bu nedenle şimdiki düzen ve düzenekte, kadının sadece uyumlusu makbul, erkeğin uyumlusu madaradır. (Uzuner, 2012, s. 103)

Defne Kaman'ın "Su Kitabı"na yazdıkları yoluyla ekofeminist kuramın karşı çıktığı türcülük, toplumsal cinsiyetçi söylem de eleştirilmiş, kadim Kaman geleneğinin böyle bir "uyum" anlayışına sahip olmadığı ortaya konmuştur. Defne Kaman ilkokuldayken de anneannesi ve dedesinden öğrendiği "dünyanın merkezi tabiattır ve o da kadındır" (Uzuner, 2012, s. 119) gibi sözleri küçük kâğıtlara yazıp arkadaşlarına dağıttığı için; öğretmeninin bile okumadığı kitaplardan -*Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, *Sefiller*, tekerleme gibi ezberlediği *Kutadgu Bilig*, *Don Kişot*, *Manas Destanı*- söz ettiği için öğretmenini kızdırmış, onun sevgisini kaybetmiştir. Annesine, ablasına göre de öğretmenine göre de Defne "uyumsuz" dur.

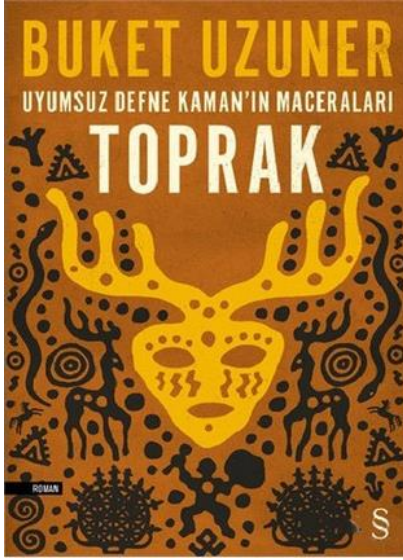
Umay Bayülgen'in Defne'ye "Ayçöreği" demesi de onun *Manas Destanı*'ndaki başı derde düştüğünde kuğuya dönüşen bir mitolojik kahraman olmasından kaynaklanmaktadır. F. Bayat, Türk mitolojisindeki "Ay Tanrı" kavramını açıklarken *Manas Destanı*'ndaki Ay-Çörek'ten de söz eder (Bayat, 2015, s. 268-272). Yaşar Çoruhlu'nun eserinde de Türklerin birçok efsane, masal ve hikâyesinde ayın erkek, güneşin dişi olarak algılandığından bahsedilmektedir (Çoruhlu, 2017, s. 29). Kısaca bütün bu verilere baktığımızda Ayçöreği adı, romanda bu işlevlerin hepsini kapsayan bir anlamda kullanılmıştır, denilebilir. Umay sözcüğündeki "ay" terkibi gibi Ayten, Aysu ve Ayperi adları da yine bu bağlamda düşünülmelidir.

Ayçöreği başı derde girdiğinde nasıl kuğuya dönüşüyorsa Defne de Umay Bayülgen'e göre, başı dertte olduğu için şekil değiştirmiştir. Perşembe akşamından sonra üç kez Ümit Kaman'ın karşısına çıkan Defne'nin mavi püsküllü elbisesinden ve kızıl saçlarından sular süzülmemektedir. Defne elindeki şifreli kâğıtları verip tekrar kaybolur. Ümit Kaman, her seferinde onun yüzünün biraz daha solgunlaştığı ve kâğıdı uzatan ellerinin çok uzun süre suda kalanlarda olduğu gibi buruştuğunu fark eder. Defne'nin kayboluşunun karakola bildirilmesinden sonraki sabah Kadıköy İskelesi'nde bir yunus görülür. Romanda açıkça söylenmese bile, *Manas Destanı*'ndaki Ayçöreği'nin kuğuya dönüşmesi ve bir yunusun karnında saklanan Yunus Kıssası'nın hatırlatılması gibi yollarla Defne Kaman'ın suyun içinde saklandığı izlenimi uyandırılmaktadır. Umay Bayülgen'in de birkaç kez "insan çok uzun süre suda yaşayamaz, ciğerleri buna uygun değil" demesi bu düşünceyi pekiştirmektedir.

Komiser Ümit Haydar Kaman'ın olayı çözmek için seçilmesi de tesadüfen değildir. Kamanlı bir ailenin ortanca oğlu olan Ümit Haydar Kaman, iki yıldır "memleketin en güzel esmeri" diye tanımladığı Tasvir'le farklı mezheplere mensup olduklarından aileler izin vermediği için evlenememektedir. Başlangıçta "manyak" olarak nitelediği Umay Bayülgen'i tanıdıkça ve kendisine teslim edilen şifreleri Sahaf Semahat'ın yardımıyla çözdükçe Kaman geleneğini öğrenmeye başlayan Ümit Kaman, bu yaşadıklarının "basiret gözünü açmaya vesile olduğunu" düşünmeye başlar (Uzuner, 2012, s. 158). Romanın sonunda düğümler çözülürken onun da Tasvir'le evlenme izninin -en azından Tasvir'in ailesinden- çıktığını görürüz.

Bunların dışında romanda adı geçen diğer karakterlerin adları da yine mutlaka bir anlam ifade etmektedir. Bu karakterlere Defne Kaman ve Umay Bayülgen'in kedileri de dâhildir. Kedilerinden birinin ayın dördünde bulunduğu için adı Dört, diğer kedinin ise üç bacağı olduğu için adı Üç'tür.

## UYUMSUZ DEFNE KAMAN'IN MACERALARI- TOPRAK



*Toprak* (2015) romanı “Tabiata zararlı projelerin önüne göğsünü siper ederek dikilen, asırlık yerel tohumları çeyiz sandığında en değerli mücevher olarak saklamayı akıl etmiş, her biri Toprak’ın kızı ve aslen Tabiat Ana Umay’ın torunu olan Anadolu çiftçi-köylü kadınlara” ithafla başlar. *Toprak* romanı, hacimce daha genişir ve *Su*’da belirsiz kalmış hikâyeler bu romanda çözüme kavuşur.

*Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları –Toprak* romanı, tarihî eser kaçakçılığı ile ilgili bir haberin izini sürmek üzere Defne Kaman ve Attila Gültekin’in Çorum’a gelmesiyle başlar. Birinci romanda olduğu gibi perşembe günü Defne kaybolur. Vali Sabahattin Ali Okur, Emniyet Müdürü Muhtar Körağaoğlu onu bulmak için birlikte çalışırken rehber olan Kemal, onun oğlu Karaca, arkeolog Güneş Aytan, İstanbul’dan gelen Umay Bayülgen, Sahaf Semahat ve ilerleyen aşamada Komiser Ümit Kaman da olaylara dâhil olurlar. Bu kez Hititlerin antik kent kalıntılarının ortasında Yazılıkaya Tapınağı’nda bir geyik görünür. Geyiğin Türk mitolojinde ve kadim Anadolu kültüründeki öneminden dolayı bu hayvanın “don değiştirmiş bir elçi” olduğunu düşünen Umay Bayülgen, Defne bulunana kadar geyiğin başında nöbet tutar. *Su* romanında Yunus olduğu gibi bu kez elçi Karaca’dır. Karaca’nın telefonuna gelen harf ve sayılardan oluşan Kutadgu Bilig şifreleri, definecilerin çok değerli üç Hitit heykelini çalmak üzere olduklarını, kendilerine tehlike olarak gördükleri Defne’yi ve onu ablası gibi gören Karaca’yı kaçırdıkları; ikisinin bir küpün içinde tutuldukları gerçeğini ortaya çıkarır. Defne Kaman’ın kayıp olması üzerine harekete geçen çevreci gruplar da Çorum’a gelir.

*Toprak* romanı, macerası, kurgusu ve polisiye unsurları kullanması açısından daha doyurucu ve hacimli bir romandır. Bu romanda da Kaman geleneğinin özellikleri dokuya ince ince işlenmiştir. Ancak Buket Uzuner *Toprak*’ta kadim Kaman geleneği ile ekofeminizm arasındaki benzer noktaları daha belirgin biçimde okuruna iletmektedir. Romanda, Vali Sabahattin Ali Okur ile Emniyet Müdürü Muhtar Körağaoğlu iki zıt zihniyeti simgelemektedir. Vali’ye “Aslında kadınları anlamak dünyayı, doğayı ve hayatı anlamaktır.” (Uzuner, 2015, s. 50) dedirten yazar, onun karşısına “Öyle doğum moğum, kadın-çocuk meselelerini önemsemek, ‘erkek adam işi’ değildi. Olmaz da! Bozar adamı! Sonra bizi koruyan dengeler bozular, bilirsin sayın valim, aileni asla şımartmayacaksın!” (Uzuner, 2015, s.51) diyen eril zihniyeti temsil eden Emniyet Müdürü’nü koymaktadır.

Bütün mitlerin ve mitolojik kahramanların kültürden kültüre adları değişse bile özde aynı kaldığını, insana özgü olan duyguların da bütün mitolojilerde aynı öz’ün anlatıldığını,

genç yaştaki eşini kaybettiği için yaşama sevincini de kaybeden Kemal Yörüklü'yle konuşan Umay Bayülgen şöyle dile getirir:

Kadim Kamanlık geleneğimizde, yas tutmak, doğum, ölüm ve yaşam kadar özbeöz can hakkıdır. Türk mitolojisi, diğer dünya mitolojileri gibi, ölüm ve yas tutmak haklarını mükemmel destanlarıyla bize aktaran zengin bir şifa kaynağıdır. Senin şifan Erlik Han'da gizlidir Kemal Yörüklü! (Uzuner, 2015, s. 99)

Umay Bayülgen ayrıca Erlik Han'ın Yunan mitolojisindeki Hades'le kardeş sayılacağından söz eder (Uzuner, 2015, s. 102). Buket Uzuner tabiat dörtlemesi olarak sunduğu romanlarında, mitlere psikomitolojik açıdan yaklaşan bilim insanlarının görüşünden yararlanmaktadır. Ancak bu benzerliğe başka bir ayrıntıyı da ekler ve Umay Bayülgen'e, toplumların mitlerindeki benzerliklerden söz ettirirken ayrıntıdaki farkları da belirtir:

Aslında bütün mitolojiler birbirine benzer, fark ayrıntıda gizlidir. Zaten bir kültürü anlamak için onun anadilinin matematiğine bakacaksınız! Bu da o dilde söylenmiş bütün masal ve efsanelerin temelindeki hakkı, hukuku, vicdanı yansıtır...

Türkçe, dünyadaki en demokratik dillerden biridir, çünkü 'o' dediğinde hem dişil, hem eril canları anlatır. Bizim mitolojimiz, erkek-kadın farkı olmayan dilde yazılmıştır ve bu yüzden çok özeldir. Böyle eşsiz eserler ancak tüm canları eşit gören bir zihniyetin anadilinde icat edilebilir. (Uzuner, 2015, s. 102-103)

Toprak romanında mitolojilerdeki mitolojik kahramanların benzerlikleri gibi günlük yaşamdaki pratikler, sağlık için yapılanlar ya da hastalıkları tedavi için uygulanan yöntemler arasındaki benzerlikler de üzerinde durulan unsurlardandır. Örneğin Boyalı Höyük'te toprak bir matarada bal ve arı reçinesi ile karışmış çörekotu tohumlarının bulunması Defne'yi heyecanlandırır; çünkü Umay Ninesinden balla çörekotu karışımının antiseptik etkisi olduğunu öğrenmiştir. Sibirya'daki Türklerin kadim geleneklerindeki tıbbî bilgilerle Hititlerde karşılaşmak Defne'ye şaşırtıcı gelmiştir. Güneş Aytan ise Kızılderili kültürünün de birçok konuda paralellikler taşıdığını belirtir. (Uzuner, 2015, s. 125) Buket Uzuner romanın kahramanlarının üzerinden bütün kültürleri ve çağları aşan bütüncül bir anlayışın varlığını bize bu yolla hissettirmektedir.

Ekoeleştirmenlere göre insan, doğanın bir parçasıdır. Oysa modern bakış açısı insanı doğanın efendisi olarak konumlandırarak doğanın kaynaklarını onun hizmetine sunmuştur. Doğanın kaynaklarını tükenme noktasına getirenin de bu görüşün oluşturduğu insan olduğunu söyleyen ekoeleştirmenler, anlatılarıyla, bu olumsuzluklara çareyi de yine insanın bulacağını düşünmektedirler. Yazar romanda bu görüşünü de yine "yas"ını yaşayıp iyileşebilmek için kendisine başvuran Kemal'le konuşan Umay Bayülgen'e söyler:

Tabiat, hava, su, toprak ve güneşle bir bütündür, onun tüm canlarla birlikte meydana getirdiği mükemmelliği vardır. Bunu bozan, bir anlamda tabiatın tek



kusuru insandır. Fakat aynı zamanda, tıpkı meyvenin çekirdeği gibi, insan tabiatın göbeğinde, geleceğinin umudu olarak yer alır. (Uzuner, 2015, s. 103)

Romanda kadim Kaman geleneğinde de doğaya saygı duymanın, ona zarar vermemenin önemli bir ilke olduğu üzerinde durulmakta, her fırsatta bu görüş tekrarlanmaktadır. *Toprak* romanında Karaca ile sohbet eden Korkut Bayülgen ona “İhtiyacından fazlasını asla öldürmemiştir atalarımız, açgözlülük ve ziyan, Tabiat Ana’ya karşı büyük suçtur ve Umay Ana açgözlü insanlardan daima intikamını alır, daima!” (Uzuner, 2015, s. 115) diyerek açgözlülüğün, ziyan etmenin ve doğanın kaynaklarını hoyratça tüketmenin kadim geleneğimizde yerinin olmadığını anlatmaktadır. Bu ilke aynı zamanda günümüzdeki çevreci yaklaşımların da özünü oluşturmaktadır.

Turist rehberi Kemal Yörüklü’nün oğlu Karaca bilgisayar meraklısı bir gençtir. Babasının tedavisi için İstanbul’a, Umay Bayülgen’e gittikleri zaman Defne ile tanışmış ve arkadaş olmuştur. Defne kendisini uyumsuz gören ve onun tam tersi olan ablası Aysu ile kuramadığı kardeşlik ilişkisini Karaca ile kurmuş, ona kardeşlik duyguları ile bağlanmıştır. Karaca “Ben ekolojik sömürü ve hayvan haklarını, pahalı arabalar ve pahalı futbolculardan daha ilginç buluyorum.” (Uzuner, 2015, s. 149) diyen bir gençtir. O, ekolojistlerin bir temsilcisi gibidir romanda:

Milliyet, din, tarikat, cinsiyet farkları yapay ayrımlardır. İnsana sadece ve tek başına canlı olarak değer veren siyaset ve siyasetçileri yetiştirmeden bu gezegeni kurtaramayız! ...İbnî Sina’nın Arap ve Müslüman olması, Hipokrat’ın eski Yunan ve pagan kültüründen çıkması mı önemli, yoksa insanlığa bağıışı mı?.. (Uzuner, 2015, s. 150)

Kısaca *Toprak* romanında ortaya çıkan Karaca, dokuz yıldır Defne ile yazışarak dostluk, kardeşlik kuran bir genç olarak tanıtılmasına rağmen ailenin bir bireyi şeklinde konumlandırılmış kahramanlardan biridir.

Buket Uzuner, *Toprak*’ta da *Su* romanında olduğu gibi her bölüme bir başlık koymuştur. *Toprak* romanında, tabiat kitabının “Toprak” bölümüne yazılanlardan bir kısmı “Bir Dağ Gibi Düşünmek” başlığını taşımaktadır ve bu bölüm, Kaman geleneğinin toprak ve hayat anlayışını anlatır görünse de sadece bundan ibaret değildir. Bu başlık öncelikle Amerikalı çevreci yazar Aldo Leopold’ün *Bir Kum Yöresi Almanacağı*’nda yer alan makalesinin başlığıdır (Uzuner, 2015, s. 365). Romanda “toprak kitabında” muhtemelen konuşan özne Umay Bayülgen ya da Defne Kaman kadar çevreci bilim insanlarıdır. Böylece “canlı olan her şeyin kendi yaşam hakkı olduğunu, yaşadığımız gezegende hiçbir canlının varlığının diğerinden bağımsız olamayacağını, bu nedenle karşılıklı sorumluluğun süreklilik arz eden bir döngü olduğunu” söyleyen Kaman geleneği ile çevrecilerin üzerinde durdukları ilkeler örtüşmektedir.



İnsanı zaten tabiatın bir parçası kabul edenler, Su, Toprak, Hava ve Ateş, Ağaç ve tüm Canları annesi ve ailesi gördüğünden onları hor görmez, satıp ezmez, ihtiyacından fazlasına tamah etmez, kullanıp atmaz. Onlar, bozulan, ağlayan, kuruyan, hasta, küsmüş Toprak'ın iyileştirilebileceğini bilirler. Çünkü onlar Toprak'ın canlı olduğunu unutmamıştır. Onlara kam ya da Kaman denir. Toprak'ın ruhunu gören bir onlar bir de âşıklar, ozanlar ve divanelerdir. Şimdiki zamanda adları çevre gönüllüsü, tabiat meleği, doğa perisi. (Uzuner, 2015, s. 366)

Buket Uzuner bu pasajda da görüldüğü gibi *Toprak* romanında daha açık olarak, ekofeminist bir bakış açısıyla ve çevreci bir anlayışla doğayı işlemektedir. Aldo Leopold'ün söylediği gibi insan bir dağ gibi düşünüp toprakta yanan yeşil ateşi fark edebilirse hayatta kalabilecek ve gezegeni kurtarabilecektir. Burada sözü edilen “yeşil ateş” in bir efsanenin adı olduğundan söz edilmektedir. Yaşadığı bölgedeki yabanî kurtları yok ederek geyik sürülerini bu yırtıcıların saldırısından kurtaracağını düşünen doğa âşığı adamın yaptığı yanlış üzerinden, doğanın hassas dengeleri vurgulanmak istenir. Yabanî kurtlar yok olunca daha fazla üreyen geyikler daha fazla besine ihtiyaç duymuş, doğanın sunduğu yiyecekler yetmeyince de geyikler açlıktan ölmüştür. Efsaneye göre yalnızca dağ ve toprak, geyiğin fazla ürememesi gerektiğini bilecek kadar uzun yaşamıştır ve bu nedenle dağı ve toprağı dinlemek, dağ gibi düşünmek gerekmektedir (Uzuner, 2015, s. 368-369). Aslında doğanın bir parçası olduğunu unutan insanın doğal dengenin bozulmasına ve felakete yol açtığı söylenmek istenmektedir. Efsaneler de insana bu dengeyi anlatmanın ve göstermenin bir biçimidir.

Romanın önemli motiflerinden biri Türk mitolojisinin en eski dönemlerine kadar inen “geyik” simgesidir. Orta Asya'da Şaman törenlerinde şamanın suretine büründüğü ruhlardan biri olarak geçen geyik simgesi, Türklerin Müslümanlığı kabulünden sonra da birçok anlamıyla çeşitli tarikatlarla ilgili menkıbede karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2017, s. 212-213). Yaşar Çoruhlu, Orta Asya'daki Türklerin inancındaki gök unsuruna bağlı olarak özellikle beyaz geyiğin önemli olduğundan söz ederek peşinden koşan avcıyı yeraltına -yani ölüme- götürmesi hakkında efsaneler olduğu üzerinde durur. Çin kaynaklarından öğrenilen bilgilere göre Göktürklerde deniz tanrıçası kabul edilen bir beyaz geyik efsanesi bulunmaktadır. Bugün Anadolu'da anlatılan alageyik efsanesinin ya da alageyik destanının bu konuyla bağlantısı vardır. Anadolu'da anlatılan geyik ile ilgili efsanelerde geyik, Yörüklerde bolluk bereketin simgesi olarak, kimi yerlerde nazardan korunmak için kullanılan bir simge; kimi efsanelerde de şeyhin bineği olarak geçmektedir.

*Toprak* romanında Defne Kaman'ın iyilik yapmak, şiddet gören doğayı, insanı ya da hayvan canları korumak için zaman zaman ortadan kaybolduğundan, “hayvan donuna girdiği”nden söz edilerek (Uzuner, 2015, s. 288) doğayı, kültürel mirası korumak için geyik donuna girmiş olabileceği hissettirilir. Romana göre geyik, sadece kadim gelenekte değil,

Anadolu inanışlarında da önemli bir simgedir. Hamile geyiği Hz. Muhammed'in koruduğuna inanılır. Geyiğe zarar verenin "geyik lâneti" alacağına dair söylenceler, çeşitli tarikatlarla ilgili menkıbeler yoluyla Anadolu'nun dokusuna işlemiştir. Geyik, kutsal kabul edilen bir hayvandır (Uzuner, 2015, s. 305 vd.).

Romanda geyik Defne'ye ilk kez, Yazılıkaya'da ay ışığının altında Güneş Aytan'la birlikteyken görünür. Ancak bundan daha önce romanda, Karaca bir çocukken Korkut Bayülgen'le konuştuklarında geyik konusu geçmiş ve Korkut Bayülgen "tanrı nimeti olan geyiğin eski Türklerin yaşamında kurttan ve aslandan daha önemli olduğuna" dair (Uzuner 2015: 114) bilgiler vermiştir. Bir hayvan adı taşıdığı için utanan Karaca'ya Korkut Bayülgen, karacanın geyikle aynı soydan bir hayvan olduğunu, ölmüş annesinin adının da Ceylan olmasından gurur duyması gerektiğini anlatmıştır.

Defne kaybolduktan sonra cuma sabahı Yazılıkaya Tapınağı'nda yabanî bir geyik ortaya çıkar. *Kutadgu Bilig* şifrelerinin geyikle ilgili dizeler olması, Umay Bayülgen'e geyiğin bir işaret olarak ortaya çıktığını düşündürür. Umay Bayülgen o saatten itibaren geyiğe herhangi bir zarar verilmemesi için başında nöbet tutmaya başlar. Umay Bayülgen, Defne'yi bulmanın ve buluncaya kadar Defne'yi sağ korumanın yolunun geyiği korumak olduğu düşünmektedir. Çünkü o bir Kaman'dır ve gördüğü rüyalar, doğanın ve geleneğin bütün şifreleri de bunu söylemektedir.

Defne Kaman'ın kaybolmasını ulusal basına duyurmadan çözmek isteyen vali ve emniyet müdürü, güpegündüz Yazılıkaya Tapınağı'nda yabanî bir geyiğin ortaya çıkışını, beyaz saçlarını iki örgü yapmış, kolları, etekleri püsküllü yeşil keten elbiseli yaşlı bir kadının geyiğin başında nöbet tutuşunu gizleyemeyeceklerini anlarlar. Haberin yayılması üzerine de **DefneKamanNerede** hashtaglarıyla sosyal medya üzerinden haberleşen gençler Çorum'a doğru yola çıkarlar.

Çevreci grupların üç büyük kentten otobüslerle Çorum'a hareketinden sonra düğümler çözülür; Defne ve Karaca, Komiser Ümit Kaman, Kemal Yörüklü ve Defne'nin gazeteci arkadaşı Attila Gültekin'in yardımlarıyla bulunurlar. Yabanî geyik geldiği gibi sessizce gider. Umay Bayülgen kamların "ruha alkış" dedikleri, ruhun şükran uykusuyla beslenmesi diye tanımladıkları kısa bir uykuya yatar. Romanın sonunda Defne Kaman tişörtlerinde **derelerin kardeşliği, yunusparkları kapatılsın** gibi yazılar olan gençlerle konuşarak onlara iyi olduğunun ve tarihi eserlerin güvende olduğunun müjdesini verir. Aynı saatlerde emniyet müdürünün uzak bir ilçeye tayini çıktığı haberi alınır. Onun ailesinin geçmişte "geyik lâneti" aldığı söylentisi yayılır. Böylece söylencelerin mutlaka gerçekleşeceğine dair bir imada bulunulur.

Buket Uzuner romanın sonunda bir kurmaca kişilik olan Defne Kaman özeli üzerinden modern toplumun birbirinden çok farklı, ancak birbirine bağlı gelişmiş birçok sorununa

çözüm arayan Tohum Otizm Derneği, gibi STK'ları anarak dikkatleri, çevrenin talan edilmesi ve sosyokültürel birçok sorunun çözümünün birlikte düşünülmesi gerektiğini savunan ekofeminizme çeker.

### **UYUMSUZ DEFNE KAMAN'IN MACERALARI– HAVA**

*Hava* (2018) romanında Defne Kaman, nükleer enerji karşıtı bir yazısından dolayı hakkında açılan davanın duruşmasına katılmak üzere Kayseri'ye gelir. Her durumda onun yanında olan anneannesi Umay Nine, artık Kalamış'taki evde onlarla oturan Semahat, İTÜ Fizik bölümünde okuyan Karaca, son bir yıldır Umay Bayülgen'in arkadaşı olan antikacı Ertuğrul Türel de Defne'ye destek olmak ve tarihin her döneminde önemli bir kültür merkezi olan Kayseri'yi görmek için onunla gelirler. Gazeteci Defne Kaman'ın yazılarının takipçisi ve düşüncelerinin destekçisi Kayserili genç avukat Kumru Çalıklı, Defne'nin avukatı olarak bu gruba dâhil olur.



Cuma sabahı görülecek dava için salı gününden gelen bu grup, Kumru'nun yardımıyla Kayseri'yi gezerken Buket Uzuner, ilk iki romanında üzerinde durduğu mesajlarını bu kez Kayseri'nin tarihî kimliği, eserleri üzerinden verir. Gevher Nesibe, Gılgamış gibi kentin dokusunu oluşturan değişik tarihsel katmanların kahramanları anılır. Cuma sabahı davanın görüleceği adliyenin önünde İstanbul'dan gelen çevreci avukatlar, çevreci dernekler kalabalık bir grup oluşturmuşken, davanın yargıcının rahatsızlandığı, bu nedenle davanın dört ay sonraya ertelendiği öğrenilir. Akşam saatlerindeki uçuşa kadar şehirde vakit geçiren gruptan bir ara yorgun olduğunu söyleyerek misafirhaneye gitmek için ayrılan Defne kaybolur. Misafirhanedeki stajyer garsondan Defne'nin misafirhaneden ayrılmadan, yabancı bir dilde telefonla konuştuğunu öğrenen grup, onun çevre ve iklimle ilgili bir toplantı için Türkiye'de bulunan yabancı bilim insanlarını balonla gezdirmek için Göreme'ye gittiğini düşünürler. Semahat'ın çağrısı ile Amerika'dan gelen Güneş Aytan, Defne'nin yeğeni Ayperi, Karaca ve avukat Kumru Göreme'ye hareket ederler. Balonun yere indiği ve geziye katılanların dağıldığı esnada gökyüzünde bir kartal görürler. Üzerlerinde daireler çizerek uçan kartalın Türk mitolojisinde adaleti simgelediğini belirten Umay Bayülgen Defne'yi orada beklemenin gereksiz olduğunu, kendisinin ve Defne'nin aynı gece aynı rüyayı görmüş olmalarının buna işaret ettiğini ve İstanbul'a dönmeleri gerektiğini söyler.

*Hava* romanı birçok motifiyle *Su* ve *Toprak*'ta üzerinde durulan kadim Kaman geleneğinin, Orta Asya, Sibiryta mitolojileri ile Anadolu'nun kadim uygarlıklarının kültürel izlerinin iç içe geçişini, bu kez coğrafya olarak seçilen Kayseri üzerinden ele almaktadır.

Milattan önce Asurlular tarafından kurulmuş kentte daha sonra Kapadokya Krallığı, Medler, Persler, Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans), Selçuklular ve Osmanlılardan izler vardır. Birbirini izleyen farklı kültürlerin hepsinin iç içe geçtiği kentte *Hava* romanında özellikle Selçuklulardan kalan Anadolu'nun ilk tıp okulu olan Gevher Nesibe Şifahanesi üzerinde durulur. Yazar, Umay Bayülgen'e, Gevher Nesibe'nin başı açık, saçları örgülü, at binen, o çağda hastaları su sesi ve müzikle tedavi eden kadim Kaman geleneğinden gelen bir "kam" olduğunu söyleyerek önceki romanlarında da belirttiği kadını ve erkeği eşit gören, doğaya saygılı eski Türk anlayışının bakış açısını vurgular: "13. yüzyılda Avrupa'da ruh sağlığı hastaları uzak adalara sürülüp ölüme terk edilirken, Gevher Nesibe Kayseri'de onları su ve müzikle tedavi edilecekleri bir şifahane, yani hastane yapılmasını düşünecek kadar büyük bir uzak görüşlülüğe sahipti." (Uzuner, 2018, s. 50)

Romanda önceki romanlarda olduğu gibi sıkça tekrarlanan unsurlardan biri de Kaman geleneğinin türcülüğe karşı oluşudur. Konu, günümüzde çok tartışılan vegan ya da vejetaryen anlayışları üzerinden ele alınır:

Bizim Kam geleneğimizde her canlıya saygı göstermek, hiçbirini küçük görmemek ve fenalık yapmamak kuraldır. Yine kadim geleneğimiz, bütün canlıların birbirine bağımlı olan hayatını – şimdi adına ekolojik döngü dediğiniz şey – binyıllardır zaten savunur. Yunus balık yer, kurt geyik, kartal yılan, kedi fare, at ot yer. Onlar buna mecburdur. Ancak insan farklıdır, çünkü o ne yiyeceğini seçebilir. İsteyen geleneğine uygun olan hayvanın etini, isteyen sadece ot yiyebilir. En mühimi hayvanlara eziyet, işkence ve israf bütün inançlar gibi Kamlık'ta da haramdır, günahdır, yanlıştır. (Uzuner, 2018, s. 82)

Romanda günümüzde doğanın kaynaklarının tükenme noktasına gelmesi, doğadaki dengenin bozulması gibi çevre sorunlarının sebebinin kadim geleneğin dışına çıkmak olduğu üzerinde durulur. Kadim Kaman anlayışından uzaklaşan insan, doğaya verdiği zarar ve başka canlılara işkence etmek kadar kanser gibi ölümcül hastalıklarla mücadele etmek zorunda kalarak kendisine de zarar vermektedir, denmektedir.

Tabiat Dörtlemesini oluşturan ilk üç romanın genel olay örgüsündeki düğümlerinden biri de Sahaf Semahat'ın neden ve kimden kaçtığıdır. *Hava*'da bu düğüm de çözülmüştür. Semahat'ın gerçek adının Bahar olduğu, Nevşehirli varlıklı bir ailenin çocuğu olduğu, henüz ortaokul öğrencisiyken öz dayısının tecavüzüne uğrayıp hamile kaldığı, ailesinin bu durumdan onu sorumlu tuttuğu ortaya çıkar. Semahat'ın annesinin kızına gizlice kürtaj yaptırması, bu operasyon sonucunda kızın organlarının zarar görmesi gibi bir dizi olumsuzluk da romana dâhil edilmiştir (Uzuner, 2018, s. 101-106). Yazar bu motifle bir kez daha ekofeminist anlayışın üzerinde durur ve kadına, çocuğa tahakküm eden eril "efendi" anlayışının eleştirisini de yapar.

*Hava* romanında Buket Uzuner'in asıl vurgulamak istediği ise, çevre, kadın, enerji politikaları ve hayvan hakları üzerine yazılar yazan gazeteci kadının kendini özgür hissedememesi, yazılarında suç teşkil edecek unsurlar olmamasına rağmen yargılanmaya maruz bırakılmasından kaynaklanan şiddeti artarak süren baskıdır.

Defne Kaman Kayseri'de her gittiği yerde kiminde garson, kiminde polis memuru olarak karşısına çıkan biri uzun boylu, diğeri kısa boylu iki kişinin onu izlediğini hissetmektedir. Bu iki kişi Defne'ye Kayseri'ye geldiği gece, misafirhanedeki odasında gördüğü rüyada onu sorgulamaya gelen "iklim Değişikliğini İnkâr Bakanlığı" (Uzuner, 2018, s. 17) çalışanı olan biri kısa, diğeri uzun boylu memuru hatırlatmaktadır. Çevre, kadın sorunları ve hayvan haklarıyla ilgili yazılar yazan bir gazetecinin hakkında dava açılması, onu destekleyen grupların derneklerin herhangi bir taşkınlığa yol açmaması için davasının bir Anadolu kentinde görülecek olması gibi olumsuzluklar Defne'nin üzerinde takip edildiğini hissettirecek bir baskı oluşturmuştur.

Davasının görüleceği günün öncesindeki perşembe akşamı telefonuna gelen mesajla işten çıkarıldığını öğrenmek de Defne'nin umutsuzluğa düşmesinin sebeplerinden biridir (Uzuner, 2018, s. 186). Yaşadığı daha önceki olaylarda yanında olan gazetenin genel yayın müdürü Cemal Dokuzoğlu istifaya zorlanmış, yerine başkası getirilmiştir.

Kadim Türk geleneğinde kartalın Gök Tanrı'nın simgesi olarak geçtiğini belirten Yaşar Çoruhlu, bu simgenin hükümdarlık, güç ve adaleti temsil ettiği üzerinde durmaktadır. Yakutlarda en yüksek ruhları taşıdığına inanılan kartal, Gök Tanrı'nın timsali olarak Şaman ruhunu ifade eden Dünya Ağacı'nın tepesinde tasavvur edilmektedir. Kartal olumsuz kavramlara karşı iyi olan unsurları temsil eden anlamıyla Irk Bitig'te geçmektedir. Kartal simgesi özellikle hükümdarlık, güçle ilgili anlamlarıyla İslamiyet sonrasında da devam etmiş ve kimi zaman arma olarak da kullanılmıştır (Çoruhlu, 2017, s. 203).

Romanda biri bilge kaman Umay Nine, diğeri genç kaman Defne aynı gece aynı rüyayı görürler. Rüyalarındaki kartalın gözleri masmavi, gagası turuncu, göğsü beyaz, kanatları demirden, karnı ise simsiyahtır. Bu görünümüyle hem çok güzel hem de çok korkunçtur. Bu kartal rüyalarında iki kamanı da alıp uçurmuş, dalları kalenin içine uzanan 'hayat ağacı'nın altına bırakmıştır. Umay Nine'nin rüyasında ağacın altında saçları iki örgülü çocuk Defne vardır, Defne'nin rüyasında ise onu ağacın altında saçları iki örgülü Ayperi beklemektedir. Rüyadaki kartal uçup kalenin en tepesine konar ama o uçta bayrak olması gereken direktte bayrak yoktur. (Uzuner, 2018, s. 319-320) Bu bilgilerle birlikte Umay Nine rüyayı ve aslında Defne'nin gönderdiği mesajı yorumlar:

Ayçöreğim demiş ki, 'adaletin olmadığı bir yerde ben hareket edemem. Bazen durmak, güç toplamak için çekilmek ve beklemek gerekir. Daha ne desin be evladım?' ... Ayçöreğim, Defnem artık bize ses vermez. ... Bu kartal dönüp,

'Hayat Ağacımız'ın tepesine oturmadan, adalet yurduna, evine dönmeden Defnem geri gelmeyecek...(Uzuner, 2018, s. 321)

Roman, Umay Nine'nin bu yorumu üzerine bütün grubun Kalamış'taki eve dönüp Defne'yi orada beklemeye karar vermesiyle sonlandırılır. İlk iki romandan farklı olarak *Hava*, belirsizlikle sona erer. Adalet geri dönecek mi, genç kaman Defne geri gelecek mi, Defne'nin çocuk kaman Ayperi'yi yetiştirebilecek fırsatı olacak mı, sorularının çözümü Tabiat Dörtlemesi'nin son romanına, *Ateş'e* bırakılır.

## SONUÇ

*Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları –Su, Toprak ve Hava* yazarının da belirttiği gibi bir doğa yazını örneğidir. Buket Uzuner bu romanları doğayla iç içe yaşamış, doğanın ritmini kendi iç ritmi olarak geliştirmiş kadim Kaman geleneğinin izlerini takip ederek günümüzün önemli düşünce akımlarından biri olan ekofeminist bir yaklaşımla yazmıştır. Romanların üçünde de yazar, kahramanlarının yaşadıkları üzerinden bilge kaman Umay'ın ağzından Kaman geleneğinde kadın ve erkeğin eşit olduğu, hayatın bütün meşakkatlerine beraber çözüm ürettiği, doğaya saygılı, bütün canları eşit gören bir anlayışın hâkim olduğunu söylemektedir. Bu anlayış, ekofeminizmin ilkeleriyle örtüşmektedir.

Yazar, romanları için Anadolu'nun tarihi dokusu açısından dikkat çeken üç kentini - *Su* romanı için İstanbul'u, *Toprak* romanı için Çorum'u, *Hava* için de Kayseri'yi - seçmiştir. İstanbul'da aile içi şiddeti ve kadın cinayetlerini; Çorum'da tarihî eser kaçakçılığını, Kayseri'de nükleer enerjiyi konu olarak ele almıştır. Bu konuların hepsinde hırsına yenilen insanın insana, doğaya, kültüre verdiği zararı anlatmış; doğaya zarar verenin karşısına Kaman geleneğini yaşatan Umay Bayülgen ve Defne Kaman'ı koyarak iyileşmenin yolunu göstermiştir. Buket Uzuner'in yapmak istediği de ekoeleştirilenlerin söylediği gibi doğaya zarar veren insanın yine anlattığı hikâyelerle onu iyileştireceğidir.

Romanlarda Türk mitolojisinden, özellikle hayvan mitoslarından yararlanılmıştır. Uzuner, *Su*'da yunus, *Toprak*'ta geyik, *Hava*'da ise kartal simgesi üzerinden mesajlarını iletmiştir. Bu üç hayvan simgesi, kadim mitolojinin önemsedığı hayvanlar olduğu kadar İslamiyet'ten sonraki dönemlerde de birçok menkıbede, efsanede adı geçen hayvanlardır. Yazar böylece çağlar, coğrafyalar, inançlar değişse bile insanın özünün aynı kaldığını söyleyen psikomitolojik bakışı da doğrulamaktadır. Yazarın romanlarına eklediği polisiye olayın çözümü, *Kutadgu Bilig*'den alınan dizelerin ışığında sağlanır. Bu da romanda yazarın üzerinde durduğu, Kaman geleneğinin söyledikleri ile İslamiyet'ten sonra yazılan ilk eserlerden biri olan *Kutadgu Bilig*'deki temaların birbirini tamamladığı ve özde aynı olduğu mesajını desteklemektedir.



Buket Uzuner'in henüz ilk üçü tamamlanmış tabiat dörtlemesi, zaman zaman tekrara düşülmesi, olay örgüsünün zayıflaması, polisiye kurgunun kimi zaman inandırıcılıktan uzaklaşması gibi yönleriyle eleştirilebilir. Ancak genel olarak yazar bize kadim geleneğimizle ve yaşadığımız topraklarla ilgili güzel bir hikâye anlatmış; farkında olmadan içselleştirdiğimiz kadim değerlere dikkat çekmiş; doğaya dönüş ve onunla uyumlu bir yaşam arayışının mümkün olduğunu ileri sürmüştü; üstelik edebiyatımıza şimdiden gerçekten yaşadığına inanılan bir karakteri, Defne Kaman'ı kazandırmıştır.

### KAYNAKÇA

- Bayat, Fuzuli (2015). *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi)-1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, Fuzuli (2018). *Türk Mitolojik Sistemi (Kutsal Dişi, Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler, İyeler ve Demonoloji)-2*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Campbell, Joseph (2017). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. S. Gürses (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çetin, Oya Beklan (2005). "Ekofeminizm: Kadın- Doğa İlişkisi ve Ataerkillik". *Sosyoekonomi*, 2005-1: 61-76.
- Çoruhlu, Yaşar (2017). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Doğan, Süreyya (2017). "Ekoeleştiri ve Buket Uzuner'in Romanları". *Kesit Akademi Dergisi*, 11: 673-692.
- Ekoeleştiri Çevre ve Edebiyat*. (2012). Opperman, Serpil (Ed.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Gezgin, Elif (2017). "Kadın ve Doğa Üzerindeki Tahakküme Alternatif Bir Bakış: Ekofeminizm Üzerine Bir Değerlendirme". *Border Crossing*, 7 (2): 395-412.
- Leverink, Joris. "Maria Mies İle 'Ekofeminizm': Sıkı Çalışma ve Büyük Sevinç Hakkında Bir Konuşma" <http://www.toplumsol.org/maria-mies-ile-ekofeminizm-siki-calisma-ve-buyuk-sevinc-hakkinda-bir-konusma-joris-leverink/> 9 Haziran 2014 (Erişim: 13.02.2019)
- Levi-Strauss, Claude (1986). *Mit ve Anlam*. Ş. Süer, S. Erkanlı (Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Plumwood, Val (2017). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. B. Ertür (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Saydam, M. Bilgin (2017). *Deli Dumrul'un Bilinci "Türk-İslam Ruhu" Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shiva, Vandana, Mies, Maria (2018). *Ekofeminizm*. İlknur Urkun Kelso (Çev.). İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.

- Türk, Seçil Mine (2017). "Ekofeminizm ve Dualizm Fikri". *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 24: 377-392.
- Uzuner, Buket. (2012). *Su*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Uzuner, Buket. (2015). *Toprak*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Uzuner, Buket. (2018). *Hava*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Wall, Derek (2013). *Yeşil Politika*. İlknur Urkun Kelso (Çev.). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Yılmaz, Ayfer (2015). "Buket Uzuner'in 'Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Su' Adlı Romanı Hakkında bazı Değerlendirmeler". *Asos Journal The Journal of Academic Social Science*, 10: 101-122.
- Yusuf Has Hacib (2017). *Kutadgu Bilig*. A. Çakan (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

## Edebiyatın Metaforik Gücü

DOÇ. DR. NAGEHAN UÇAN EKE\*

### Öz

“Metafor” demek “dil” demek, “dil” demek “metafor” demektir. Esasen metafor, etrafımızda gizli bir yaşam sürmektedir ve biz farkında olmasak da konuşurken ağızımızdan dakikada ortalama altı metafor çıkar. Metaforik düşünme; kendimizi ve diğerlerini tanımamızı sağlamanın yanı sıra nasıl iletişim kurduğumuzu, nasıl öğrendiğimizi, nasıl keşif ve icat ettiğimizi anlamak için son derece önemli ve gerekli bir araçtır. Dolayısıyla metafor bir konuşma biçiminden ziyade bir düşünme ve aynı zamanda da yaşanan çevreyi ve hadiseleri algılamak için farklı bir görme biçimidir. Bilhassa kavramsal metaforlar ve görüntü şemaları, ortak özellikleri paylaşan iki şey arasında gizli karşılaştırma yapan metaforik düşünmenin temel unsurlarıdır. Bir edebî eserin de esas manası, içerisinde barındırdığı metaforlarda gizlidir. Öyle ki, edebî-bilimsel inşalar olarak metaforlar; bir çağın, bir kültürün, bir ortamın yansımasıdır ve onları kullananların faaliyetlerini ve düşüncelerini ifade eder. Her ne kadar esas niyeti bu olmasa da metafor, bir entelektüel iklim yakalar ve bizatihi kendi de bir bellek biçimidir. Nitekim dili ve yaşamı mucizevî kılan ve dilin imkânlarını sınırsız hâle getiren metaforlar, insanın kendisini, hayatı ve ötekini anlamasının yegâne yoludur. Son derece yaratıcı olan metaforlar, üst bir dille kurulan edebî eserlerde ise çok daha işlevsel ve etkileyici olabilmektedir. Bu çalışmada, yazarın ya da şairin elindeki kalemi âdeta sihirli bir değneğe dönüştüren, gücü ve tesiri sınırsız metaforun tanımı ve kavram alanı hakkında bilgi verildikten sonra edebiyattaki işlevi değerlendirilecek ve Klasik Türk edebiyatından örneklerle somutlaştırılacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Edebiyat, metafor, Klasik Türk edebiyatı, şiir, söz.

### THE METAPHORIC POWER OF LITERATURE

#### Abstract

“Metaphor” means “language”, “language means “metaphor”. Metaphor actually leads a secret life around us and although we are not aware, we are talking about six metaphors per minute. Metaphoric thinking not only helps us to know ourselves and others but also is an extremely important and necessary tool to understand how we communicate, how we learn, how we discover and invent. Therefore, metaphor is a way of thinking rather

\* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fak. TDE Böl, nucaneke@gmail.com, orcid.org/ 0000-0002-1699-9395  
Gönderim tarihi: 09-09-2019 Kabul tarihi: 02-11-2019

than a way of speaking and it is also a way of seeing to perceive the environment and events experienced. Especially, conceptual metaphors and image diagrams are essential elements of metaphoric thinking that makes a hidden comparison between two things that share common features. Moreover, metaphors as literary-scientific constructions are the reflection of an era, a culture, an environment and expresses the activities and thoughts of those who use them. Even though this is not the main intention, the metaphor captures an intellectual climate and it is actually a form of memory itself. Thus, metaphors that make language and life miraculous and make the possibilities of language unlimited are the only way to understand one's self, the life and the other. Metaphors, which are highly creative, can be much more functional and impressive in literary works established with a superior language. In this study, after giving information about the definition and conceptual field of metaphor that has unlimited power and influence and that transforms the pen into a magical wand in the hands of the author or poet, its function in literature will be evaluated and concretized with the examples from Classical Turkish literature.

**Keywords:** Literature, metaphor, Classical Turkish literature, poem, utterance.

### METAFORUN KAVRAM ALANI VE TARİHÇESİ

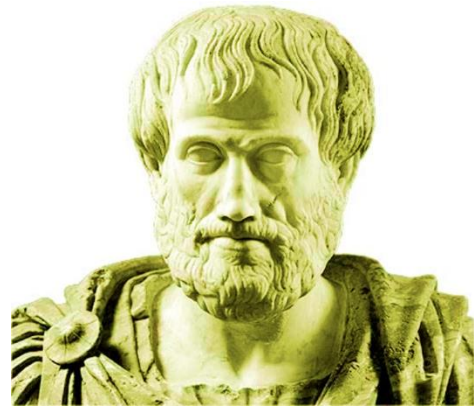
İnsana has bir olgu olarak dil, çok eski çağlardan beri filozoflar, dil bilimciler, ruh bilimciler tarafından mercek altına alınmıştır. Günümüze geldiğinde ise dil, daha evvel hiç olmadığı kadar önem kazanmış ve pek çok disiplin tarafından insanın bilişsel yapısına bağlı olarak bilimsel araştırmaların odak konusu olmuştur. Söz konusu, dilin dili olarak görülen metaforlar olduğunda ise bilhassa 20. asrın başından itibaren çalışmalar daha da derinlemesine yürütülmektedir (Uçan Eke, 2017, s. 11). Nitekim dili ve yaşamı mucizevî kılan ve dilin imkânlarını sınırsız hâle getiren metaforlar, insanın kendisini, hayatı ve ötekini anlamasının yegâne yoludur. Son derece yaratıcı olan metaforlar, üst bir dille kurulan edebî eserlerde ise çok daha işlevsel ve etkileyici olabilmektedir.

Alışılmış, günlük dildeki kelime ve mana birliklerine, özgün çağrışımlar yüklenmesi sonucu oluşan metaforlar, bu yönüyle dilin imkânlarını da sınırsız hâle getirirler. Eski Yunancadaki *méta* (üzerine) ve *phrein* (taşımak, aktarmak, nakletmek) kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşan *metafor* (*métaphore*); bir “şey”in birtakım yönlerinin başka bir “şey”e aktarıldığı zihinsel/dilbilimsel süreçleri ifade eder (Cebeci, 2013, s. 9-10). Üst bir dil yaratan ve özellikle de soyut ya da anlatılması güç duygu durumlarını ifade etmekte yardımına sıkça başvurulmuş metaforun tarihsel kökeni, *Platon* ve *Aristoteles*'e kadar uzanır. Bu bağlamda metafor kavramının ortaya çıkışı, şiirin felsefe tartışmalarına konu olmasıyla



başlamıştır denilebilir. *Platon* metaforu “mimesis”<sup>1</sup> bağlamında ele alırken, metaforu ve türlerini yanıltıcı, dolayısıyla zararlı yapılar olarak değerlendirmektedir (Brittan, 2003, s. 7-8). *Platon*’un öğrencisi olan *Aristoteles* ise şiirin duygusal tepkilere yol açarak yarattığı yanılısamayı kabul etmekle birlikte, bu yanılısamanın iyi bir tarafının da olabileceğini düşünerek *Platon*’dan ayrılır. *Aristoteles*’e göre şiir sanatında, “katharsis” yoluyla duygusal arınma gerçekleşmekte ve metaforlar yardımıyla “sanatça güzelleştirilmiş bir dil” (*Aristoteles*, 2002, s. 22) ortaya çıkmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere *Aristoteles*, *Platon*’dan farklı olarak metaforun faydalı olduğu kanaatindedir. Başka bir deyişle, *Platon*’da heyecanın rasyonel düşünceye zarar verdiği görüşü hâkimken, *Aristoteles*’te heyecanın kaynağının araştırılması arzu edilir bir durumdur, nitekim heyecana neden olan sebebin tespiti, farklı duygular arasında ayırım yapmaya ve tasnife imkân sağlar (Cebeci, 2013, s. 15-16). *Poetika* (*Aristoteles*, 2002, s. 59-83) ve *Retorik* (*Aristoteles*, 2014, s. 165-212) adlı eserleri kapsamında dört metafor türü belirleyen *Aristoteles*’e göre metafor, “bir şeye, başka bir şeye ait bir ismin uygulanması”dır. Şiirin metafora dayandığını belirten *Aristoteles*, aşırı metafor kullanımının ise gündelik dili şiirselleştireceği ikazında bulunmayı da ihmal etmez (Hawkes, 198, s. 9-10). Ona göre uygun biçimde kullanılan her metafor, bilineni bilinmeyenle bağdaştırarak ifadeye “cazibe”, “vuzuh” ve “seçilirlik” kazandırır. Bu açıdan metaforlar amaç ve konu ile ilgili “yerine uygun” nitelikte olmalıdır (Cebeci, 2013, s. 19). Nitekim *Max Black*’a göre *Aristoteles*’in görüşleri, metaforda bir şeyin, bir başka şeyin yerine geçtiğini kabul eden “yerine geçme teorisi (substitution theory)” kapsamında ele alınmalıdır (*Max Black*, 1954- 1955, s. 273-294). Klasik dönemin daha sonraki düşünürleri de metaforun kullanımı açısından *Aristoteles* gibi “yerindelik” ya da “uygunluk” prensibinin geçerliliğini savunurlar. Buna göre metafor; “yakışksız”, “bulanık” ve “vuzuhsuz” olandan kaçınmalıdır.

Orta Çağ’a gelindiğinde ise *Aristoteles*’in görüşleri Hıristiyan bakış açısıyla yeniden yorumlanmış ve metafor, toplumsal işleviyle ele alınmıştır. Bu çerçevede “bireysel deneyim” önemini yitirirken “toplumsal deneyim” ön plâna çıkar (Uçan Eke, 2017, s. 21). Çağın en önemli metaforu ise “dünyanın Tanrı tarafından yazılmış bir kitap olduğu” biçimindeki metafordur ve bu noktada şairin vazifesi, şiire kişisel duygularını yansıtmaktan öte, Tanrı’nın kastettiği manayı keşfetmek olarak açıklanır. Bu açıdan O. Cebeci, 17. yüzyıl şiirinde “metafor”un genel



Aristoteles

<sup>1</sup> Sanat faaliyetlerinde dış dünyanın temsiline yönelik temel bir ilke oluşturan “mimesis” kavramı, *Platon* tarafından “taklit” anlamıyla ve “anlatı” kavramıyla karşıtlık içinde tanımlanır.



unsurlardan ve kurumsallaşmış ilişkilerden beslendiğini söylemenin yanlış olmayacağı kanaatini dile getirir (2013, s. 27). Nitekim bu metaforlar bilinçli bir şekilde “yapay” olup, “duyusal canlılık” taşımaz; daha çok “biçimsel kusursuzluk” fikriyle hoş gitmeyi gaye edinir. Dolayısıyla bu türden bir metaforun yapısında doğruluktan çok, “uygunluk (appropriateness)” bulunması arzu edilir (Hawkes, 1980, s. 18-19).

18. yüzyılın sonlarına doğru ise *G. Vico*, *I. Kant*, *J. J. Rousseau* ve *J. G. Herder* gibi felsefeciler tarafından metafor kavramına daha “özelci” yaklaşılarak, metaforun “algı” ile ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda *Aristoteles*’in metaforu tasnif etmesi ve “vazgeçilebilir bir unsur” olarak değerlendirmesine karşı bir tavır ortaya konulmuştur. Romantik çağın anlayışına göre metafor, dille bütün olarak bir “organik ilişki” içindedir ve insan imgeleminin ifadesine yönelik, metaforun hayati bir işlevi vardır (Cebeci, 2013, s. 33). Başka bir ifadeyle bu yüzyıl görüşüne göre, *Aristoteles* ve takipçilerinin savunduğu gibi metafor, dilden ayrılabilen ve çoğu kere süslemeye ve ikinci dereceden amaçlara yönelen bir araç değildir.

Bilimsel alanda yaşanan gelişmeler doğrultusunda, 20. yüzyıla gelindiğinde ise edebiyat ve sanat alanlarında kullanılan kavramların bilimsel temelde incelenmesi odağa alındığından metafor kavramına daha kapsayıcı ve sistematik yeni yaklaşımlar geliştirilmiştir. Örneğin *I. Kant*, insan zihninin işleyişi üzerinden metafor kavramını değerlendirerek, metaforu *sentez* ve *şema* kavramları üzerinden ele alır. *M. Johnson*’a göre, *I. Kant*’ın düşüncesi içinde “metaforik yansıma” kavramına en çok yaklaştığı nokta da burasıdır (Johnson, 2008, s. 44-45). Nitekim şematize etme işlevi olarak “soyut kavramlar” ile “duygulanım içerikleri” arasında bağlantı sağlanması, insanın duyuları aracılığıyla edindiği şeyleri kavramsallaştırmasını mümkün kılar (Uçan Eke, 2017, s. 22). *M. Johnson*’un *I. Kant*’ın “şema” kavramından yola çıkarak geliştirdiği görüşleri ise şu şekilde özetlenebilir: “Bütün anlamlı deneyimler ve anlama faaliyetinin kendisi, imgelemin, zihnimizdeki temsil durumlarını düzenleyen (yeniden üretme işlevi) ve bilincimizin zamansal birliğini oluşturan (üretici işlevi) faaliyetini gerektirir.” (Cebeci, 2013, s. 46). Dolayısıyla şayet imgelem sürekli işler hâlde olmasaydı, insan, bütünlüğü olan bir deneyim ya da anlama hâline asla ulaşamazdı.

*E. Cassirer* ise *I. Kant*’ın değerlendirmesine, insan algısının ve deneyiminin anlamını ifade eden sembolik unsuru da ilave eder ve Kantçı bilim kavramından yola çıkarak, bilginin *sentez* ve *şematizasyon* aracılığıyla elde edildiğini savunur. Dolayısıyla *E. Cassirer* de tıpkı *I. Kant*, *G. Vico* ve diğer romantik şairler gibi bilincin metaforik bir biçimde çalıştığını kabul eder (Cebeci, 2013, s. 63). Bir başka ifadeyle bilincin içsel bir unsuru olan dil, metaforiktir. *E. Cassirer*’in bir başka önemli tespiti ise şiirin doğal dünya ile bağlantı içinde olduğunu göstermesidir. Buna göre şiirin “dış dünya”ya yaptığı “gönderme”, kelimenin asıl anlamını

ifade eden bir gönderme olmaktan ziyade, kendi "içkin" geçerliliğidir. E. Cassirer'in bu düşüncelerini geliştiren felsefeci Susanne Langer ise çağdaş metafor çalışmalarının öncülerindendir ve *sembolik dil* ile özellikle *metafor* konusundaki çalışmalara önemli katkılar sağlamıştır. S. Langer, "sembol kullanma" ihtiyacının insanoğlunu diğer canlılardan ayıran temel bir unsur olduğu kanısındadır. S. Langer'a göre, "sembolizasyon" bütün zihinsel faaliyetlerin başlangıç noktasını teşkil eder (Langer, 1942, s. 32-33). Sanat formunu duyulara dayalı bir imge olarak tanımlayan S. Langer'a göre "şiir" ise maddî dünyaya ait unsurların soyutlanması yoluyla oluşturulmuş imgelerden meydana gelir (Langer, 1942, s. 38-40). Lirik şiirde olduğu gibi, metafizik önermelerde de söylenen sözün dış dünyaya yönelik temsil işlevi yoktur. Bu nedenle de doğru ya da yanlış olamaz, çünkü şairin burada gerçek manada bir iddiası yoktur. Örneğin lirik bir şiirde sözü edilen "gün ışığı" veya "bulut" gibi kelimeler, okuru meteorolojik durum hakkında bilgilendirmeyi değil, şairin bazı duygularını ifade etmeyi ve benzer duyguları okurda da uyandırmayı amaçlar (Cebeci, 2013, s. 67). Nitekim müzik ve şiir gibi sanatlar, "anlılık" duygu ve eğilimlerden ziyade, genel ve "kalıcı" duyguları canlandırmaya hizmet eder.



Roman Jakobson

*Metafor ve metonimi* çalışmalarında önemli bir yere sahip olan bir başka araştırmacı ise Roman Jakobson'dur. R. Jakobson, konuşmanın *benzerlik* ya da *bitişkenlik* çizgisinde ilerleyebileceğini, metaforun "benzerlik", metoniminin "bitişkenlik" durumunu tanımlamak için uygun olduğunu belirtir (Jakobson, 2002, s. 46-47). "Düz yazı" genel olarak *bitişkenlik* üzerinden ilerlediği için "metonimik kutup"a; "şiir" ise vezin, kafiye ve diğer fonolojik özellikler aracılığıyla benzer unsurları vurguladığı için "metaforik kutup"a yakındır. Şiirsel ya da edebî yapılarla metaforik yapıları özdeş olarak değerlendiren R. Jakobson'a göre, yazar ve okurun tavrının mesaja başka bir şey için değil de sırf kendisi için odaklanması, dilin "şiirsel işlevi"dir. Bu noktada yazar ve okurun tavrı, metnin "ne" söylediğinden, "nasıl" söylediğine yönelik bir dikkat kaymasını öngörür. David Lodge'a göre de bir edebî metnin yüzey yapıları aşıp da altta yatan temel prensip ortaya çıkarıldığı zaman, bu metnin hemen daima metaforik bir yapıya sahip olduğu görülür (Lodge, s. 99-100). Bu noktada metin bir "benzetilen" olma özelliğini taşıırken, metnin yansıttığı dünya ise "benzeyen" olma niteliğindedir. *Benzeyen* ile *benzetilen* arasındaki mesafe büyüdükçe, metaforun semantik etkisi güçlenecektir.

Metafor çalışmalarına katkıda bulunan bir diğer önemli isim Fransız felsefeci ve eleştirmen Paul Ricœur'dür. P. Ricœur, "The Rule of Metaphor" adlı eserinde metafor

çalışmalarını özellikle felsefe ve dilbilim açısından ele alır. *P. Ricœur*, metaforun “söylem düzeyinde” değerlendirilmesine inanmakla birlikte, daha önceki yaklaşımlardan da tamamen vazgeçilemeyeceği kanaatindedir. Buna göre *P. Ricœur* metafor yaklaşımlarının gelişimini üç aşamada açıklar: “1. (Kelime düzeyinde işleyen) ‘sözbilgisi’; 2. (Cümle düzeyinde işleyen) ‘anlambilgisi’ ve 3. (Söylem düzeyinde işleyen) ‘yorumbilgisi’” (Tomkinson, 2008, s. 162-174). *P. Ricœur*, metaforun anlaşılması için “anlambilim”den yola çıkan bir metafor kuramı ile imgelemin ve duygunun ele alındığı “psikolojik” bir metafor kuramı arasında bağlantı kurulması gerektiğini düşünür. *P. Ricœur*’ün anlambilimden hareket eden metafor kuramından anladığı şey ise “metaforun başka bir dile aktarılamaz bir bilgi sağladığı, bir diğer deyişle, gerçekliğin ne olduğuna ilişkin bir tür iç görü sağladığı yolundaki düşüncedir.” (Cebeci, 2013, s. 156). *P. Ricœur*’e göre şiir, mitik bir söylem düzeyinde gerçekliği yeniden yaratarak, yalnızca onu taklit ederken; metafor, dilin anlık bir yaratımı, dilde hiçbir statüsü olmayan anlamsal bir yenilenmedir (Ricœur, 2007, s. 90). O hâlde *P. Ricœur*’e atfen söylenecek olursa “şiirsel bir yapıt içinde metaforun kudreti, öncelikle söyleyişin (lexis) diğer süreçleriyle ilişkisi, sonra yapıtın bütünsel özü olan fabl’la, yani insan eylemlerini aslında olduklarından daha yüksek bir biçimde temsil etme niyetiyle, yani mimesis’le ilişkisinden türer.” (Reagan, 1979, s. 147).

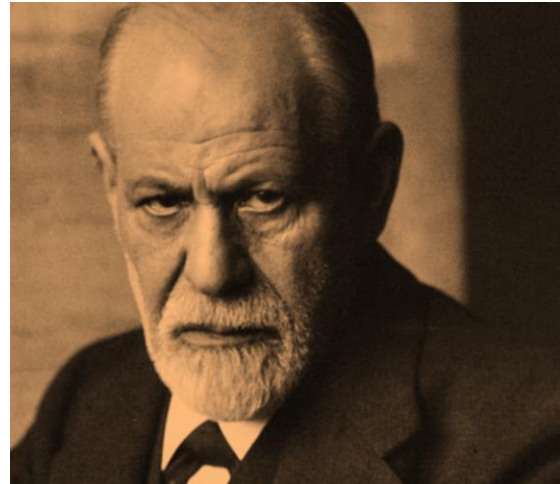
Çağdaş metafor çalışmalarına bakıldığında *George Lakoff* ve *Mark Johnson*’ın 1980’de yayımladıkları, *Metaphor We Live By* adlı eserin önemli bir dönüm noktası olduğu görülür. Bu tarihten sonra gerçekleştirilen bütün metafor incelemeleri, *G. Lakoff* ve *M. Johnson*’ın eserine atıfta bulunmakta ve bu yazarların görüşlerini esas alan yeni tartışma zeminleri oluşmaktadır. Bu esere ek olarak, yazarların metafor ile ilgili bireysel çalışmaları ve yine *G. Lakoff* ile *Mark Turner*’ın ortak çalışmaları, insan düşüncesinin yapılanmasını araştıran ve metaforu “dil” ile sınırlı olmaktan çıkarıp “insan düşüncesinin temel yapı taşı” olarak tanımlayan bir anlayışı ifade eder (Uçan Eke, 2017, s. 26). Günümüz metafor çalışmalarına da hâkim olan bu görüş, “bilişim bilim”in temel özelliklerini yansıtır. *G. Lakoff*’a göre, “bilişim bilim (cognitive science)”; psikoloji, antropoloji, felsefe, dilbilim ve bilgisayar bilimi alanlarından derlenen verileri kullanarak, insan zihninin yapısını, deneyimlerin nasıl anlamlandırıldığını, kavramsal sistemlerin ne olduğunu ve nasıl organize edildiğini araştıran yeni bir bilim dalıdır (Lakoff, 1987, s. XI). Klasik açıklamaları sorgulayan “bilişim bilim”i, *O. Cebeci* iki farklı görüş açısından şu şekilde değerlendirir:

“... ‘klasik görüş’, zihni soyut ve bedene ait olmayan bir oluşum olarak nitelerken, ‘yeni görüş’, zihni bedenle sıkı bir bağlantı içine sokar. ‘Klasik görüş’, zihni nesnel anlamda doğru ya da yanlış olabilecek önermelerde bulunma vasfıyla değerlendirirken, ‘yeni görüş’ zihnin metafor, metonimi, temsili imge oluşturma yeteneği gibi ‘imgelemele ilgili vasıflar’ını ön plâna çıkarır. ‘Klasik görüş’ zihnin anlam ve düşünce üretme yeteneğinin soyut olduğunu, anlamlı kavramların ve rasyonel düşüncenin ‘aşkınlık’ niteliği taşıdığını

ve bedensel bir oluşumdan bağımsız olduğunu kabul eder. ‘Yeni görüş’ ise ‘anlam’ın düşünülen ve işlevsel varlıklar için ‘neyin anlamlı olduğu’na bağlı olarak belirlendiği görüşündedir.” (Cebeci, 2013, s. 186)

Aralarındaki bu farklılara rağmen her iki yaklaşım da insan zihninin “kategori oluşturma” özelliğinin, yaşanan deneyimlere anlam kazandırma açısından temel bir işlevi olduğu görüşünde birleşirler. G. Lakoff ve M. Johnson da insan zihninin genel çalışmasının ve metafor oluşturma sürecinin “kategorik düşünce” aracılığıyla gerçekleştiği kanısındadır. G. Lakoff ve M. Johnson’a göre “kategorizasyon”, deneyimlenen bir durumu, o durumun belirli özelliklerini ön plâna çıkarıp, diğer bazılarını önemsizleştirmek ya da saklamak suretiyle yapılan “doğal” bir tanımlama yöntemidir (Lakoff, 1987, s. XI-XII). Tanımlamada kullanılan “doğal” kavramı, “deneyim”in tarafları, parçaları, aşamaları, amaç ve nedensellik unsurları bulunan bir “yapı” olma özelliği taşıdığını gösterir. Genel olarak “yapı” ise “parça-bütün” ilişkisindeki “düzenleme” niteliğinin metaforik bir yansımasıdır. Bu kapsamda tanımlanması gereken üçüncü kavram ise “şema”dır. “Şema”, bir konuyu ana hatlarıyla, başka bir deyişle “iskeletiyle” gösteren yapılanmış bilgiye denir (Lakoff, 1987, s. 69-70). Bir “şema”nın içinde doldurulması gereken unsurlar” bulunur ve bunların her birine “boşluk” adı verilir. G. Lakoff ve M. Turner’a göre bir “şema” öğrenildiği zaman artık unutulmaz ve çaba gerektirmeden, çoğu kere de bilinçdışı bir biçimde kullanılır (Lakoff ve Turner, 1989, s. 61). Başka bir ifadeyle “şema”yı bulup hatırlamak için herhangi bir gayret gerekmez. Aynı şekilde bir “kavramsal metafor” da bir defa öğrenildiğinde zihne yerleşir ve artık unutulmaz. Esasen bu tür bir kavrayış, insan zihninin büyük başarılarından biridir. Nitekim, rasyonel düşüncenin önemli bir kısmı metaforik modeller içerir.

Özellikle Sigmund Freud’un “Düşlerin Yorumu” (1996) adlı eserinde geliştirdiği ve insan zihninin “katmanlı” bir yapıya sahip olduğu yönündeki kuramının, “metafor” çalışmalarına da büyük tesiri olduğu düşünülecek olursa, felsefe, edebiyat eleştirisi, dilbilim ve bilişim bilim kapsamında geliştirilen “metafor” tanımlarına, son olarak “psikanalitik kuram”ın bakış açısının da eklenmesi, metaforu



Sigmund Freud

bütünlüklü bir çerçeveye yerleştirmede faydalı olacaktır. Bilindiği gibi S. Freud’un buluşlarından yola çıkan psikanaliz, insan zihninin çalışmasını “bilinç”, “önbilinç” ve “bilinçdışı” kavramları kapsamında tanımlar. S. Freud, “bilinçaltı” ve “bastırılmış unsurlar” arasındaki ilişkiyi açıklarken de “bilinçdışı düşüncenin önbilinç alanındaki sözel temsil imkânlarını harekete geçirebilmesi” durumunda metaforik

ifadelerle karşılaşılacağını ifade eder (Uçan Eke, 2017, s. 27). Nitekim S. Freud'a göre, metaforun bilinçaltını temsil etme işlevi, iç dünyanın dengelerini kurması açısından önemlidir. Metaforun "yer değiştirme" mekanizması aracılığıyla "gerginlik"i giderme özelliği ise bu işlevin bir parçasıdır. Psikanalistlere göre "bilinçdışı fantezi" de temsili bir senaryo yapısında olup, bir şeyin başka bir şeyi ifade ettiği bir "yerine geçen ilişkisi"ne dayandığından metaforiktir. Metaforun bilinçdışı fantezinin bir uzantısı olduğu kabul edildiği takdirde hem gündelik hayattaki yansımalarında hem de sanat/edebiyat eserlerinde "tekrarlanan" bir özellik taşıması beklenir. Bu durumda, bir sanatçının eserlerinde tekrar eden unsurların bulunmasının doğal olacağını belirten O. Cebeci sözlerine şöyle devam eder:

"Hem kavramsal hem de dilsel metaforlar, kişilik yapısını kontrol altında tutan bilinçdışı fantezi ya da fantezileri temsil edecektir. Bu durumda, bir sanatçının yapıtları değerlendirilirken, bireysel yapıtların yanı sıra toplu yapıtların ele alınması ve hangi metaforların belirleyici özellik taşıdığına görülmesi önemlidir. Böylece hem mikro hem makro düzeyde analizlerin yapılması mümkün olabilecektir. Öte yandan, eğer metafor-semptom karşıtlığından yola çıkarsak ve metafor egonun ürettiği sağlıklı çözümleri gösteriyorsa, başarılı metaforlar üreten sanatçının yeni problemleri ele alırken yeni metaforlar ve temalar geliştirmesi beklenebilir. Bundan, tekrarlanan ve yaşam boyu değişmeyen eğretilene unsurlarının, metafordan çok metoniminin farklı türlerini temsil ettiği sonucu çıkarılabilecektir." (2013, s. 386-387)

Neticede felsefeyi eleştirirken bilişim bilim; soyut, genel geçer ve rasyonel bir akıldan söz edilemeyeceğini, bu aklın mutlaka bir bedene bağlanarak ele alınması gerektiğini ifade etmekteydi. Psikanalitik yaklaşım ise bilişim bilimi benzer bir noktada eleştirir. Bu durumda, insan bedeninin metafor oluşumundaki rolünü ayrıntılı bir şekilde gösteren bilişim bilimin verilerinin, psikanalizin bulgularıyla birleştirilmesi hâlinde, daha doğru ve derinlikli bir metafor tanımına ulaşılabilir.

## **KLASİK TÜRK EDEBİYATINDAN ÖRNEKLERLE "EDEBİYAT"IN METAFORİK GÜCÜ**

Yazarlar ve şairler, her edebiyatın her devrine ait mahsullerinde, söz söyledikleri dilin belli yönlerinden ve imkânlarından yararlanır, hatta anlam ve sesin sınırlarını zorlayarak üst bir dil kurarlar. Başarılı olmuş, sevilen ve hatta çağları aşmış edebiyat mahsullerinin özelliklerinden biri, şüphesiz okuyucuya/dinleyiciye aktardıkları duygu, düşünce ya da metaforların özgünlüğü ile açıklanabilir. Dünya kurulduğundan beri her dilde yaratılan sanat eserlerinde defalarca dile getirilen, edebiyatın temel konularından biri olan "sevgi" dahi, bugün de özgün tasarım ve hayallerle, yeni bir söyleyiş biçimiyle etkileyici bir şekilde sunulabilir. Kim bilir, "aşk"ı anlatan şaheser belki de henüz vücuda getirilmemiştir. Dilin "yaratıcılık" adı verilen niteliği sayesinde bu beklenti yersiz de değildir. Öyle ki edebiyatı



edebiyat yapan “metafor” *Monroe Beardsley* tarafından “minyatür bir şiir” olarak tanımlanır. “Edebiyat” bilhassa “şiir” ve “metafor” arasında çok sıkı bir ilişki olduğu şüphesizdir. Öyle ki bazı araştırmacı ve felsefeciler, şairin zaferi olarak addettikleri “metafor”un, “şiir” için hayati derecede önemli olduğunu iddia ederler (Yang, 2015, s. 84-88). Dahası *G. Y. Demir’e* göre, “hayatı, kendimizi ve ‘öteki’ni anlamanın yegâne yolu” (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 9) metafordur. Buna göre insan, içinde yaşadığı gerçekliği, ancak metaforlar vasıtasıyla ve metaforik olarak inşa edebilir. Metafor, günümüzde artık sadece bir kelime veya dilsel ifadeler hakkında değil, çoğunlukla kavramlar ve bir şeyi başka bir şeye göre düşünme güdüsü hakkındadır. Nitekim metafor, tabiatı gereği kavramsaldır ve hem günlük dilde hem düşüncede hem de edebî dilde yaygın biçimde kullanılır. Dolayısıyla sanılanın aksine günümüzde metafor, yalnızca yaratıcı muhayyilenin kullandığı edebî bir araç olmaktan çıkmış, artık şairin, filozofun, bilim insanının ve dahi tüm insanların o olmadan yaşayamayacakları bir kıymet noktasına yükselmiştir (Uçan Eke, 2017, s. 40). Dolayısıyla insan beyninin dilde, edebiyatta, eğitimde, fizikte, mühendislikte, geometride ve diğer tüm alanlarda metafor kullanımı yoluna gitmesi aslında kendi doğal yapısının bir neticesi olarak görülmelidir (Demirci, 2016, s. 341). Metafora bu şekildeki yaklaşımın yaygınlaşarak kabul görmesinde ise şüphesiz *G. Lakoff* ve *M. Johnson’un* görüşleri etkili olmuştur. *G. Lakoff* ve *M. Johnson’a* göre “1. Metafor, kelimelerin değil, kavramların niteliğidir; 2. Metaforun fonksiyonu salt sanatsal veya estetik kaygılar değil, belirli kavramları daha iyi anlamaktır. 3. Metafor çoğunlukla benzerliğe dayanmaz. 4. Metafor özel bir yeteneği olmayan sıradan insanlarca gündelik hayatta büyük bir zihin faaliyeti gerektirmeksizin kullanılır. 4. Metafor lengüistik bir süs, gereksiz bir dekor değil, insanî düşüncenin ve akıl yürütmenin ayrılmaz bir unsurudur.” (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 12)

Edebî eserlerin, bilhassa da şiirlerin değerlendirilmesinde ağırlık merkezini teşkil eden unsurlar arasında belki de başta gelen metafor, özgün bir düşünce biçiminin oluşmasına da hizmet eder. Genel anlamda okuyucuya/dinleyiciye anlama kolaylığı sağlarken, edebî anlamda ise metafor, estetik bir haz verir. O hâlde metaforlar, edebî eserde gizli olan derin yapıyı oluşturup edebî söylemin tabakalaşmasını, dolayısıyla anlamın çoğalmasını sağlarlar. Bir bakıma metni sanatsal düzeye yükselten metafor, edebî eserin özünü inşa eden temel unsurdur. Yokluğunda hakikat ile kurulacak doğrudan ilişkiyi varlığıyla askıya alan metafor, bunu yaparken bir yandan da dünyayı yeni bir gözle görmenin, onu yeni baştan inşa etmenin arzusunu duyar. Nasıl ki *C. Reagan’a* göre “tragedya bize insan hayatlarını mitos’un gösterdiği ‘gibi’ görmeyi öğretiyorsa” (s. 148) metaforlarla kurulan düzyazı metni ya da şiir de “gibi” yaşamayı öğretir. Artık olağan, sıradan, alelade olan ne varsa, şiirin içinden geçerek kıymet kazanmış, içinden bir kez dışarı taşan gerçeklik de bütün sıradanlığı ile askıya alınarak ertelenmiştir. Metaforun anlamı erteleyen örtüsü de aynı kurala eşlik



ederek görünürlük kazanır (Güçbilmez, 2012, s. 9). Metafor, söylemin özgür icadı olarak düşünüldüğünde ise hiç kimse şairden daha özgür olamaz (Ricoeur, s. 79). Nitekim şair, dile getirme yükümlülüğü taşıdığı yeni oluş karşısında kendini özgürleştirmeyi başaran kimsedir.

Aklı ve hayal gücünü birleştiren metaforun işlevleri, sağladığı imkânlar ve önemi günümüze kadar yapılan pek çok araştırmanın konusu olmuştur. Dilin işlevlerinden ayrı düşünülemeyecek olan metaforun pek çok mühim işlevi söz konusudur. Bunlardan önde gelen bazıları:

1. İsim Verme İşlevi
2. Somutlaştırma İşlevi
3. Yönlendirme İşlevi
4. Yeni Bilgi Üretim İşlevi
5. Psikolojik Tesir İşlevi
6. İletişime ve Eğitime Dair İşlevi

Bu işlevlere başkalarını da eklemek mümkündür. Esasen bilincin içsel bir unsuru sayılan “dil”in metaforik olduğu düşünülürse, dilin işlevleri aynı zamanda metaforun da işlevleridir. Günlük ve ortak dilde etkileyici bir anlatım sağlamak üzere kullanılan metaforlardan elbette edebî dilde de büyük ölçüde yararlanılmaktadır. Üstelik edebî dilde değişik, *yeni ve özgün metaforlar* kullanılarak okuyucuda/dinleyicide yepyeni tasarımların, duyguların ve hayallerin doğması sağlanmaktadır. Bu nedenle metaforu edebî eserleri oluşturan ve güçlü kılan unsurların başında saymak gerekir. Bu hâliyle metafor, şairin ve yazarın elinde âdeta sihirli bir değnek işlevi görür. Sonuç olarak denilebilir ki insanın anlam üretme sürecinin zorunlu araçlarından biri olan metafor, edebî dilde ise gerçeklikle dil arasındaki ilişkiyi karanlıklaştırarak dilin kendisini ön plana çıkarma gibi bir işlev üstlenir (Şevki, 2009, s. 404).

Dilin edebî ve şiirsel işlevi kendisi için iletiye odaklandığından, metaforun edebî dilinin temel aracı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Tam da bu noktada dilin gücü “metafor”, şair ve yazarların kaleminde sihre dönüşerek edebiyatın gücü olur. Şayet metafor kullanımı bir düşünme ve aynı zamanda da yaşanan çevreyi ve hadiseleri algılamak için farklı bir görme biçimiye söz söyleme kabiliyeti tescilli şair ve yazarların görme biçimleri ile yaratılan metaforlar, diğer tüm insanların da duygularına tercüman olacak ve nesilden nesle aktarılan birer mirasa dönüşecektir. Dünyanın en zengin ve en renkli kültür kaynaklarından beslenen Klasik Türk edebiyatı da insana ait her ayrıntıyı ihtiva eden bir edebiyat geleneğidir. Üç büyük dilin gücünün, bin yılı aşan bir tarihî birikimin ve çok geniş bir coğrafi zeminin hazırladığı, asırlardan beri sürüp gelen, renkli, canlı, hareketli bir sosyal hayatın engin kazanımlarının öncülük ettiği bu edebiyat sahası, zengin muhtevalı, kalıcılık imtihanından

başarıyla geçen şaheserlere vücut vermiştir. Yaklaşık altı yüz yıl varlığını kesintisiz sürdürmüş bu edebiyatın en önemli gücü ise şüphesiz ki geleneği takip eden şairlerin kaleminden dökülerek kuşaklara aktarılan metaforlardır. Klasik Türk şair ve yazarlarının kullandıkları metaforların bu edebiyatın gücünü perçinleyerek en mükemmel şekilde söze nasıl kalıcılık ve tesir kazandırdığını birkaç örnekle izah etmek yerinde olacaktır.

İnsanın ezelden ebede kadar vazgeçemediği ve vazgeçemeyeceği en temel, en güçlü beşerî hasleti olan “aşk” şüphesiz şairlerin de en fazla kalem oynattıkları tema olmuştur. Bilhassa Klasik Türk şairleri “aşk”ı her yönüyle ve çok çeşitli metaforlar aracılığıyla işlemişler ve asırlar boyunca insanların duygularına tercüman olmuşlardır. Klasik Türk şiirinde “aşk”, bütün tezahürleriyle zengin bir estetik sistem dâhilinde, çok gelişmiş bir benzetme ağı ile okura sunulur. “Aşk”ın Klasik Türk şiirinde olduğu kadar hiçbir edebî gelenekte bu denli zengin çağrışımlara, metaforlara konu olmadığı rahatlıkla söylenebilir. “Aşk” bir âlemdir. Evrenin yaratılış sebebidir.



Esasen “aşk” her gönülde ezelden mevcuttur. Ancak, onu bulup ortaya çıkaracak bir maşuka (sevgiliye) muhtaçtır. Tam da bu noktada esas kahraman “sevgili”, sahnedeki yerini alır. Klasik Türk şiirinde “sevgili” ve onun güzellik unsurları şairlerin “aşk” teması dâhilinde en çok söz konusu ettikleri hususlardır. “Âb-ı hayat” olan dudağı ile kimi zaman âşığa can veren, öldürücü bakışıyla kimi zaman âşığın gönül evini yerle bir eden “sevgili”, Divan şairlerinin asırlarca anlatmaktan bıkmadığı, idealize edilmiş eşsiz güzellikte öyle bir hazinedir ki onun ışığı karşısında güneş dahi sönük kalmakta, gül bile güzelliği karşısında mahcup olmaktadır. Son derece zengin çağrışımlara sahip “sevgili” bu noktada pek çok metaforla dikkate sunulur. Örneğin, AŞK SARHOŞLUKTUR kavramsal metaforunu “Öyle sarhoşum ki idrak edemiyorum dünya nedir, ben kimim, içki sunan kimdir, şarap ve kadeh nedir?” diyerek özetleyen *Fuzûlî* ile AŞK ŞARAPTIR kavramsal metaforunu “Aşk şarabının sarhoşuyum, her ne kadar ağzım mana fıskiyesi ise de ilham gelmeyince söyleyemem.” diyerek ortaya koyan *Nedîm*, Klasik Türk edebiyatında biri ıztıraplı diğeri nedimane “aşk”ın sesi olarak tarihe adlarını kazınmışlardır. 17. yüzyılda hiciv ustası *Nefî* ise “Benim bildiğim aşk çölü böyle renksiz, cansız, hareketsiz değildi; orada mecnun olmuş salkım söğütler, deli divane akarsular vardı.” derken AŞK ÇÖLDÜR kavramsal metaforunu, Klasik Türk şiirinin son büyük temsilcisi *Şeyh Gâlib* ise “Aşk ilâhî bir mumdur, ben ise onun etrafında dönen pervaneyim... Şiddetli arzu, bir zincirdir, gönlüm ise ona bağlanmış bir divanedir.” dediği beytinde AŞK MUMDUR kavramsal metaforunu en mükemmel şekilde kullanırlar. Söz konusu sevgili olduğunda ise şairler metafor konusunda çok daha seçici ve yaratıcı

olmaktadırlar. Örneğin *Hayâlî* "Gelip de ben bülbülünü mesut etmez, o gülün elinden feryat, feryat!" diyerek Klasik Türk şiirinin sevgili için belki de en çok kullanılan SEVGİLİ GÜLDÜR kavramsal metaforunu çağrışımları bakımından tercih eder. *Nedîm* ise en önemli vasfı bir görünüp bir kaybolmak olan sevgili için "Ey Nedim! Bu şehirde senin vafettiğin güzel sevgili yoktur. Nitekim o peri, sana bir görünüp bir kaybolan hayal olmuş." dediği beytinde SEVGİLİ PERİDİR metaforunu; "Ey Sultan Sevgilim! Dökülen şarap, kırılan rindlerin şişesi olsun. Aman yeter ki ayağını sakınarak basma." dediği beytinde ise SEVGİLİ SULTANDIR kavramsal metaforunu kullanır. Yine pek çok çağrışımı ile sevgili için kullanılan SEVGİLİ GÜNEŞTİR kavramsal metaforuna örnek olarak ise *Karamanlı Nizâmî*'nin "Sabah vakti yatarken o ay (yüzlü sevgili) üstüme geldi ve 'Üstüne güneş gelmiş sen daha uyanmayacak mısın?' dedi." beyti verilebilir:

Öyle ser-mestem ki idrâk etmezem dünyâ nedir  
Ben kimim sâki olan kimdir mey ü sahbâ nedir

**Fuzûlî (Mecnûn'un Dilinden...)**

Mest-i câm-ı aşkım ilhâm olmayınca söylemem  
Gerçi kim fevvâre-i ma'nâ dehânumdur benim

**Nedîm**

Böyle bî-hâlet değildi gördüğüm sahrâ-yı aşk  
Anda mecnun bîdler dîvâne cûlar var idi

**Nef'î**

Aşk bir şem'-i ilâhîdür benim pervânesi  
Şevk bir zencîrdür gönlüm anun dîvânesi

**Şeyh Gâlib**

Gelüp ben andelîbin eylemez şâd  
Elinden o gülün feryâd feryâd

**Hayâlî**

Yok bu şehir içre senin vaf ettiğin dilber Nedîm  
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana

**Nedîm**

Ayağın sakınarak basma aman sultânım  
Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun

**Nedîm**

Subh-dem yaturken ol meh üstüme geldi didi  
Üstüne gelmiş güneş sen dahı uyanmaz mısın

**Karamanlı Nizâmî**

Edebiyatın gücünün belki de en dikkat çekici örneklerinden biri de sebep ve sonuçları bakımından Osmanlı Tarihi'nin en mühim hadiselerinden biri sayılan Kanûnî Sultan Süleyman'ın büyük oğlu Şehzâde Mustafa'yı öldürtmesinin Klâsik Türk edebiyatı metinlerine de konu olmasıdır. Şüpheli görülmemek maksadıyla padişah fermanıyla katledilen maktullere mersiye söyleme geleneği pek görülme de çağın pek çok şairi yanında bilhassa *Taşlıcalı Yahyâ* bu elim hadise karşısında sessiz kalamamış ve türünün belki de en güzel örneğini nazmetmiştir (Uçan Eke, 2017, s. 66). Mersiyeyi hadisenin vuku bulunduğu sırada kaleme alan *Taşlıcalı Yahyâ*'nın cesur ve korkusuzca söylemleri mersiye'nin geniş kitleler arasında yankı bulmasına vesile olur. Nitekim *Taşlıcalı Yahyâ* mersiyede canı pahasına da olsa Şehzâde'nin, Sadrazam Rüstem Paşa'nın da etkili olduğu asılsız bir kurgu sonucu öldürüldüğünü açıkça ifade eder. Böylelikle *Taşlıcalı Yahyâ* hem hadiseyi onaylamayan halkın duygularına tercüman olmuş, hem de kendisi gibi düşünen diğer şairlere önyak olmuştur. Bu şiir, mersiye olmaktan ziyade sebep olanları tenkit ve tahkir eden bir hicviyye görünümündedir. İtham ettiği şahısların ise çağının en güçlü hükümdarlarından olan Kanûnî Sultan Süleyman ve onun hem damadı hem de sadrazamı olan Rüstem Paşa oldukları düşünülürse şairin cüreti daha iyi anlaşılır. Bu noktada o edebiyatın gücünü en mükemmel şekilde kullanmış ve tarihe geçmiştir. Ancak yine de şair bu mersiyeyi mahlas kullanmadan yazmış ve Dîvân'ına da almamıştır. Şüphesiz ki *Taşlıcalı* bu mersiyede söylemek istediği her şeyi metaforların yardımıyla söyleyebilmiş ve böylece ortada suç unsuru teşkil edecek bir ifade bulunmamasını da sağlamıştır (Uçan Eke, 2017, s. 66). Örneğin şair, Şehzâde Mustafa için çağrışımları son derece olumlu ve anlam bakımından etkili metaforlar kullanırken Kanûnî için görünürde olumlu ancak arka planda olumsuz çağrışımlar barındıran metaforları tercih etmiştir. Bunun yanı sıra Hürrem Sultan ve Rüstem Paşa için ise şair alenen olumsuz çağrışımları olan "ŞEYTAN" ve "KILIÇ" metaforlarını kullanmıştır. Böylelikle Şehzâde Mustafa Mersiyesi'nde kullandığı metaforlarla şair, her çağda okuyan ve dinleyende farklı görme biçimleri sağlayarak kavramların alımlanışını zenginleştirmiş, söze derinlik katmış ve edebiyatın gücünden istifade ederek *Kanûnî Sultan Süleyman* gibi büyük bir hükümdarın hışmından kendini korumuş ama haksızlığa da sessiz kalmamıştır.

Klasik Türk edebiyatının manzum ve mensur bütün eserlerinde metaforlar sayesinde soyut fikirler somutlaştırılmış, mana derinleştirilmiş, farklı üslûplar teşekkül edebilmiş ve bu edebiyat asırlar boyu varlığını sürdürülebilmiştir.

## SONUÇ

Son yıllarda metafor ile ilgili hemen her disiplinde çıkan yayın sayısında belirgin bir oranda artış izlenmektedir. Elbette bunda bilimden siyasete, edebiyattan ekonomiye

en karmaşık düşüncelerin, anlamların, açıklamaların ve ilişkilendirmelerin metaforlar yoluyla anlaşılabilir hâle gelmesinin ve farklı entelektüel ve bilişsel düzeydeki insanların birbirlerini anlar hâle gelmelerinin keşfedilmiş olması mühim bir rol oynar. Bu da metaforun etki alanına vurgu yapar. Dil ve onun mahsulü olan edebî metinlerin neredeyse tamamen metaforlar ile yapılandırıldığı düşünülürse konunun önemi çok daha iyi anlaşılır. Açıkça görülmektedir ki insanoğlu sevdiği, üzerinde durmak istediği benzerleri arasında özellikle dikkatini çeken şeyler için metafor kullanır. Belirli bir şairin ya da yazarın metaforlarını hissetmek, onların değerini ölçmek ve onun o metaforları kullanmaktaki asıl maksadını iyice anlayabilmek için de araştırmacının/okuyucunun hem o dili hem de o edebî geleneği yakından tanıması gerekir. Ancak ne yazık ki *imaj*, *metafor*, *sembol* ve *mit* gibi unsurlara genellikle süs nazarıyla bakıldığından, bu unsurlar kullanıldıkları metinden çıkarılarak ele alınmış, dıştan ve üstünkörü olarak incelenmişlerdir. Hâlbuki bir edebî eserin esas manası, onun içindeki bir çağın, bir kültürün ve bir ortamın yansıması olan metaforlarda gizlidir. Nitekim metaforlar, onları kullananların faaliyetlerini ve düşüncelerini ifade eder. Niyeti bu olmasa da metafor, bir entelektüel iklim yakalar ve bizatihi kendi de bir bellek biçimidir. Toplumsal bellek oluşu fikrinden hareket eden *Douwe Draaisma*'ya göre metafor, okurun, içinde buldukları metnin yaşını tahmin etmelerine yardımcı olacak ipuçları veren âdeta fosil gibidir (Draaisma, 2014, s. 21).

Sonuç olarak gücü ve etkisi günümüzde her disiplinde yeniden ve tekrar tekrar keşfedilen metaforun, edebiyattaki rolünün tespiti de büyük önem arz etmektedir. Kullanılan metaforlar, şayet insanın zihin dünyasını yansıtan, davranışlarına yön veren göstergeler ise bu tarz çalışmalardan elde edilen verilerin ışığında, özeldede şairlerin ve yazarların zihin haritası, genelde de bağlı buldukları edebiyatların haritaları çıkarılabilir. Evvela dilin gücü olan metaforlar, vücut verdikleri edebî eserler sayesinde ise edebiyatın gücü olmaktadır. Edebiyatın bu gücü, bireysel duyguların ifadesinden tutun da felsefe, sosyoloji, ekonomi, sinema, hatta siyasete kadar pek çok disiplin tarafından da kullanılır. Nitekim edebiyat, insana hayat karşısında bir birikim ve bilinç aktarır. Yaşananları yorumlayarak gelecek tasarımında bulunur. Kimi zaman okuru uyarır, sarsar ve yüce, erdemli duygulara çağırır, kimi zaman da toplumsal çarpıklıkları ayan beyan ortaya serer. Bir edebiyatçının üretim aşamasında böyle bir niyeti olmasa bile sonuç çoğu zaman topluma tesir eder. Nitekim edebiyat kişisel olarak üretilmesine rağmen toplumsal olarak tüketilir. Bu yönüyle de edebiyat gücünü hayata müdahaleden alır denilebilir. Bu güçten kasıt, bireyi ve toplumu değiştirme, dönüştürme, ona hissetmediği duyguları sezdirme kabiliyetidir. Bu nedendir ki ideolojiler, toplumları biçimlendirmek ve yönlendirmek için daima edebiyata ihtiyaç duyar.

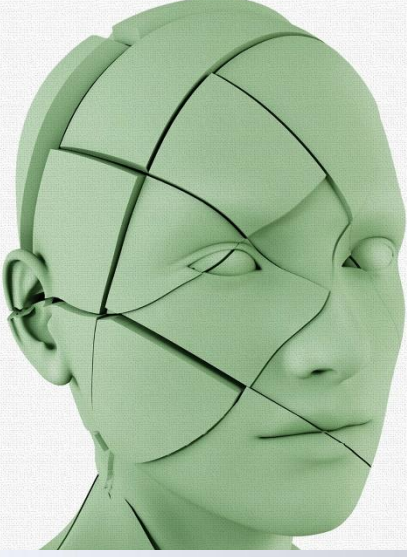


## KAYNAKÇA

- Aristoteles (2002), *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- \_\_\_\_\_ (2014), *Retorik*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY Yay.
- Black, Max (1954-1955), "Metaphor", *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 55, s. 273-294.
- Brittan, Simon (2003), *Poetry, Symbol and Allegory (Interpreting Metaphorical Language from Plato to the Present)*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- Cassirer, Ernst (2011), *Sembol Kavramının Doğası*, çev. Milay Köktürk, Ankara: Hece Yay.
- Cebeci, Oğuz (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul: İthaki Yay.
- Demirci, Kerim (2016), "Metafor: Bir Anlatım ve Üretim Mekanizması", Edt. M. Sarıca, B. Sarıca, *Dil Bilimleri Kültür ve Edebiyat*, Ankara: Padam Yay., s. 330-343.
- Draaisma, Douwe (2014), *Bellek Metaforları/Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis Yay.**
- Freud, Sigmund (1996), *Düşlerin Yorumu*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yay.
- Hawkes, Terence (1980), *Metaphor*, London: Methuen Press.
- Güçbilmez, Beliz (2012), "Bilmeden Babasını Öldürmüş Oğullar: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Benzetmelerden Yapılma Dünyası", *Dil ve Edebiyat Dergisi/Journal of Linguistics and Literature*, S 9:2, s. 1-12.
- Jakobson, Roman (2002), "The Metaphoric and Metonymic Poles", Edited by R. Dirven, R. Pörings, *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, NY: Mouton de Gruyter.
- \_\_\_\_\_ (2003), "Metaforik ve Metonimik Kutuplar", çev. E. Efe Çakmak, *Kitaplık*, YKY Aylık Edebiyat Dergisi, S 65/Ekim, s. 76-78.
- Lakoff, George ve Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ and Mark Turner (1989), *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, The Chicago and London: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (1992), "The Contemporary Theory of Metaphor", (Erişim: 25.01.2016) <http://terpconnect.umd.edu/~israel/lakoff-ConTheorMetaphor.pdf>
- \_\_\_\_\_ ve Mark Johnson (2005), *Metaforlar (Hayat, Anlam ve Dil)*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: Paradigma Yay.
- Langer, Susanne (1942), *Philosophy in A New Key: A Study in The Symbolism of Reason, Rite and Art*, USA: Harvard University Press.
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing*, Bloomsbury Publishing.

- \_\_\_\_\_ (2003), "Eğretileme ve Düzdeğişmece", çev. Mehmet H. Doğan, *Kitap-lık (Metafor Özel Sayısı)*, S 65/Ekim, s. 65-69.
- Reagan, Charles E. (1979), *Studies in the Philosophy of Paul Ricœur*, Athens: Ohio University Press.
- Ricœur, Paul (1977), *The Rule of Metaphor*, Toronto: University of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Yorum Teorisi ve Artı Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: Paradigma Yay.
- Şevki, Abdullah (2009), *Edebiyat ve Yorum*, Ankara: Havuz Yay.
- Tepebaşı, Fatih (2013), *Metafor Yazıları*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Tomkinson, Fiona (2008), "Ricœur'ün Eğretileme Kuramı", *Cogito*, S 56/Güz, s. 162-174.
- Uçan Eke, Nagehan (2017), *Klâsik Türk Edebiyatında Metaforik Üslûp*, Ankara: Akçağ Yay.
- \_\_\_\_\_ (2017), "Şehzade Mustafa Mersiyesi'nin Metaforik Açıdan İncelenmesi", *Söylem Filoloji Dergisi*, C. 2, S. 4, s. 56-67.
- Yang, Xu (2015), "A Cognitive Poetic Approach to the Function of Metaphor", *Scientific Research Publishing/Advances in Literary Study*, S 3, s. 84-88.

TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün

# Mai ve Siyah Romanının Göstergebilimsel Çözümlemesi\*

FUNDA UZDU YILDIZ\*\*

## Öz

Göstergebilim anlamlı yapıları çözmeyi amaçlayan bir bilim dalıdır. Anlatılar da anlamlı yapılardan biridir. Bu çalışmada, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı romanı göstergebilimin sunduğu yöntem ve araçlarla çözümlenmeye çalışılmıştır. Çözümleme süreci üç temel aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk olarak betisel düzeyde betiler ve yerdeşlikler zaman, oyuncu ve uzam açısından incelenmiştir. İkinci aşama olan anlatsal düzeyde, Algirdas-Julien Greimas'ın "Eyleyenler Modeline" göre kahramanlar tanımlanmıştır. Ardından ise eyletim, edinç, edim ve yaptırım aşamaları ele alınmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Göstergebilim, Anlatı Çözümleme, Kiplik, Eyleyen Şeması, *Mai ve Siyah*

## SEMIOTIC ANALYSIS OF THE NOVEL *MAİ VE SİYAH*

### Abstract

Semiotics is a branch of science which aims to analyze meaningful structures. Narratives are also one of these meaningful structures. In this study, Halit Ziya Uşaklıgil's novel *Mai ve Siyah* was tried to be analyzed with the methods and instruments presented by semiotics. The process of analysis was carried out in three basic stages. Firstly, in the figurative stage, the figures and isotopies were examined in terms of time, performer and space. Secondly, in the narrative stage, the protagonists were defined according to Algirdas-Julien Greimas' "The Actantial Model". Then the phases of manipulation, competence, performance and sanction were discussed.

**Keywords:** Semiotics, Narrative Analysis, Modality, Actant Schema, *Mai ve Siyah*

## GİRİŞ

**G**östergebilim çözümlemesinde temel amaç, anlamı ve anlam oluşumunu incelemek olduğundan incelediği nesnenin bütüncül ve tamamlanmış bir yapı olması beklenir. İncelenecek nesnenin bu bütünlük içinde alıcıya bir

\* Bu çalışma, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında 2012 yılında Funda Uzdu Yıldız tarafından hazırlanan doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dokuz Eylül Ün. Edebiyat Fakültesi, Dilbilim Bölümü, fundauzdu@deu.edu.tr, orcid.org/0000-0003-1813-5432  
Gönderim tarihi: 19-09-2019 Kabul tarihi: 19-11-2019



anlam sunduğu düşünüldüğünde bu anlamın oluşum amaçları ve araçları göstergebilim aracılığıyla belirlenebilir. Bu belirleme her türlü inceleme nesnesi için ayrıntılı, yüzeyden derine inen bir okuma süreciyle gerçekleşebilir. Göstergebilim, nesnesinin birbirine benzeyen veya benzemeyen özelliklerini ortaya koyarak, nesnesinin önceden oluşturulmuş yapısını betimledikten sonra, onu değişik bakış açılarıyla inceler, bakış açıları arasında bağıntılar kurar ve bunları belli bir dizge içinde sunar. Hiçbir bakış açısına öncelik ve ayrıcalık tanımaz (Kıran, 2004, s. 51). Kıran'ın belirttiği bu bilgilerden yola çıkarak ayrıntılı okuma sürecinde, göstergebilim çözümlemesinde sırayla şu aşamalarda çözümlemenin yapıldığı söylenebilir: İncelenen nesnedeki karşıtlıkların belirlenmesi; nesnenin yapısının ortaya çıkarılması, nesnenin değişik bakış açılarıyla incelenmesi ve öğeler arasında bağıntılar kurma ve bu bağıntıların belli bir dizge içinde sunulması. Yukarıda sıralanan çözümleme aşamalarının da gösterdiği gibi göstergebilim disiplinlerarası bir bilim dalı olarak hem betimlemeli hem de açıklamalı bir yapı sunar (Kıran, 2010, s. 2). Göstergebilim özümleme aşamasında, incelediği anlamlı yapılardan biri üzerinde uygulamasını derinleştirerek özelden genele ulaşan bir anlamlama kuramına varmuştur. İnceleme alanı tüm göstergelerden oluşan göstergebilim, inceleme alanları içinden kendi içinde bütünlük gösteren belirli parçalar alıp bunlar üzerinde çalışma yoluna gitmiştir. Göstergebilimciler alt-evren kavramını getirerek araştırma alanını bölmüş, genel nitelikte bir anlamlama kuramı olarak gelişen genel göstergebilim uygulamaları niteliğinde birçok göstergebilim dalı oluşturmuşlardır (Yücel, 1991, s. 99). İnceleme nesnesi olarak yazın yapıtlarını ele alan yazınsal göstergebilim, genel göstergebilimin alt inceleme alanlarından biridir ve genel göstergebilim uygulamalarının da ilk olarak yapıldığı alandır. Genel göstergebilimin ilk ve ayrıntılı bir inceleme alanı olarak yazın yapıtlarını seçmesinin değişik nedenleri vardır. Greimas göstergebilimi, anlamlı bütünlere özgü anlamsal ayrılıkları, anlamsal eklemle nişi, anlamın üretilişini bir üstdil aracılığıyla yeniden üreterek yorumlamayı amaçlar (Rifat, 1998, s. 167). Yazın yapıtları da bireysel ve toplumsal söylemi belirleyen anlamlı bütünlere biridir. Özellikle anlatılar, yani anlatılmasıyla anlamlı bir bütün oluşmasını sağlayan yapılar çözümlendiğinde anlam oluşumuna yönelik pek çok tutarlı bilgiye ulaşıldığı görüldü. Yazınsal göstergebilim bütüncül ve tutarlı olmak için nesnesi kesinlikle belirlenmiş bir terimler bütünü ve örnekeler kullanarak, bulgularını her zaman somut örneklere dayandırarak, hiçbir şeyi dışarıda bırakmadan, bütüncül bir biçimde betimleyip çözümlemeye yönelir. Yapıtı kendisi için ve kendi içinde, kendi kendine yeterli bir yapı, bir anlam dizgesi olarak eşşüremlilik düzleminde ele alır. Yapıtı anlam açısından kuşatmak için onu hem bir kavram ulamları dizgesi ya da anlam evreni, hem de bir eylemler ve deneyimler kesiti ya da bir anlatı olarak çözümlemeye yönelir (Yücel, 2009, s. 94). Yazınsal göstergebilimin, alanında yapılan çalışmalarla anlatsal yapıların öteki yapıların önüne



geçtiği, bir bütünleyicilik bağlantısı içinde hepsini kendine bağladığı görülür. Anlatılar üzerinde yapılan çalışmalarda bütünü oluşturma ilkesi olarak görülen anlatisallık tüm anlamlı yapıların temel ilkelerinden biri haline gelir. Anlatisallık, halk masallarının ve yazınsal anlatıların yüzeysel örgüsü olmaktan çıkarak, sözsel ya da söz dışı, her türlü söylemin düzenleyici ilkesi olarak görülmeye ve bilisel ya da kılışsal değişik etkinlik türlerini eklemede ve yorumlamada vazgeçilmez bir araç niteliği kazanır (Yücel, 1991, s. 108). Bu aşamadan sonra yazınsal göstergebilim örneğinden yola çıkarak tüm göstergebilim çözümlerinde anlatisallık, çözümlenmeye ve yapısını oluşturan öğeler açısından incelenmeye başlanmıştır. Yazınsal göstergebilimin temel konusu bir anlatıyı çözümlmek, anlamlandırmak ve anlatı olmasını sağlayan yönleri ortaya koymaktır (Günay, 2000, s. 39). Bunu yapabilmek için göstergebilimciler, göstergebilimden önce gelişen bazı çalışmalarını incelemiş ve anlatı üzerine yapılan çalışmalarda derinleşmişlerdir. Yazınsal göstergebilim araştırmalarının birbirinden oldukça farklı iki ana çizgi üzerinde geliştiği söylenebilir: İçerik çözümlmesi ve anlatı işlevleri çözümlmesi (Yücel, 1982, s. 140). İçerik çözümlmesi yapının derin anlam oluşum aşamalarını belirleyip dizgesel olarak bunları tekrar düzenlemeye dayanır. Anlatı işlevleri çözümlmesi ise yazınsal anlatıların oluşumunu ortaya koymaya çalışır. Birinci çizgi olarak belirtilen içerik çözümlmesinde nesnel, sistemli ve genel özellikleri kapsayacak bir şekilde incelemeye gidilir. Yazın yapıtı katmanlı bir yapıya sahiptir. Her katman belirli öğelerden oluşur ve bu katmanlar arasında belirli bağlantılar söz konusudur. Anlatı öğeleri arasındaki bağlantıların ortaya çıkarılması gerekir. Bu bağlantılar, öğelerin, somut – soyut, karşıt – çelişik, bütünleyicilik ilkeleri içinde değerlendirilmeleriyle ortaya konur (Yücel, 2009, s. 95). Önce çözümlenen yazın yapıtı, bütünü yansıtacak genellemelerle anlamsal olarak bütünleştirilmiş olur.

Yazınsal göstergebilimde anlamın ortaya çıkışının üç özerk alanda gerçekleştiği düşünülür: belirim düzleminde yer alan ve anlamlama açısından doyurucu bir çözümlene alanı oluşturamayan metinsel yapılar yüzeysel göstergebilimsel yapıları içeren ve onları bir sözcelem sürecinden geçirerek söyleme aktarmayı üstlenen söylemsel yapılar ve anlamlamanın en derin, dolayısıyla en soyut düzeyini oluşturan göstergeselanlatisal yapılar (Yücel, 1991, s. 108).

“Genel izlem” olarak adlandırılan bu üç alan, özerk alanlar olmasına karşın anlam çözümlmesinde aralarında bağıntılar kurulabilir. Genel izlemin tamamı bir anlatıda anlamın oluşumunu göstermek için kullanılabilceği gibi bu izlemin bir bölümü de anlam oluşuma katkısı bakımından ele alınabilir. Kurmaca yapılar olan anlatıların incelendiği yazınsal göstergebilimde anlatı çözümlmesini betisel düzey, anlatisal düzey ve izleksel düzey gibi üç düzeyli bir inceleme biçiminde geliştirir ve bu çözümlene birimleri ile belli bir bütünlük ve kapalılık içinde sunulan anlatı incelenir, metni oluşturan birimler arasındaki ilişkiler ortaya konur (Günay, 2007, s. 190). Yücel’in belirttiği anlamın ortaya çıkış aşamaları

ile benzerlik gösteren bu düzeylerde basitten karmaşığa, somuttan soyuta bir aşamalandırma söz konusudur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah romanı Türk edebiyatının karakter oluşturma bakımından önemli eserlerinden sayılır. Bir başkişi etrafında gelişen olaylarla birlikte, başkişinin ilişki içinde olduğu farklı karakterler de romanda ayrıntılı olarak görülebilmektedir. Romanın konusu kısa bir biçimde şöyle özetlenebilir: Roman, Ahmet Cemil karakteri çevresinde gelişir. Ahmet Cemil büyük bir şair, edebiyatçı olmayı hayal eden bir gençtir. Mülkiyede okumaktadır ve arkadaşı Hüseyin Nazmi ile birlikte şiirler okuyup şiir yazma denemeleri yapmaktadırlar. Günlük yaşantılarını şiirler üzerine düşünmekle, yeni kitapları takip etmekle geçirirler. Ancak Ahmet Cemil'in babası vefat edince Ahmet Cemil ailesini –kız kardeşini ve annesini- geçindirmek zorunda kalır. Kendisine küçük işler bulur, işten kalan zamanı yine şiirlere, okumaya, yazmaya ayırmak ister ama çok çalışmak zorunda olduğu için zaman sıkıntısı yaşar. Tercümanlık, öğretmenlik yapar ve Mir'ati Şuun gazetesinde matbaa işlerinde çalışır. Ahmet Cemil, yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lamia'ya âşıktır ve onunla evlilik hayalleri kurar. Bir gün kitabını çıkarıp Lamia'yla evlenmek istemektedir. Ancak kurduğu hayaller gerçekleşmez, eserini bastıramaz. Kız kardeşinin eşi ile ortak kurdukları matbaa, eniştesinin borçlanması ve maddi sorunlar sebebiyle, aynı zamanda da Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl'le eniştesinin geçimsizlikleri nedeniyle kapanır. Güzel, umut dolu hayallerle başlayan iş devam edemez. Eniştesi –Vehbi Bey- kötü bir eş olarak İkbâl'e eziyet eder ve sonunda İkbâl rahatsızlanır ve vefat eder. Bütün bu yaşananların arasında Lamia'ya açılmayan Ahmet Cemil'in aşkı da acıyla sonlanır. Lamia başkasıyla evlenir. En yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi Avrupa'ya çalışmaya gider. İsteddiği gibi bir iş, bir hayat kuramayan, sevdiğine kavuşamayan, kardeşi vefat eden Ahmet Cemil sonunda ümitlerini yitirir. Tüm yaşadıklarını geride bırakmak istediği için uzak bir yere, Arabistan'a tayin ister ve atanır. Annesini yanına alarak İstanbul'dan çaresiz bir teslimiyet duygusuyla ayrılır.

Bu çalışmada birden çok anlatı kişisini örnekleyen bir eser olarak Mai ve Siyah seçilmiştir. Anlatı kişilerinin göstergibilimdeki kipliklere göre incelenmesi için Bertrand'ın belirttiği (2000, s. 29) anlamlamanın oluşum süreci aşamalarının ikinci bölümü olan anlatsal-göstergesel yapılar düzleminde yer alan anlatı şeması, eyleyenler ve kipsel yapılar belirlenmeye çalışılmıştır. Aşağıdaki tabloda da görülebileceği gibi anlatı kişilerinin incelenmesi bu aşamada olmaktadır. Anlatı kişilerinin eylemleri ya da kipsel durumları tek başına çözümlenemeyeceğinden anlatsal-göstergesel yapılar olabildiğince bir bütünlük içinde ele alınıp değerlendirilmiştir. Söylemsel yapılardan eyleyenlerin betimlemelerinde ve derin yapıdaki kiplikler için gerekli görülen aşamalarda göstergibilimsel dörtgenden yararlanılmıştır.

Tablo 1: Anlamlamanın oluşum süreci

Söylemsel yapılar	Betisel yerdeşlik (uzam, zaman, eyleyen) İzleksel yerdeşlik
Anlatsal-göstergesel yapılar	Anlatı şemasi (258eyletim – sözleşme-, edinç, edim –eylem-, yaptırım Eyleysel sözdizim (zne, nesne, gönderen, karşı özne, anlatı izlencesi, anlatsal süreç) Kipsel yapılar (/istemek/, /zorunda olmak/, /bilmek/, /muktedir olmak/, /yapmak/ ya da /olmak/; bu kipliklerin olumsuzlukları)
Derin yapılar	Temel anlam ve sözdizim (göstergebilimsel dörtgen: anlamlamanın temel yapısı)

İncelemenin daha ayrıntılı ve tutarlı olabilmesi için anlatı, kesitlere ayrılmıştır. Kesitlere ayırma genel bir bakışla temel durum ve dönüşümlere göre yapılmıştır. İnceleme, kesitler, kesitlerdeki anlatı kişileri, eyleyenler, anlatı izlencesi ve öznenin kipliklerinin incelenmesi sıralamasında planlanmıştır. Öznenin kiplikleri yalnızca anlatı başkişisi olan özne için değil, kesitte yer alan diğer eyleyenlerden gönderen ve karşı özne durumundaki anlatı kişilerinin özne konumuna çekilmesiyle bu kişiler için de yapılmıştır. Bu nedenle temel kiplik incelemesi edinç aşamasındaki öznenin kiplikleri üzerindedir. Kesitlerdeki incelemelerin ardından alt kesitlerdeki kişi ve kipliklerin genel anlatı izlencesiyle bağlantıları belirtilmiştir.

### ROMANDAKİ KESİTLER

Roman temel eylemlere, durum ve dönüşümlere göre beş kesite ayrılabilir. Anlatının başından sonuna doğrusal zaman çizgisinde belirlenen kesitler ardı ardına gelmekle birlikte, her kesit kendi içinde tamamlanmayabilir. Bir kesitin sonucu başka bir kesitin içinde değer bulabilir. Kesitlerin bu şekilde birbirleriyle bağlantılı olması romanın yapısı gereği bir durumdur. Bu çalışmada belirlenen kesitlerde ilk ve son kesit dışındaki her kesitin anlatı izlencesi bir bütün olarak değerlendirilmiştir. İlk ve son kesit genel anlatı izlencesinin eyletim ve yaptırım aşamalarını oluşturan kesitlerdir. Aradaki kesitler ise genel anlatı izlencesinin eylem aşamasını belirtirler. Her kesitin anlatı izlencesi içindeki anlatı kişileri kipsel açıdan incelenmiştir. Kesitler ve kesitlerin konuları aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

1. Kesit: Ahmet Cemil'in, ünlü bir şair olma hayalleri
2. Kesit: Ahmet Cemil'in, babasının vefatından sonraki çalışma hayatı
3. Kesit: Ahmet Cemil'in kız kardeşinin evliliği
4. Kesit: Ahmet Cemil'in Lamia'ya olan aşkı

5. Kesit: Ahmet Cemil'in İstanbul'dan ayrılışı

Kesitlerin adlandırmaları özneye göre şekillenmektedir. Bu da, anlatının Ahmet Cemil'in hayatının kesitlerinden oluştuğunu göstermektedir.

**1. Kesit: Ahmet Cemil'in, Ünlü Bir Şair Olma Hayalleri**

Bu kesit Ahmet Cemil'in basın dünyasından kişilerle olan ilişkilerini ve genel olarak Ahmet Cemil'in gelecek hayallerini anlatır. Bu kesitin anlatı izlencesi, anlatının genel anlatı izlencesinin önemli bir parçasını oluşturur.

*Anlatı kişileri:* Ahmet Cemil, Ali Şekip, Raci, Saip, Sait, Hüseyin Baha, Ahmet Şevki Efendi ve Hüseyin Nazmi'dir.

*Eyleyenler:*

Özne: Ahmet Cemil

Gönderen: Ahmet Cemil'in şair olup şöhrete kavuşma isteği (kendisi)

Gönderilen: olma/ol(a)mama

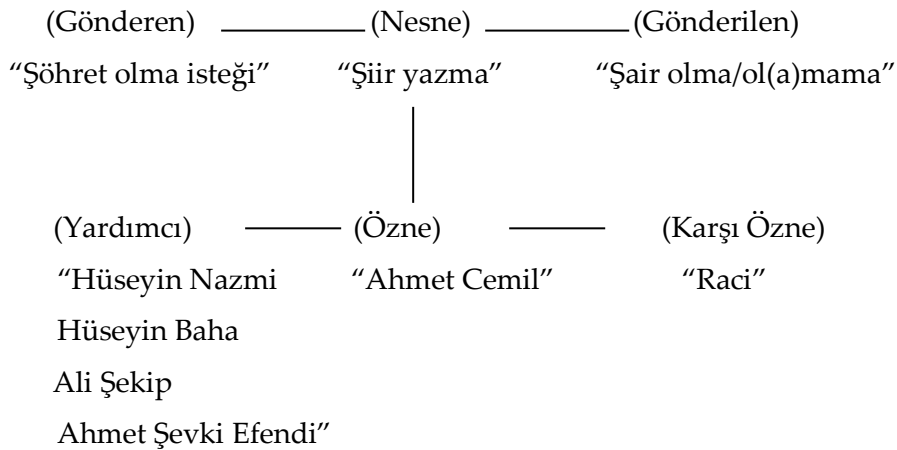
Nesne: Şair olma

Yardımcı: Ahmet Şevki, Ali Şekip, Hüseyin Baha, Hüseyin Nazmi

Karşı özne: Raci

*Özne:* Bu kesitteki olaylar Ahmet Cemil'in etrafında gelişmektedir. Bu nedenle eyleyen-özne Ahmet Cemil'dir. Ahmet Cemil mülkiyeden yeni mezun olmuş, basın dünyasına atılan gelecekte ünlü bir şair olmak isteyen bir gençtir.

Bu kesitteki eyleyenler, özne Ahmet Cemil'e göre düzenlenip anlatı izlencesine yerleştirildiğinde aşağıdaki eyleyen şeması oluşur:



Şekil1: 1. Kesitin Eyleyen Şeması

Gönderen, anlatı izlencesi açısından özneyi bir eyleme zorlayan eyleyendir. Daha önce de belirtildiği gibi eyleyenler insan olabileceği gibi -özne dışında- insandan başka nesne, değerler ya da soyut şeyler de olabilirler. Bu anlatıda Ahmet Cemil'i harekete geçiren şeyin

kendi içinden gelen bir istek olduğu görülür. Bu istek şöhret olma isteğidir. Bu isteği şu satırlarda da görülür:

“Henüz yirmi iki yaşında, bütün maneviyeti [ruh hali] yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır [gerçekleşmesini beklemekte] ... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine [doruklarına] çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki...” (39)<sup>1</sup>

“... şu kitapçı dükkânları, cam kapıların aralarından fark edilen şu kütüphane müdavimleri [gediklileri], bu matbaalar, sabahtan akşama kadar fikir ve sanat hareketlerinin münferit mecrası [tek yolu] olan şu cadde, bir gün olacak ki onun teshiri [etkisi] altına girmiş olacak. Şimdi birkaç eski mektep arkadaşıyla sekiz on kalem erbabından [yazardan] başka, herkesin meçhulü olan bu genç, bugün koltuğunun altında bir iki kitapla bir gölge gibi çıkarken bir gün olacak ki, tesadüfen bir kitapçının dükkânına gözü isabet edecek olursa [rastlarsa]mektepten henüz çıkmış iki genç edebiyat müntesibinin [sevdalısının] birbirine kendisini gösterdiğini fark edecek... Ah! O zaman göğsü nasıl bir ıftihar [övünç] havasıyla şişecek!” (s. 40)

Yukarıdaki cümlelerde gönderenin özne içi bir gönderen olduğu görülür. Yani eylemine geçmesi için dışarıdan bir zorlama, öneri, telkin, esin gibi özneyi eyleme geçirici bir etki yoktur, kişi kendini güdüleyerek eylemini gerçekleştirir. Genel olarak içeriden gelen bir istek (bir gönderen), dışarıdan gelen bir zorlama ya da buyurmadan daha fazla etkilidir. İç istekten dolayı gönderen de özne de aynı eyleyendir. Gönderenin arzusu, aynı göndereni özneye dönüştürüp onu eyleme geçirmiştir. Şöhrete ulaşma isteğinin eyletimiyle şiir yazar, bir eser sahibi olmayı ister.

Yardımcı olarak değerlendirilebilecek kişiler; Hüseyin Nazmi, Ali Şekip, Ahmet Şevki Efendi ve Hüseyin Baha’dır. Bu kişilerin özneye farklı açılardan yardımları olur. Ali Şekip, Ahmet Cemil’in çevresindeki bilgili aydın insanlardan biridir:

“Mir’at-i Şuun yazı heyetinin en ziyade malumat [bilgi] sahibidir. Hukuka nispeti [bağlılığı] vardır, çok kitap okumak sayesinde az çok her şeyden anlar, küçük yaşından beri matbuatta çalışmıştır, cihan [dünya] siyasetinin en ehemmiyetten ari [önemsiz] tafsilatı [ayrıntıları] bile ezberindedir. Sanki bir kamus-ı ulum [ansiklopedi] gibi beyninin içinde yapraklar döndükçe malumat tenevvü eder [bilgiler çeşitlenir]” (s. 30).

Bazı kişilerin öznenin eylemini engellememesi de yardımcı olarak değerlendirilmelerine neden olabilir. Örneğin gazete sahibi Hüseyin Baha, Ahmet Cemil için doğrudan olmasa da dolaylı olarak bir yardımcı olarak değerlendirilebilir. Hüseyin Baha’nın

<sup>1</sup> Bu bölümdeki alıntılar, Uşaklıgil H. Z. (2011). **Mai ve Siyah**. İstanbul: Özgür Yayınları, kaynağından alınmıştır. Parantez içinde ilgili yayındaki sayfa numaraları verilmiştir.



düzenlediği yemek daveti Ahmet Cemil'in basın dünyasından kişilerle bir araya gelmesini ve kendini ifade edebilmesini sağlar.

Ahmet Şevki Efendi karşı özne olarak değerlendirilen Raci'ye karşı olumsuz hisleriyle yer alır.

"Matbaada onu kimse sevmez, hele idare memuru – o kendisine Ahmet Şevki Efendi diyen yuvarlak adam- Raci'den bahsolunsa ateş püskürür; onun kadar mahsuben [hesabına geçirerek] para alan, matbaada kimsenin bulunmadığı zamanlar tesadüf ederse [rastlarsa], gelen ilanların ücretini haczededen [iç eden] bir muharrir [yazar] hiç görmemişti" (s. 29).

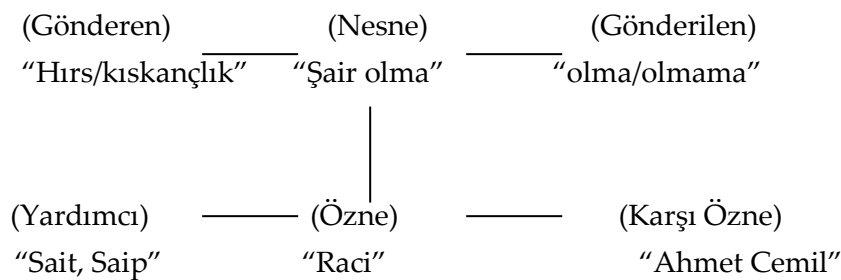
Karşı özne hakkında böyle düşünen kişi özneye dolaylı yoldan bir yardımcı sayılabilir.

Hüseyin Nazmi, sadece bu kesitte değil anlatının tamamında öznenin en yakın arkadaşı, sürekli yardımcısıdır. Bu kesitte özne, Hüseyin Nazmi'den olumsuz söz eden kişilere karşı onu savunur. Düşünce olarak ortak noktalarının bulunduğu belirtilir. Bu kişilerin varlığı, öznenin eylemini gerçekleştirebilmesi için doğrudan ya da dolaylı olarak yardımcıdır.

Karşı özne: İyi bir şair olmak, şöhrete kavuşmak isteyen özne karşısında bilinçli bir engelleyici, karşı özne vardır: Raci. Raci başarılı insanlara tahammül edemeyen bir yapıdadır: "Güya diğerlerinde bir meziyetin teslimi kendisinde bir noksan tevhit edecekmiş [bir eksiklik meydana çıkaracakmış] gibi bir küçük tahsin tebessümünü [beğenme gülümseyişini] bile esirgerdi" (s. 28).

Bu kişi, öznenin nesnesine ulaşmasını engelleyip, aynı nesneye kendisi ulaşmaya çalışır. Ahmet Cemil gibi şair olmak istemektedir. "Raci, o adamlardan biri idi ki dünyaya hiçbir şey olmamaya mahkûm edilerek geldikleri halde her şey olmak isterler. Raci de en ziyade [çok]olamayacağı bir şey olmaya yelteniyordu: Şair..." (s. 27)

Kesit Ahmet Cemil gibi şair olmak isteyen karşı özne Raci'ye göre değerlendirilebilir. Burada nesne ve özneler arasındaki ilişki kuramsal bölümde sözü edilen ilişkilerden farklıdır. Burada karşı özne ile özne aynı nesne peşinde değillerdir. Aynı eylemi yapmak, ikisi için de ayrı ayrı söz konusu olabilir. Ancak bu anlatıdaki karşıtlık düşünsel bir karşıtlıktır, öznelerin savunucusu oldukları düşüncelerin karşıtlığından kaynaklanan bir durumdur. Eyleyen şeması Raci'ye göre oluşturulduğunda onun eyleyenleri aşağıdaki gibi düzenlenir:



Şekil 2: 1. Kesitin Karşı Özneye Göre Düzenlenmiş Biçimi

Raci'nin göndereni de bir tür içsel istektir ancak onun isteği başkalarına zarar vermekten çekinmeyen hürs olarak belirlenebilecek bir istektir. Amacını gerçekleştirebilmek için aynı amaca yönelen farklı düşüncedeki kişileri engellemeye çalışarak nesnesine ulaşmayı planlamaktadır.

### *Öznelerin Kiplikleri*

*Özne:* Ahmet Cemil, şair olmak ile ilgili tam bir /isteme/ kipliğine sahiptir. Bu konuda kendi isteği çoğalarak bir gönderene de dönüştürmüştür. Bu nesneyle ilgili /bilme/ kipliğine de sahip olduğunu düşünmektedir ve şairlik, şiir, dil hakkında karşı özneye söyledikleri bu bilgiyi diğer eyleyenlere de gösterir:

“Bilseniz, şiirin nasıl bir lisanı muhtaç olduğunu bilseniz! Öyle bir lisan ki... Neye teşbih edeyim [benzeteyim] bilmem?.. Mütekellim [konuşan] bir ruh kadar beliş [güzel] olsun, bütün kederlerimize [sıkıntılarımıza], neşelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevvürlere [öfkelere] tercüman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurubun mahzun [güneşin batışının üzüntülü] renklerine dalsın, düşünsün ...” (s. 22-23).

Bunları söyleyerek özne, bir bakıma karşı öznenin üstün yanlarını, bilgisini, kendi şiir tarzının dile daha fazla anlam sunduğunu kanıtlamaya çalışır. Karşı öznenin kipliklerinden /bilme/ kipliğine bu şekilde müdahale ederek onu /ikna etmek/ için bilgilere başvurur. Birinci kesitteki /bilme/ kipliği, öznenin iki biçimde görülür:

*/Bilme/:* şiiri bilme, sanatsal anlatım özelliklerini bilme, duygularını anlatabilme, yeteneğini bilme, düşüncelerinin farkında olma.

*/Bilme/:* karşı öznenin daha fazla şey bildiğini göstermek.

Bu iki kiplikten birincisi ilgilenilen alanla ilgili bilgilerin ne olduğunu bilmeyi anlatırken, diğeri bilinenlerin karşı özneye karşılaştırılmasını anlatır.

*Özne,* /muktedir olma/ kipliğinde ve /bilme/ kipliğindeki eksiklerinin farkındadır ve bunları tamamlama yönünde hem kendisinin çalışmaları hem de yardımcılarının desteği vardır. Kendisinin çalışmaları, yetiştirim sürecindedir. Yetiştirim süreci, öznenin eksikliğin (özellikle bilgi ve güç) kısa sürede giderilemeyeceği bir durumda ortaya çıkar. Gönderen ile özne arasındaki kipsel bir ilişkidir. Bu kesitte öznenin, kendisinin göndereni olduğu düşünüldüğünde, yetiştirme sürecinde olduğunu, Fransız şairlerin eserlerini okuyarak /bilme/ kipliğini kazanmaya çalıştığı söylenebilir. /Bilme/ kipliğinin ardından kendini /muktedir/ kabul edecektir. Şair olmak için gerekli güç, bilgi sayesinde elde edilecektir.

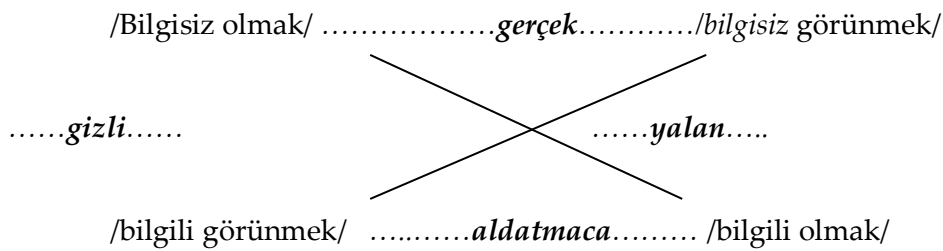
*Karşı Özne, Raci:* Bir karşı özne olarak /isteme/ kipliğine sahiptir. Ancak bu istek, Ahmet Cemil'in isteme kipliğinden farklı olarak hürsa dönüşmüş, zarar vermekten çekinmeyen bir istektir.

“Raci, o adamlardan biri idi ki dünyaya hiçbir şey olmamaya mahkûm edilerek geldikleri halde her şey olmak isterler. Raci de en ziyade [çok]olamayacağı bir şey olmaya yelteniyordu: Şair...” (s. 27) cümlesindeki “olamayacağı” eyleminde yer alan olumsuz yeterlik kipliği, /muktedir olma/ kipliğine sahip olmadığını gösterir. Kendi eksik bilgisini ve güçsüzlüğünü başkalarının eksikliklerini göz önüne getirerek kapatmaya çalışır, “Bir gün mesela Ahmet Cemil’in bir makalesinde yanlış bir izafet cümlesi [bağlantı cümlesi] bulduğu için bir hafta alay geçer” (s. 29).

/Bilme/ ve /muktedir olma/ kipliklerinin yetersizliğinin farkındadır ama bunu kabul etmez, tam tersi şekilde göstermeye çalışır. Yani var olmayan bir durumu var gibi göstermeye çalışır.

“Pek ziyade kaide-şinaslıkla müftehirdir [kuracılıkla övünür]; Arapça, Acemce [Farsça]pek iyi bilmek iddiasındadır da bir kere Arapça bir ceridenin [gazetenin] üç satırını tercüme edememişti [çevirememişti]. Ceride vazifesi [görevi] muhbirlerin getirdiği havadisi [muhabirlerin getirdiği haberleri] tashihten ibaret kalır. Ne vakit bir makaleciğe falan ihtiyaç görülse, kendisine havale olunmasından [ısmarlanmasından] korkarak, akşam ziyade kaçırıldığından [çok içtiğinden] bahisle sersem olduğundan dem vurur [söz eder]” (s. 29).

Bu durum, Raci için /olmak-/görünmek/ karşıtlığında göstergebilimsel dörtgen üzerinde incelenebilir. (Karşı özne durumunda olduğu için ve görünen durum da karşı olduğu için olmak eylemi için “bilgisiz” sözcüğü kullanılmıştır.)



Şekil 3: Olmak Görünmek karşıtlığı

Burada görülen /bilgisiz görünmemek/ ve /bilgili görünmek/ durumları karşı öznenin içinde bulunduğu durumları gösterir. Yani karşı özne bir gizlilik ve yalan içindedir.

Karşı özne, öznenin nesnesine ulaşmasını engellemek için onun eksikliklerini bulur, yazdıklarını kötüler, özneyi başarısız göstermeye çalışır. Temel amacı öznenin eylemini engellemek olan karşı öznenin de yardımcıları vardır. Bu anlatıda Sait ve Saip adlı genç şairler, Raci’nin arkadaşlarıdır ve ona yardım ederek, onun tarafında yer alarak Ahmet Cemil’e dolaylı yoldan engelleyici olurlar.

Bu kesitte öznenin gerçekleştirmek istediği eylem, göndereni ve yardımcıları ve karşı öznesi hakkında bilgiler verilmiş olup eylemin kendisi nesneye yönelmeye henüz başlamamıştır. Kendini yetiştirme sürecindedir.

Birinci kesitin incelenmesinin ardından anlatı izlencesinde bu kesitin, genel anlatı izlencesinin bir bakıma eyletim aşamasını oluşturduğu söylenebilir. Bu kesit içinde gerçekleşen bir eylem ve bu eylemin sonuçlarına yönelik bir yaptırım söz konusu değildir. Bu kesitte anlatılanların eylem ve yaptırım aşaması anlatının diğer kesitlerinde belirtilerek genel anlatı izlencesine ulaşılabilir.

Tablo 2: Kesitlerin genel anlatı izlencesindeki yeri

GENEL ANLATI İZLENESİ				
EYLEM (EDİNÇ+EDİM) (Genel anlatı izlencesinin eylem aşamasını belirten alt anlatı izlencelerini oluşturan kesitler)				
EYLETİM				YAPTIRIM
1. kesit	2. kesit	3. kesit	4. kesit	5. kesit
<i>Eyletim</i>	<i>Eylem</i>	<i>Yaptırım</i>	<i>Eyletim</i>	<i>Eylem</i>
<i>Eylem</i>	<i>Eylem</i>	<i>Yaptırım</i>	<i>Eyletim</i>	<i>Eylem</i>
<i>Yaptırım</i>	<i>Eylem</i>	<i>Yaptırım</i>	<i>Eyletim</i>	<i>Eylem</i>
<i>Eyletim</i>	<i>Eylem</i>	<i>Yaptırım</i>	<i>Eyletim</i>	<i>Eylem</i>
<i>Eylem</i>	<i>Eylem</i>	<i>Yaptırım</i>	<i>Eyletim</i>	<i>Eylem</i>
<i>Yaptırım</i>	<i>Eylem</i>	<i>Yaptırım</i>	<i>Eyletim</i>	<i>Eylem</i>

Anlatının ikinci kesitinden itibaren beşinci kesite kadar olan bölüm öznenin eylemini gerçekleştirme çabası içinde olduğu aşamayı belirtir ve bu aşama kendi içinde dört kesite ayrılır. Burada belirtilen her kesit aslında öznenin genel anlatı izlencesindeki eylemi gerçekleştirmesine engel oluşturan sorunlardır. Öznenin bu sorunları çözüp yaptırım aşamasına ulaşması beklenir. Burada belirtilen her sorun kendi içinde ayrı birer anlatı izlencesine de sahiptir. İkinci kesitten itibaren bu izlencelerdeki eyleyenler ve kiplikler incelenecektir. Bu izlencelerin sonuçlarına göre birinci kesitteki eyletim aşamasının eylemi ve yaptırımı gerçekleşecektir.

## 2. Kesit: Ahmet Cemil'in, Babasının Vefatından Sonraki Çalışma Hayatı

Bu kesit, genel anlatı izlencesinde bir dönüşüm yaratan, var olan durumdan yeni bir duruma geçişe neden olan bir kesittir. Ahmet Cemil'in babası vefat etmiştir ve ailesinin sorumluluğu onun üzerindedir. Bir iş bulması, annesini ve kız kardeşini geçindirmesi gerekir.

*Anlatı kişileri:* Ahmet Cemil, anne, Hüseyin Nazmi, Hüseyin Baha, Ali Şekip

*Eyleyenler:*

Özne: Ahmet Cemil

Gönderen: Toplumsal Baskı, Maddi Şartlar, Anne

Gönderilen: Bulma/bulmama

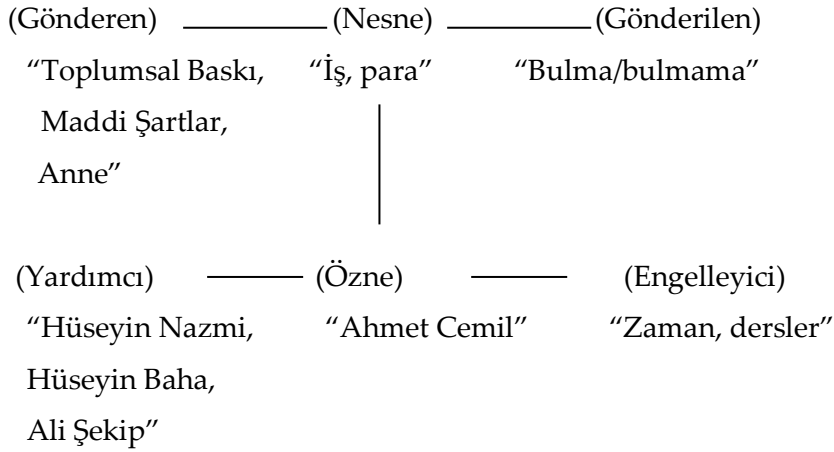
Nesne: İş, para

Yardımcı: Hüseyin Nazmi, Hüseyin Baha, Ali Şekip

Engelleyici: Zaman, dersler

Özne, maddi imkânsızlıklar, annesinin ve toplumun erkek evlat olarak ondan beledikleri yüzünden para kazanmak için iş aramaya başlar. Bu konuda ona yardımcı olan kişiler vardır, engelleyicisi ise yetmeyen zaman ve diploma sınavına hazırlık sürecidir.

Bu kesitin eyleyen şeması şöyle oluşturulabilir:



Şekil 4: 2. Kesitin Eyleyen Şeması

Gönderen, özneyi iş bulmaya, para kazanmaya yönlendiren eyleyen toplumsal baskı ve annedir. Anne Sabiha Hanım, çocuklarının mutluluğunu düşünen, ailesini ayakta tutmaya çalışan bir kadındır. “Sabiha Hanım çocuklarının hiçbir halini ve hissini tetkikten [incelemekten] hali kalmayan [uzak durmayan] annelerdendi” (s. 88).

Toplumsal baskı, annenin maddi konuda Ahmet Cemil ile konuşmasından, toplumun anneyi oğluna yönlendirmesinden kaynaklanmaktadır.

Yardımcıları, onu çalışmaya cesaretlendiren Hüseyin Nazmi, Ali Şekip ve Hüseyin Baha’dır. Başlarda küçük küçük ayrı işler yapan Ahmet Cemil, tercüme yaparak yeterli parayı kazanamayacağını anlar. “Bu suretle yaşayabilmek mümkün olamadığına kanaat hasıl etti [kanaat getirdi]. Başka bir şey daha lazım, bir çalışma vesilesi daha icat etmeli, ama ne?...” (s. 83).

Başka işler de aramaya devam eder ve bir dergi basıcısı Mir’at-ı Şuun’da bir iş olduğunu söyler. Birinci kesitte görülen gazetenin sahibi Hüseyin Baha’ya gider ve iş aradığını söyler. Hüseyin Baha yardımcı konumunu Ali Şekip’le paylaşır. Ali Şekip ve Hüseyin Baha onun iş için uygun olduğuna karar verip ona iş verirler.

Engelleyici: Yetmeyen zaman ve okul dersleri öznenin çalışıp para kazanmasına engelleyici eyleyenler olarak değerlendirilebilir.



“Uykusundan tasarruf etti; küçük odasında herkes yazın sığağıyla erkence yataklarında uyuduğu bir sırada o kitaplarının üstüne eğilmiş, mütemadiyen [sürekli] işlemekten yorulmaya başlayan zavallı başını iki ellerinin arasına almış, dirseklerinin üzerine dayanmış, artık hariçten [dışarıdan] gelen tesirleri kabul etmek istemeyen fikrine bir senedir mühmel kalan [boşlanan] dersleri sindirmeye çalışırdı.” (s. 93-94).

Bu kesitte öznenin nesnesine ulaşmasını engelleyecek bir karşı özne yoktur.

*Öznenin kiplikleri:*

Özne: Öznenin temel olarak içinde bulunduğu kiplik /zorunda olma/ kipliğidir. Özne zorunluluğu benimser. Bu zorundallığı belirten pek çok belirtici bulunur. Örneğin annesi, Ahmet Cemil’e “Ne vakit şahadetname [diploma]alacaksın? (67)” diye sorar. Bu soru aslında onun çalışıp para kazanma vaktinin geldiğini ifade eden söylemsel bir belirticidir. Özne zorundallığı gerekliliğe dönüştürebilir. “Demek, şahadetnameyi aldıktan sonra bütün o ümitleri bırakmak, evin ekmeğini aramak için kim bilir nerelere gitmek lazım gelecek?” (s. 73) diyerek kendi durumunu değerlendiren özne, gerekliliğe dönüştürmeye çalıştığı bu zorundallık içinde hareket eder. Bu nedenle iki tür /zorunda olma/ kipliği görülür. Biri anne ve toplumdaki gelen dış zorundallık, diğeri ise öznenin bu durumu kabul edip kendini harekete geçmek zorunda görmesi. İkinci durum gerekliliğe dönüşmekte olan bir zorundallık haline gelmiştir.

/Bilme/ ve /muktedir olma/ kipliklerinde eksiklikleri olan özne bunları tamamlamaya çalışır, yardımcılarına yönelir. Hem yaşadığı sıkıntıyı paylaşmak hem de eksik olan kipliklerini (/bilme/ ve /muktedir olma/) tamamlayabilmek için yardımcı eyleyen Hüseyin Nazmi’ye gider. Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil’in zorunda olduğu bu durumu normalleştirerek onu /ikna eder/.

“Evvla bütün çocukluklara, bütün şair düşüncelerine: Siz şimdilik biraz durunuz! demek; hayatı olanca hakikat ve maddiyetiyle [gerçekliğiyle] kabul etmek, madem ki yaşamak için çalışmak gerekiyor, çalışmak. Bana öyle geliyor ki, seni bu kadar perişan eden şey çalışmaktan korku değildir, hayatın henüz bilmediğin bir şeyine biraz vaktinden evvel hasıl ettiğindir [vaktinden önce rastlamandır]” (s. 74)

diyen Hüseyin Nazmi Ahmet Cemil’i çalışma konusunda /ikna eder/. Daha sonra Ahmet Cemil’in yapabileceği işleri önerir ve onu /yönlendirir/: “Senin gibi bir adam her iş yapabilir. Sanki ne için mütercimlik etmeyesin [çevirmenlik yapmayasın] hatta hocalık ...” (s. 75) diyerek Ahmet Cemil’e /muktedir olduğunu/ fark ettirmeye çalışır. Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi’ye güvenir. Çünkü onu /bilir/ ve ona /inanır/. Onun fikirlerinin yardımıyla iş aramaya başlar. Tercümeler yapmaya çalışır. Bir müddet sonra bu işe /muktedir olmadığını/ anlar.

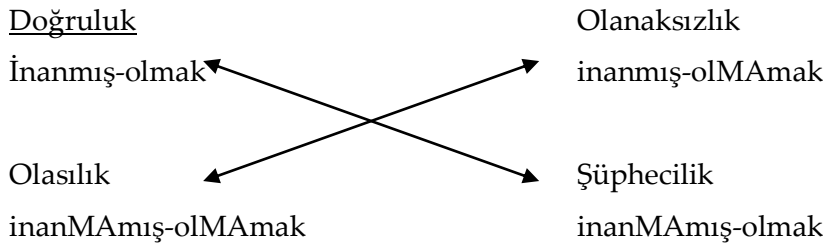
“Ahmet Cemil ayağa kalktı. Odasında gezindi, bir aralık kitabı tekrar aldı, ortasından bir parça okudu, buna verilebilecek tercüme şeklini düşünerek süzüyordu, hiddet etti [sinirlendi], belki diğer eser tercümeyle daha müsaittir [uygundur], dedi. Onu da okumak istedi. Artık iyice sıkılmıştı. Muvaffak olamamaktan [başaramamaktan], iktidarını kâfi [gücünü yeterli] görememekten gelen bir sıkıntı...” (s. 78).

Başka tercümelere yönelir. Kitapçılara küçük hikâyeler tercüme eder. Ama bunların yeterli olmayacağını bilir. Tercüme yapıldığı dergi çalışanı Faiz isimli kişi bir bilgi verir:

“Bir gün yine bir makale götürdüğü bir risalenin tabii [yayımcısı] –Faiz Efendi isminde munsif [insaflı] bir adam ki onun ihtiyaç derdini anlamıştı- dedi ki: Mir’at-i Şuun için tefrikalık [dizi yazı halinde] bir hikâyeye lüzum [gerek] varmış, başkası kapmadan imtiyaz sahibine müracaat etseniz...İyi bir adamdır, ihtiraz etmeyin [çekinmeyin].” (s. 84).

Bu bilgi ve cesaretlendirme ile matbaaya gider, tefrikayı alır. Bunu yaparken Hüseyin Baha’nın matbaasında Ali Şekip’in yardımıyla daha iyi bir iş bulur. Böylece /muktedir olma/ kipliğini tamamlar. Matbaadaki işin yanında dersler vermeye de başlar.

Gönderen: Bu kesitte öznenin göndereni birinci kesitteki gibi tam olarak içsel değildir. Öznenin kabullenmiş olduğu bir /zorunda olma/ kipliği vardır. Gönderen ile özne arasındaki ilişki /ikna etme/, /inanma/ kiplikleri ile ilgilidir. Özne zorundallığına inanmıştır.



Şekil 5: Öznenin İnanma Kipliği

/İkna etme/-/inanma/ kipliğinde özne yoğun bir yorumlama süreci geçirmez. İnanılan bir zorundallık vardır. Bu zorundallığın doğruluğu konusunda bilgisi ve inancı tamdır.

Eyleyenler ve kiplikleri belirtilen kesitin anlatı izlencesi aşağıdaki gibi oluşur:

Tablo 3: 2. Kesitin Anlatı İzlencesi ve Öznenin Kiplikleri

Eyletim	Edinç	Edim	Yaptırım
<i>Gönderen-özne</i>	<i>Özne-özne</i>	<i>Özne-nesne</i>	<i>Özne-gönderen</i>
Toplumsal Baskı, Maddi Şartlar, Anne, özneyi /ikna eder/.	/Zorunda/ Tam /bilmiyor/ /Muktedir değil/ Yardımcılarla kipliği tamamlıyor.	Özne iş buluyor, para kazanmaya başlıyor.	Özne topluma karşı görevini yerine getirdi. Anne tarafından takdirle karşılıyor.

Kesit anlatı izlencesine göre kısaca özetlenebilir: /Zorunda olma/ kipliğinin özneyi yönlendirdiği bu kesitte özne yardımcıları sayesinde /bilir/, /muktedir olur/ ve çalışmaya başlar, bir işi vardır, nesneye ulaşmıştır. Bunun sonucunda toplum ve anne tarafından takdirle karşılanır.

### 3. Kesit: Ahmet Cemil'in Kız Kardeşinin Evliliği

Babasının vefatından sonra annesi ve kız kardeşinin sorumluluğunu üzerine alan Ahmet Cemil için kardeşinin evliliği de yerine getirilmesi gereken bir görev niteliğindedir. Ahmet Cemil bu zorundallığı da benimser. Bu kesit Ahmet Cemil ve kardeşi İkbal açısından iki ayrı anlatı izlencesinde incelenebilir. İlk izlence Ahmet Cemil'in özne olduğu izlencedir.

Anlatı kişileri: Ahmet Cemil, Ahmet Şevki Efendi, İkbal, Vehbi Bey, anne, Seher

Eyleyenler:

Özne: Ahmet Cemil

Gönderen: Toplum kuralları/ Ahmet Şevki Efendi

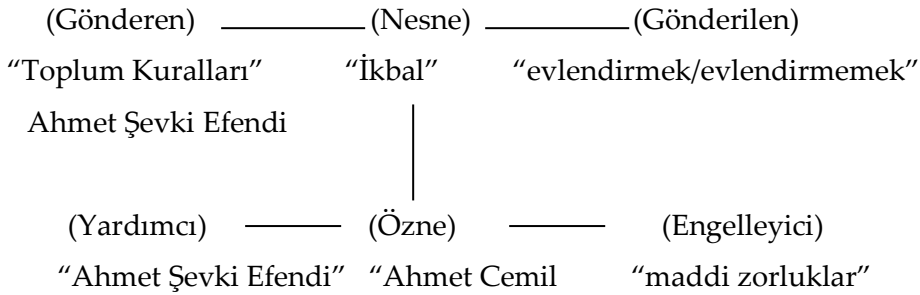
Nesne: İkbal

Gönderilen: evlendirmek/evlendirmemek

Yardımcı: Ahmet Şevki Efendi

Engelleyici: maddi zorluklar

Bu kesitin eyleyen şeması aşağıdaki gibi oluşturabilir:



Şekil 6: 3. Kesitin Eyleyen Şeması

Ahmet Şevki Efendi: Ahmet Cemil'in kız kardeşinin evlenme vaktinin geldiğini Ahmet Şevki Efendi hatırlatır ve kardeşine, matbaanın sahibinin oğlunun talip olduğunu söyler. Kardeşinin evlenmesi konusunda hem bir gönderen hem de bir yardımcıdır. Matbaa sahibinin onunla olan konuşmasını Ahmet Cemil'e aktarır: "Geçen gün bu meseleyi bana açmaktan maksadı tanıdıklarım içinde tavsiyeye değer aileleri tahkik etmek imiş. Benim hemen aklıma sen geldin. Kardeşin artık evlenecek bir yaşa gelmiştir, değil mi?" (s. 180) sözleriyle, özne için bir gönderen konumuna geçmiştir. Ancak öznenin bir engelleyicisi vardır ve bunu gönderenle paylaşır: "Lakin bizim hiçbir şeyimiz yok, dedi, bir kız ne ile evlenir?" (s. 150) Öznenin bu engeline, gönderen, yardımcı olacağını da söyleyerek yardımcı

eyleyen konumunu da üstlenir: “Orası benim işim. Muvafakat edecek olursan [onay verirsen] ben işi tesviye ederim [ayarlarım]...” (s. 181).

Bu konuşmadan dört kipliğin de olumlu yönde gerçekleşeceğine dair bir izlenim verilmiştir. /Muktedir olma/ kipliğinin yaratacağı engelleyici durum ortadan kalkmıştır. Gönderenin yardımıyla kardeşini evlendirir. Nesneye ulaşmıştır.

Tablo 4: 3. Kesitin Ahmet Cemil Açısından Anlatı İzlenesi

Eyletim	Edinç	Edim	Yaptırım
<i>Gönderen-özne</i>	<i>Özne-özne</i>	<i>Özne-nesne</i>	<i>Özne-gönderen</i>
Toplumsal baskı/çevre (Ahmet Şevki Efendi) özneyi kardeşini evlenmesi konusunda /ikna eder/.	Özne bu konuda /muktedir değil/ ama gönderen işlevindeki çevre yardımcı oluyor.	İkbal’in evliliği gerçekleşiyor.	Özne topluma karşı görevini yerine getirdi. Çevre tarafından dışlanmıyor.

Bu kesitin anlatı izlencesinin aşamaları yukarıda belirtilen şekilde gerçekleşmiştir.

#### *Öznenin kiplikleri*

Özne: Ahmet Şevki Efendi’nin hatırlatması ve ailevi sorumluluğu gereği sonucunda kardeşini evlendirmesi gerektiğini düşünür. Bu eylemi, /zorunda olmak/tan çok gerekliliğe yakın görür. /Gereklilik/, /zorundalık/ ile /istek/ arasında ama isteğe daha yakın bir durumdadır. Bu kipliklerle eyleme geçen özne, maddi zorlukların engelleyici olduğunun farkındadır. Bu konuda /muktedir olmayan/ özne istediği imkânlarda olmasa da nesnesine ulaşır ve İkbal’i, matbaanın sahibinin oğlu ile evlendirir.

Gönderen: Ahmet Şevki Efendi’nin özneyi /ikna edip/ inandırması çok zor olmaz. Öncelikle bunun zamanının geldiğine özneyi /inandırır/, bunun için özneye ilgili /bilme/ kipliğini kullanır.

“Kardeşin artık evlenecek bir yaşa gelmiştir, değil mi?”

“Ahmet Cemil zihninden hesap ediyordu. İkbal şimdi on yedisine basmıştı. Bu memlekette kızların tam izdivaç zamanı” (s. 180).

/Bilme/ kipliğinin yanında öznenin /isteme/ kipliğini de oluşturmaya çalışır. Bunun için öznenin kipliğine müdahale eder. Özne /muktedir olma/ kipliğinde eksiktir. Gönderen bunu /bilir/, bu kiplik üzerinden özneyi eyleme yöneltmeye çalışır, evlenecek kişinin babasının matbaanın sahibi olduğunu sözlerinin arasına sıkıştırır: “Matbaa da münhasıran [tek başına] herifindir, biliyorsun ya...” (s. 180).

Gönderen özneyi /ikna etmek/ için bilgiden ve istekten yararlanır. Özneyi bilip tanıdığı için onun hakkında bilgilere sahiptir. Ayrıca öznenin kendisine güvendiği de /bilir/.

### İkbal'e Göre İkinci Kesitin Değerlendirilmesi

Bu izlencede nesne durumundaki İkbal de bir eylem ve izlence içindedir. Çünkü Ahmet Cemil'in nesnesi ve eylemi, bir başka kişiyi İkbal'i durum değişikliğine götürür. Evlen-dir-mek eyleminde evlenen İkbal, evlendiren Ahmet Cemil'in kendisi ve gönderenidir. Özne durumundaki Ahmet Cemil, bir eylemi yaptırmaya yöneldiği için kendi göndereninin İkbal'in göndereni olmasına da sebep olur. Bu kesitin gerçekleşme aşamasından sonraki bir durumda İkbal ayrı bir özne olarak ele alınabilir. İkinci kesitin sonrası İkbal'e göre değerlendirilebilir.

Özne: İkbal

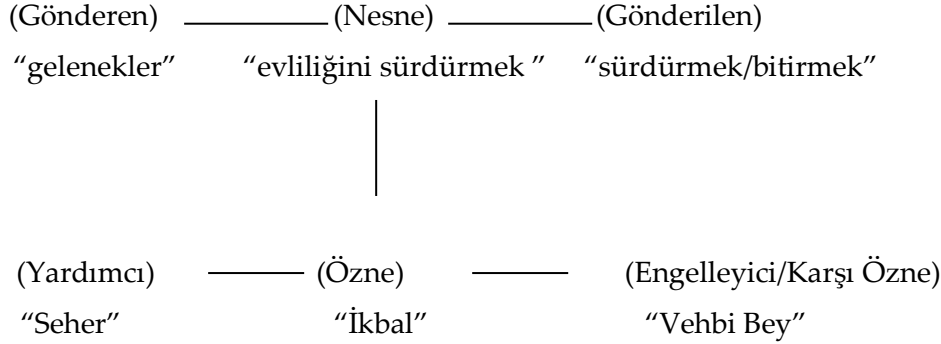
Gönderen: gelenekler

Nesne: evliliğini sürdürmek

Gönderilen: sürdürmek/bitirmek

Yardımcı: Seher

Engelleyici: Vehbi Bey



Şekil 7: İkbalin Gözünden ikinci Kesit

İkbal, Ahmet Cemil'in kız kardeşi, nesnesi olan evliliğini sürdürmek için uğraşır. Bu izlencede önce özne ve nesne birliktedir ve özne nesneden ayrı düşmemek için eylem halindedir. Göndereni geleneklerdir, evlendirildiği kişiden ayırlamayacağını düşünür. Evliliğinin kötü gidişine rağmen her şey yolundaymış gibi davranır. Hamileyken hasta olur ve vefat eder.

Vehbi Bey, matbaa sahibinin oğludur, babasının varlığına güvenen kendini beğenmiş bir adam olarak görülür. Babasının vefatından matbaanın başına geçer. İşlerden çok anlamadığı için Ahmet Cemil'i de matbaaya ortak eder.

Bu kesitin anlatı izlencesi aşağıdaki gibi oluşur:

Tablo 5: 3. Kesitin İktbal Açısından Anlatı İzlenesi

Eyletim	Edinç	Edim	Yaptırım
<i>Gönderen-özne</i>	<i>Özne-özne</i>	<i>Özne-nesne</i>	<i>Özne-gönderen</i>
Öznenin bağlı bulunduğu gelenekler onu evliliğini sürdürmeye zorluyor. Özne de bunu bir görev gibi üstlenip devam ettirmeye çalışıyor.	Bu aşamada öznenin kipliklerini karşı özne etkisiz hale getiriyor. Öznede sadece /zorunda olma/ kipliği değişmeden kalıyor.	Özne evliliğini karşı öznenin gücü nedeniyle sürdürüyor ama katlanmaya devam ediyor.	Özne vefat ettiği için bu aşama gerçekleşmiyor.

İzlenenin son aşaması hastalık ve vefatı nedeniyle gerçekleşmemiştir. Öznenin, evliliğini sürdürme çabası sonuçlanmamıştır. Kesitteki öznelerin kiplikleri aşağıdaki gibidir.

#### *Öznenin Kiplikleri*

Özne: Kendi isteği dışında biriyle evlendirilen İktbal, bu evliliği, -mutsuzluğuna-/istememesine/ rağmen sürdürmek /zorundadır/. Bu /zorunda olma/ ilişkisinde gönderen toplumsal koşullar, geleneklerdir. İktbal'e yardımcı eyleyenler annesi ve Seher olarak görülebilir, ancak onlar daha çok yardım etmeyi isteyen kişilerdir, yardımcı eyleyenine tam olarak dönüşemezler. İktbal nesnesi olan evliliğini sürdürmek için uğraşır. Eylemin nedeni ayrı düşmeme isteği değil, ayrı düşmeme zorundalıdır. Öznenin kiplikleri incelediğinde zorundalık dışında bir kipliğe sahip olmadığı görülür. Yardımcılarının etkin olmayışı diğer kipliklerinin eksik kalmasına neden olur, onu güçsüz ve bilgisiz bırakır. "Hiç öyle mi? Demek İktbal'i kurtarmak için bir şey yapamayacaklar, onu böyle içeride, odaların yalnızlığına iltica ederek [sığınarak] ağlamakta, yeisinden kıvrılmakta tek başına bırakacaklardı, öyle mi?" (s. 289).

/Zorunda olduğu/ bir evliliği yürütmeye çalışan İktbal sonunda hamileyken hasta olur ve dayanamayıp vefat eder. Bu sürece Ahmet Cemil ve annesi yardımcı olarak müdahil olmazlar. "Ahmet Cemil ile annesi, İktbal'in yaşadığı gerçeği bir türlü göremezler, iş isten geçince de davranacak gücü kendilerinde bulamazlar" (Finn, 1984:166). İçinde buldukları kiplik /yapmamak-yapmak/ olarak değerlendirilebilir. Çünkü hiçbir şeye müdahale etmezler.

Karşı özne: Karşı özne Vehbi Bey maddi imkânlarını güç olarak kullanır ve öznenin tek kipliği olan /zorunda olma/ kipliğinin mecbur hale getirdiği evliliği sürdürme çabasına müdahale eder.



Karşı özne bu süreçte sadece İkbâl'e müdahale etmez. İkbâl için yardımcı olabilecek Ahmet Cemil'i de baştan engeller. Ahmet Cemil'in eksik olduğu kipliklerin de farkında olan Vehbi Bey, Ahmet Cemil'in /matbaa kurma isteğine/ imkân sunarak bir bakıma onu etkisiz hale getirir. Çünkü Vehbi Bey, bir karşı özne olarak /dönüşlü üst bilme/ kipliğine sahiptir. Vehbi Bey, Ahmet Cemil'in kendisiyle ilgili olarak yeterli bilgiye sahip olmadığını bilmektedir ve bu durumdan yararlanır.

"Ahmet Cemil'in hülya hayatında başlıca ümitlerinden biri bir matbaa sahibi olmak değil mi idi? O halde işte o ümidin bir tahakkuk mukaddimesi [gerçekleşme habercisi] gibi başlayan şu vakaya karşı bir itminan [güven]duymak lazım gelirken ne için makus bir tesir [tam tersi bir etki] duyuyor?" (s. 216).

Olumsuz hislerine rağmen Ahmet Cemil bu teklifi kabul eder. Böylece Ahmet Cemil'in bilgisi ve isteği ile Vehbi Bey'in gücü birleşmiş olur. Bir süre her şey yolunda gider, hatta eniştesine karşı duyduğu olumsuz hisler bile azalır.

"Vehbi Bey, kayınbiraderini para düşüncesinden kurtaracak kadar maharet [beceri] ve tedbir gösteriyordu. Ahmet Cemil şimdi ev masrafından büsbütün elini çekmişti, eniştesiyle beyinlerinde [aralarında] mümkün olabildiği kadar bir samimiyet teessüs ediyor [dostluk kuruluyor], adeta bu adam hakkında ara sıra muhabbete benzer hisler duyuyordu." (s. 248).

Daha sonra borçlanan Vehbi Bey, borçlarını Ahmet Cemil'e bırakır ve evlerini haciz altına aldırır. Matbaa hakkında da dava açılacaktır. Bu maddi sorunlar Ahmet Cemil'in daha da güçsüzleşmesine ve bazı gerçekleri (İkbâl'in mutsuz evliliği gibi) görememesine neden olur.

#### **4. Kesit: Ahmet Cemil'in Lamia'ya Olan Aşk**

Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'yi tanıdığından beri evlerine gelir giderdi. Bu geliş gidişlerde Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lamia ile de görüşür. O, Lamia'yı tanıdığına Lamia çocukluktan genç kızağa geçiş çağlarındadır ve Ahmet Cemil için sadece en yakın arkadaşının kız kardeşi olarak vardır. Ahmet Cemil, yaşadığı sıkıntılar ve çalışma saatleri nedeniyle Hüseyin Nazmilere uzun süre gidemez. Sonra bir gün çarşıda Lamia'yı görünce onun yıllardır kafasında oluşturduğu genç kız imgesiyle bire bir örtüştüğünü fark edince, aradığı genç kızın Lamia olduğunu anlar.

"Artık saklamaya ne lüzum var? İşte bütün hüsrân [acı] içinde geçen gençlik sevdasının emel zübdesi [arzularının özü], o münevver rüyalarının [parlak rüyalarının] genç kıza, hayatında birinci ve sonuncu olmak üzere seveceği vücut, işte o biraz evvel gülerken, dudaklarını basarak, hafifçe başıyla selamlayarak, "Efendim" diyen Lamia'ydı" (s. 206).

Bu kesitin anlatı kişileri, eyleyenler ve eyleyen şeması aşağıdaki gibidir:

Anlatı kişileri: Ahmet Cemil, Lamia

Eyleyenler:

Özne: Ahmet Cemil

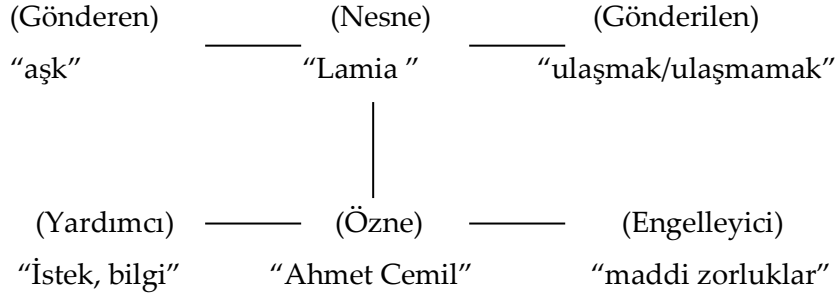
Gönderen: Aşk

Nesne: Lamia

Gönderilen: ulaşmak/ulaşmamak

Yardımcı: kiplikler

Engelleyici: maddi zorluklar



Ahmet Cemil, nesneye ulaşmak /ister/ ama bu isteği için de bir eylemde bulunmaz. Nesneyi bir gün elde edeceğini düşünür, engellerin farkında değildir, başka bir ihtimali mümkün görmez, kendini aşkının heyecanıla buna /ikna eder/.

"Küçük yaşından beri mahpus [saklı] kalan, tazyik [bastırma duygusu] altında büyüyen sevdası yalnız bir tesadüfle nasıl büyüüvermiş, aşk istidadına [yeteneğine] isabet eden ufak bir kaza parmağı, o senelerden beri biriken garamını [sevdasını] nasıl taşımış idi? Bu kadar mağlup, bu kadar esir seveceğine ihtimal vermemiş idi. Zaten hissiyatını zabta [duygularını tutmaya] çalışmıyor, kalbine "Kimi düşünüyorsun? Hazer [Dikkat et!] Hata ediyorsun!" demek istemiyordu" (s. 221).

Bu cümlelerde kendini engellemeye çalışmıyor ifadesi aslında öznenin bu nesneye ulaşamayacağı /bildiğini/ ancak /bilmek istemediğini/ ve bu durumu yok saydığını belirtir. Öznenin bu kesitteki anlatı izlencesi aşağıdaki gibi oluşur:

Tablo 6: 4. Kesitin Anlatı İzlencesinde Öznenin Kiplikleri

Eyletim	Edinç	Edim	Yaptırım
<i>Gönderen-özne</i>	<i>Özne-özne</i>	<i>Özne-nesne</i>	<i>Özne-gönderen</i>
Özne içi bir gönderen/aşk özneyi Lamia'ya ulaşacağına	Özne bunu çok /ister/, nasıl olacağını /bilir/ ancak /muktedirliği	Bu aşama gerçekleşmez. Özne bazı şeyler için geç kaldığını düşünse de /muktedir olmayışı/	Özne nesneye ulaşamadığı için kendini cezalandırır. Ancak bu cezalandırma

/ikna eder/.	nden/ şüphelidir.	eylemen olumsuz sonuçlanmasının temel sebebidir.	genel anlatı izlencesinin yaptırım aşamasında olur.
--------------	----------------------	--	--

### Öznenin Kiplikleri

#### Özne:

Bir taraftan gerçeklerin /farkındadır/. /Muktedir olma/ kipliğini tamamlamalı, maddi açıdan Lamia'ya layık bir duruma gelmek /ister/ ve bunun için çok çalışır, iktidar sahibi olma gerekliliğini duyar.

“Lamia’ya: “İşte size memlukiyetini vakfedecek bir el [İşte size köle olacak bir el]!” dediği zaman kendisini onun dest-i izdivacına vasıl olabilecek [onunla evlenmeye layık] bir dereceye yükseltmiş olmak isterdi” (s. 222) ifadesindeki durum gerekliliktir, bir durumun gerçekleşmesi için gereken ön şarttır. Bu aşkın engelleyicisi /muktedir olma/ kipliğinin eksikliğidir. Özne maddi olarak muktedirliğe erişemediği için aşkını Lamia’yla da Hüseyin Nazmi’yle de paylaşmaz. Kendini yeterli görmez. /İsteğin/ ve /bilginin/ olduğu, /muktedirliğin/ eksik olduğu bir anlatı izlencesi vardır.

Özne aynı zamanda yanlış bir bilgi içindedir. Bazı olayları, /olmasını istediği/ gibi yorumlar. Lamia, Ahmet Cemil’in defterinin arkasına “tebrik ederim” yazdığında bu cümleden yoruma dayalı bir bilgi üretir ve kendini bu bilgiye /ikna eder/.

“Bu iki kelime Ahmet Cemil’e Lamia’nın bütün hissiyatının şerhi kadar tafsilat [bütün duygularının açıklaması kadar ayrıntı] ile zengin, aşk zemzemesiyle müterennim [aşk ezgilerini söyler gibi] geldi. O da kendisini seviyor... Bundan emindi; işte yalnız şu iki kelime Lamia’nın ta çocukluğundan beri katre katre birikerek, tazyike [bastırmaya] lüzum görülmeyle bir aralık taşıveren sevdasının iki açık nişanesi [belirtisi] değil miydi?” (s. 271).

Bu durumun ardından aşkıdan ve eserinden başka mutluluğu olamayan Ahmet Cemil, kardeşinin evliliği, hastalığı ile ilgilenmek /zorunda kalır/ ve Hüseyin Nazmi’yle yine uzun süre görüşemez. Bir gün Hüseyin Nazmi, onunla konuşmaya gelir, onu bulamayınca bir not bırakır ve bir haberinin olduğunu söyler. Ahmet Cemil merak içinde kalır ve hemen ona gider. Haber, Hüseyin Nazmi’nin tayininin çıkmasıdır, Avrupa’ya gidecektir ve Lamia da evlenmek üzeredir. Bu haber özneyi yıkar, nesnesine ulaşamamış, ulaşma ümidini de kaybetmiştir. Kendini, edinçlerini sorguladığında /muktedir olmadığını/ tekrar fark eder. “Sonra bütün zavallılığı, fakirliği, mesleksizliği aklına geldi. Lamia’yı ne sıfatla talep edecek [isteyecek]? Ona nasıl bir tasarruf [sahiplik] hakkı gösterebilecek? Lamia kendisinden ne kadar uzak, ne kadar uzaktı!...”(s. 363-364). Daha sonra Lamia’yı gördüğünde yanlış bilgisini, kendi kendisini aldattığını /fark eder/. “Fakat bu öyle bir nazar idi ki hiçbir şey

ifade etmemekle beraber Ahmet Cemil'e bütün hülyasının bir yalan olduğuna şüphe edilmeyecek bir bedahetle [açıklıkla] şahadet etmişti" (s. 366). Buradaki yanlış bilgi, özneye karşı öznelere ya da engelleyiciler tarafından verilmiş bir yanlış bilgi değildir. Öznenin kendisinin yorumlarının sonucu ulaştığı bir bilgidir. Dolayısıyla her zaman tek başına /bilme/ kipliğinin varlığı yeterli değildir. /doğruyu bilme/ de bir ölçüt olabilmektedir. Anlatı izlencesinde öznenin nesneye ulaşamama nedeni temelde /muktedir olma/ kipliğinin yokluğudur. Özne yine de Lamia'nın evlendiği kişiyi engelleyici bir eyleyen gibi değerlendirir.

Bu kesit genel anlatı izlencesinin paralelinde ve belirleyici bir kesittir. Özne için aşkı ve eseri birbirinden ayrı düşünülemez. Aşkın karşılıksız çıkması, özneyi yanıltması, onu eserine de ilgisizleştirir ve özne bir kaçış içine girer, uzaklara gitmek ister.

##### **5. Kesit: Ahmet Cemil'in İstanbul'dan Ayrılışı (Genel Anlatı İzlencesinin yaptırım Aşaması)**

Anlatının son kesitinde özne yaptırım aşamasındadır. Yaptırım aşaması öznenin, gönderene gidip, nesne ve eylemiyle ilgili bilgi verdiği aşamadır. Gönderen, özneyi nesneye ulaşma/ulaşmama sonucuna göre ödüllendirir ya da cezalandırır. Yaptırım aşamasında özne eyleminde başarılı olmuşsa genellikle nesnesiyle birlikte gönderene gider. Başarısız olmuşsa gönderen, özneyi eyleme ve nesneye yönelik yargılar ve cezalandırır.

Bu kesit hem genel anlatı izlencesinin hem de yukarıda belirtilen alt kesitlerin yaptırım aşamalarını kapsayan bir kesittir. Gönderen, öznenin kendisi olduğu için başarısızlığının farkındadır ve özne anlatıdaki eylemlerinin sonuçlarına göre bir değerlendirme yapıp kendini cezalandırır. Onuru bu eylemi uygun görür. Bu ceza İstanbul'dan çekip gitmektir.

Anlatı kişileri: Ahmet Cemil, Sabiha Hanım

Eyleyenler:

Özne: Ahmet Cemil

Gönderen: onuru

Nesne: uzak bir yer

Gönderilen: gitmek/gitmemek

Yardımcı: kiplikler

Engelleyici: -

Bu eyleyenlere göre, yaptırım aşamasının eyleyen şeması aşağıdaki gibidir:

(Gönderen) \_\_\_\_\_ (Nesne) \_\_\_\_\_ (Gönderilen)

"onuru" "uzak bir yer" "gitmek/gitmemek"

|



Şekil 9: 5. Kesitin Eyleyen Şeması

İstanbul’dan uzak bir yere gitmeye karar veren öznenin yardımcısı cezalandırmanın sonuçlarına katlanma /zorunluluğu/ olarak değerlendirilebilir. Özne eylemini gerçekleştirir, bir engelleyicisi yoktur. Özne annesiyle birlikte İstanbul’dan vapurla ayrılır ve anlatı burada sonlanır. Eylemin gerçekleştiği bir kesit olarak bu kesit diğer kesitlerdeki eylemlerin istenilen ölçüde tamamlanamamasından kaynaklanan bir cezalandırmadır ve ceza gerçekleşir. Baştaki kesitlere karşıt bir kesit oluşturur.

### Öznenin Kiplikleri

Bu anlatıda özne Ahmet Cemil, gönderen de içsel bir gönderen olduğu için yine Ahmet Cemil’in kendisidir. Bütün anlatı boyunca Ahmet Cemil genel olarak üç konuda kendine vaatlerde bulunmuş, kendini /ikna etmiş/ ve kendini /zorunlu/ hissetmiştir:

- Eserini tamamlayıp ünlü bir şair olmak
- İyi bir iş kurup annesini ve İkbâl’i sıkıntısız yaşatmak
- Lamia ile evlenmek

Bu genel istekler birbiriyle bağlantılıdır. Biri olmadan diğerinin gerçekleşmesi mümkün görünmez. Anlatı sonunda özne kendisiyle baş başa kalır. Başarısızlığını, hayallerini gerçekleştirememesi ve kaybettikleri için kendini yargılar.

“Biraz hayatın maddiyetini [parasal yönünü] düşünmüş, bu toprak parçasının üstünde bir şiir bulutuna sarınarak uçmak için çalışmamış olsaydı bugün bu kadar mağlup olmayacaktı. En küçük sebepleri en büyük hülyalara kâfi addetmiş [yeterli saymış], kendisine sahte esaslar üzerine kurulmuş bir hayat vücuda getirmiş idi. İşte şimdi hakikatin insafsız [acımasız] rüzgârları üzerinden geçtikçe o hülyaları hep birer birer düşürmüş, onu şuracıkta en küçük bir yaşamak arzusundan tam bir mahrumiyet [yoksunluk] içinde bırakmış idi” (s. 381).

Bu yargılamalarda isteklerine kavuşamama nedenlerini sorgular. Gerçeklerden uzak, hayallerin peşinden koştuğunu düşünür. Ulaşmak istediği nesnelerin gerçekdışı, sahte, kötü olduğunu düşünür. Hayal dünyasında yaşamının engelleyicisi olduğunun farkına varır. Eseriyle ilgili “Bu eserden nefret ediyor, kırık hayatının intikamını ondan almak istiyordu; kapadı, bu küçük defteri avucunun içinde muzır [zararlı] bir böcek gibi sıkıyordu...” (s. 382) ifadesini kullanır ve sonunda eserini yakar. Lamia’yla ilgili ise, ona ait “tebrik ederim” yazısını yanan defterinde gördüğünde hissettikleri suçlayıcıdır. “Bu sözün aksi vehmi [yankısının kuruntusu] kulaklarının içinde bir zehirli yılanın ıslığı gibi soğuk bir ürperme akıtarak geçiyordu. Ah! Bu yalan! Hayatının en büyük yalanı!...” (s. 384).

Özne kendisini, değişen düşüncelerini ve kipliklerini eleştirmek istemez. Başarısız oluşunun temelinde /muktedir olma/ kipliğinin eksikliği ve bir türlü eyleme geçememenin bulunduğu farkında değildir. Finn'in belirttiği gibi "Fiziksel eylem Ahmet Cemil'in yapısında yoktur" (1984:167). Tüm kesitlerde eyleme geçme aşamasında çekimser ve çaresiz kalır. /muktedir olma/ kipliğinin eksikliğinin yanında gerçek bilgi ile düşsel bilginin birbirine karşıması da söz konusudur. Kipliklerden /doğru bilme/ kipliğinin eksik olması, bazı durumlarda /yanlış bilme/ kipliğinin baskın olması eylemlerin olumsuz sonuçlanmasına neden olmuştur. Roman Ahmet Cemil'in düşünce aşamasında kalan gerçekleşmeyen eylemlerinin romanı olarak nitelenebilir. İقبال'in mutsuzluğunu engellemek istemesine rağmen karışmaz:

"İhtilacat ile [çarpıntılar içinde] yumruklarını sıkıyor, odasında geziniyor; bir şeyler yapmak istiyordu. Kardeşini bu bedbahtlıktan kurtarmak için bütün vasıtalara, bütün kuvvetlere malik [sahip] imişçesine yalnız şimdiye kadar lakayt [ilgisiz] kalmış olmasına kızıyordu. Fakat bu ilk hiddet hamlesi geçtikten sonra bir aciz hissi [acizlik duygusu], demin titreyen asabını uyuşturdu. Şimdi bir gevşeklik duyuyor, bu hakikate karşı çaresizlikten azim bir fütür [büyük bir bezginlik] şuraya oturmak, biraz evvel aşkının şiirini okuduğu şu köşede, içerde ağlayan kardeşi için hazin, sakit [üzgün, sessiz] gözyaşlarını akıtmak istedi" (s. 278-279).

Benzer bir durumu Lamia'nın evlendiğini öğrendiğinde de yaşar: "Buna da böyle miskin bir teslimiyet ile [zavallı bir şekilde kabul ederek] mağlup mu olacağım? Bir şeyler yapmayacak mıyım? Bir şeyleri kırıp parçalamayacak mıyım?...Heyhat!! Artık elinde kırılıp parçalanmış bir hayat kalmıştı" (s. 365).

Ahmet Cemil, bütün anlatı izlencesi düşünülerek yalnızca kipliklere göre tanımlandığında, kiplikler açısından kimliği aşağıdaki gibi oluşur:

- /isteme/ konusunda süreksiz,
- eylemleri yapmak için /gücü olmayan/,
- dışarıdan gelen yönlendirmelerle harekete geçen,
- zorunlulukları kolay benimseyip /üstlenen/,
- mücadele ruhundan yoksun bir kişi

Bu durumların doğal bir sonucu olarak da özne, başaramama duygusunun verdiği üzüntü ile kendini cezalandırır. Tek başına karar aldığı ve uyguladığı tek eylem bu kesitte yer alır. Başkalarının etkisinden kurtulduğunda eylemlerinde sonuca ulaşabileceği söylenebilir. Bu kesitteki gerçekleşen eylem, kendisine verdiği ceza, gitmektir, her şeyi arkasında bırakıp gitmek, sakın ama çok uzak bir yere gitmektir. "Öyle bir yer ki, önünde, ardında, solunda, sağında çöl; yabis [kuru], üryan, medit [uzun] bir çöl olsun..." (s. 386).

Bu cezayı gerçekleştirebileceğine kendini /ikna eder/: "Evet, oraya gideceğim, o sade hayat içinde, ölmüş emellerimin sakit türbesini [sessiz mezarını] orada kuracağım" (s. 389)



diyerek kesinliği dile getirir. Sonrasında annesiyle birlikte bir vapurla İstanbul'dan ayrılır. Bu onun genel anlatı izlencesi içinde /yapmayı isteyip/ gerçekleştirdiği tek eylemdir.

## SONUÇ

Başta Ahmet Cemil olmak üzere *Mai ve Siyah*'ta yer alan anlatı kişilerinin genel anlatı izlencesi içindeki kiplikleri, kesitlerdeki eylemlere göre yukarıda incelenmiştir. Bu inceleme sonucuna göre öznenin kesitlerde edim öncesi kendini sınıdığı edinç aşamasında var olan ve olmayan kiplikleri aşağıdaki tabloda özetle sunulmuştur.

Tablo 7: Ahmet Cemil'in Kesitlere Göre Kiplik Durumu

	/İsteme/	/Zorunda olma/	/Bilme/	/Muktedir olma/
1. kesit: Ünlü bir şair olma hayalleri	+	-	+	+
2. kesit: Çalışma hayatı/iş bulma	-	+	-	-
3. kesit: Kız kardeşinin evliliği	-	+	-	-
4. kesit: Lamia'ya olan aşkı	+	-	+	-
5. kesit: İstanbul'dan ayrılışı	-	+	+	+

Birinci ve beşinci kesit öznenin kiplikleri açısından tam olduğu aşamalardır. /İsteme/ ve /zorunda olma/ kipliği birlikte yer almadığı için özনে üç kipliğin bulunması edimini başarıyla gerçekleştireceğine yönelik bir varsayım oluşturur. Birinci kesitte özne eyleminde başarıya doğru giderken gerçekleşen babasının ölümü bu eylemden uzaklaşmasına neden olmuştur. Yani öznenin başarıyla giden bir eylemi kesintiye uğramıştır. Beşinci kesitte ise özne tüm kipliklere sahip olduğu için eylemini gerçekleştirebilmiştir. Genel anlatı izlencesinin eylem aşamasını oluşturan üç kesit ise kiplikler açısından eksiktir. Üç kesitte de olmayan kiplik /muktedir olma/ kipliğidir. Özne /istese/ de /zorunda olsa/ da /muktedir olma/ kipliğini tamamlayamadığında, nesneye ya ulaşmamakta ya da yardımcılarının gücüyle ulaşmaya çalışmaktadır ki bu geçici bir muktedirlik oluşturduğundan nesneye ulaşsa bile onu koruma ve devam ettirme konusunda özne yetersiz kalmaktadır.

Günay (2003, s. 112) tarafından edinç ve edim aşaması kipliklerinin karşılaştırıldığı tabloda Ahmet Cemil'in kiplikleri anlatı izlencesine göre açıklanabilir.

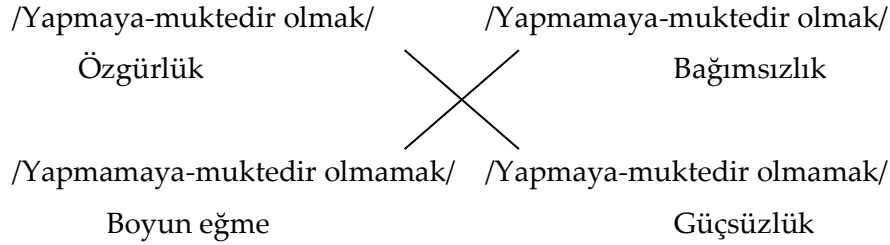
Tablo 8: Ahmet Cemil'in Edinç Aşaması ve Edim Aşaması Kiplikleri

Edinç		Edim
Gücülleşme kipliği	← Edimselleşme kipliği	← Gerçekleşme kipliği

/olmak-istemek/	/olmasını-bilmek/	/olmak/
/olmak-zorunda olmak/	/olmaya-muktedir olmak/	
/yapmak-istemek/	/yapmasını-bilmek/	/yapmak/
/yapmak-zorunda olmak/	/yapmaya-muktedir olmak/	
Öznenin ortaya çıkması	Öznenin yeti kazanması	Öznenin gerçekleştirilmesi

Birinci kesitte gücül ve edimsel kipliklere sahip olan özne gerçekleşme aşamasına ulaşamaz. Sonraki üç kesitin kendi alt anlatı izlencelerinde yeti kazanma aşaması eksikliklerle geçer. Öznenin iş bulmadaki /bilgisizliği/, kardeşini evlendirmede ve Lamia'ya olan aşkında /muktedir olmayışı/ edim aşamasındaki gerçekleşme kipliklerine ulaşamamasına neden olur.

Ahmet Cemil'in özne olarak tamamlayamadığı kiplik, belirtildiği gibi /muktedir olma/ kipliğidir. Bu nedenle daha çok boyun eğen, güçsüz bir özne olarak görülür ve başkalarına bağımlı hale gelir. Bu durum /yapmaya muktedir olma/ kipliğinin göstergibilimsel dörtgen üzerindeki adlandırılmasında da görülür:



Şekil 10: *Yapmak ve Muktedir Olmak Kipliği Arasındaki İlişki*

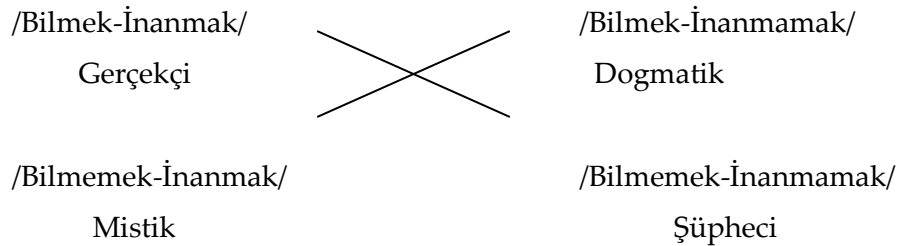
Kesitlerdeki eylemlerde güçsüz ve boyun eğen bir özne olarak belirir. Eserinin yayınlamaya, Lamia'ya aşkı açmaya /muktedir değildir/, bu konularda güçsüzdür. İkbâl'in evliliği ve matbaa konusunda ise boyun eğen bir kipliktir. Evliliğin gerçekleşmemesine /muktedir değildir/, engel olmaz. Kendisine teklif edilen matbaanın başına geçme eylemini kabul etmemeye /muktedir değildir/.

Anlatıda özneye, diğer pek çok bakımdan da olduğu gibi, /muktedir olma/ kipliği açısından karşıt olan anlatı kişisi Hüseyin Nazmi'dir. "Yoksul Ahmet Cemil şiirlerine yöneltilen eleştirilerle sarsılırken, Hüseyin Nazmi'yi hedef alan aynı şiddetteki hücumlar ona dokunmadan geçer" (Yuva, 2011, s. 267). Hüseyin Nazmi, yazmaya, yazdıklarını yayınlamaya /muktedirdir/. Bu konuda özgürdür. İstemediklerini yapmama konusunda da /yapmamaya muktedirdir/.

Ahmet Cemil /muktedir olma/ kipliğindeki eksikliğine karşın /isteme/ kipliğinde eksiksiz olduğu görülür. Ancak /isteme/ kipliğinin gücülüğü ile /muktedir olmama/ kipliğinin birleşimi Ahmet Cemil'in eylemsizliğinin kiplikle bağlantılı olduğunu gösterir. Özne ister ve heveslidir. Onun arayışlarını her şeye rağmen devamlılığını sağlayan kiplik

/isteme/ kipliğidir. İstekleri gerçekçi isteklerdir ve özne onları gerçekleştireceğine inanır. Bu inanç konusunda da /isteme/ kipliğinde olduğu kadar süreklidir. /İsteme/ ve /inanma/ kiplikleri süreklilik gösterirken /muktedir olma/ kipliğinde varlık ya da yokluk söz konusudur. Bu durumda devam eden istek ama olmayan güç özneyi yorar, yıpratır. Anlatının sonunda, inancını ve isteğini de yitirdiği için umutsuzluk ve karamsarlık içinde kalır.

Anlatı boyunca Ahmet Cemil güçsüzlüğüne karşın, çevresindeki kişiler tarafından her zaman saygı görür ve söyledikleri ilgiyle dinlenir. Özellikle birinci kesitte şiir hakkında söyledikleri çevresindekiler tarafından dikkatle dinlenir. Bilgisi çok derin olmasa da söylediklerine inancı, inandıklarını savunup söylemesi etkileyici kabul edilir. Burada onun inançlı, ısrarcı, mücadele eden kişiliğinin etkisi vardır. İnançla, daha çok bilgi edinmek, hedeflerine ulaşmak için mücadele eder. Ama bu mücadele daha çok bilişsel düzlemde. Bu konuda Ahmet Cemil'in mistik bir yapıda olduğu söylenebilir. "Düşmanlarında bile uyandırdığı saygı, Ahmet Cemil'in kişiliğine ve özellikle söylediklerine peygamber kutsallığı verir. Kişiliğinin mistik özelliğini oluşturan temel nedenlerden biri budur" (Yuva, 2011, s. 269). Bu mistik kişilik, /bilme/ ve /inanma/ kipliklerinin göstergebilimsel dörtgendeki ilişkileri bakımından incelendiğinde, Ahmet Cemil'in bazı şeyler hakkında /bilmeden inanması/ ya da /bilmese de inanması/ bu durumu oluşturan neden olarak görülebilir.



Şekil 11: Bilmek ve İnanmak Kiplikleri Arasındaki İlişki

Buradaki /bilmemek/, /hiç bilmemek/ olarak değil, /yeteri kadar bilmemek/ olarak değerlendirilebilir. Ahmet Cemil'in bazı konularda derinleşmeye imkânı olmasa da /inancı/ ve /isteği/ son anlara kadar azalmamıştır. Bu tablodaki adlandırmalar Ahmet Cemil'in farklı kesitlerdeki eylemlere bakış açısını adlandırmada da kullanılabilir. Örneğin kız kardeşinin evliliği konusunda şüphelidir. Şairlik konusunda mistiktir. Ancak eylemlerinin başarılı sonuçlanması için ondan beklenen gerçekçiliktir.

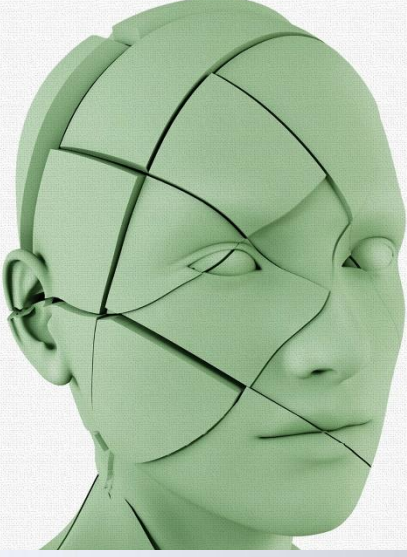
Sonuç olarak genel anlatı izlencesinde /isteyen/, /bilen/, /muktedir/ bir özne varken, alt anlatı izlencelerinde farklı eylemler için /zorunda olan/, /bilmeyen/ ve /muktedir olmayan/ durumlarda da görülür. Bu alt anlatı izlencelerindeki kiplikler genel anlatı izlencesinin gelişiminde belirleyici olmaktadır. Tamamlanamayan kipliklerin yarattığı olumsuz durumlar öznenin eylemlerinin tümüne yansımıştır.

## KAYNAKÇA

- Bertrand, Denis (2000). *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris: Nathan-Université.
- Finn, Robert (1984). *Türk Romanı*. Çev. Tomris Uyar. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Günay, Veli Doğan (2000). "Göstergebilimci Tahsin Yücel" *Her Yönüyle Tahsin Yücel*, Yayına hazırlayan: Prof. Dr. Mustafa Durak, İstanbul: Multilingual.
- Günay Veli. Doğan (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual.
- Günay Veli. Doğan. (2003). "Bilmek ve İstemek Kiplikleri Açısından Özne". *Günümüz Dilbilim Çalışmaları içinde*. Yayına Hazırlayanlar: Prof. Dr. Ayşe (Eziler) Kıran, Doç. Dr. Ece Korkut, Dr. Suna Ağıldere. İstanbul: Multilingual Yayınları, s. 43-56.
- Günay, Veli Doğan (2004). "Fransız Göstergebiliminde Yeni Açılımlar" *Dilbilim Dergisi*. Sayı 12. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Dergisi, s. 29-45.
- Günay, Veli Doğan (2007). *Metin Bilgisi*. 3. Baskı. İstanbul: Multilingual.
- Kıran Ayşe (2004). "Göstergebilim ve Yazınsal Çözümler" *Disiplinlerarası Ortam ve Yöntem Sorunları*. Yayına hazırlayan Prof. Dr. Nedret Öztokat. İstanbul: Multilingual, s. 50-61.
- Kıran Ayşe (2010). "Çağdaş Bir Düşünme Biçimi Olarak Göstergebilim" *Dilbilim Dergisi*. Sayı 22. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Dergisi, s. 1-18.
- Rifat Mehmet (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1980). *Mai ve Siyah*. İstanbul: İnkılap ve Aka.
- Yuva, Gül Mete (2011). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları
- Yücel Tahsin (1982). *Yazının Sınırları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Yücel Tahsin (1991). "Göstergebilim" *Dilbilim ve Türkçe içinde*. Ankara: Dil Derneği Yayınları. Kurtuluş Basımevi, s. 106-110.
- Yücel Tahsin (2009). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

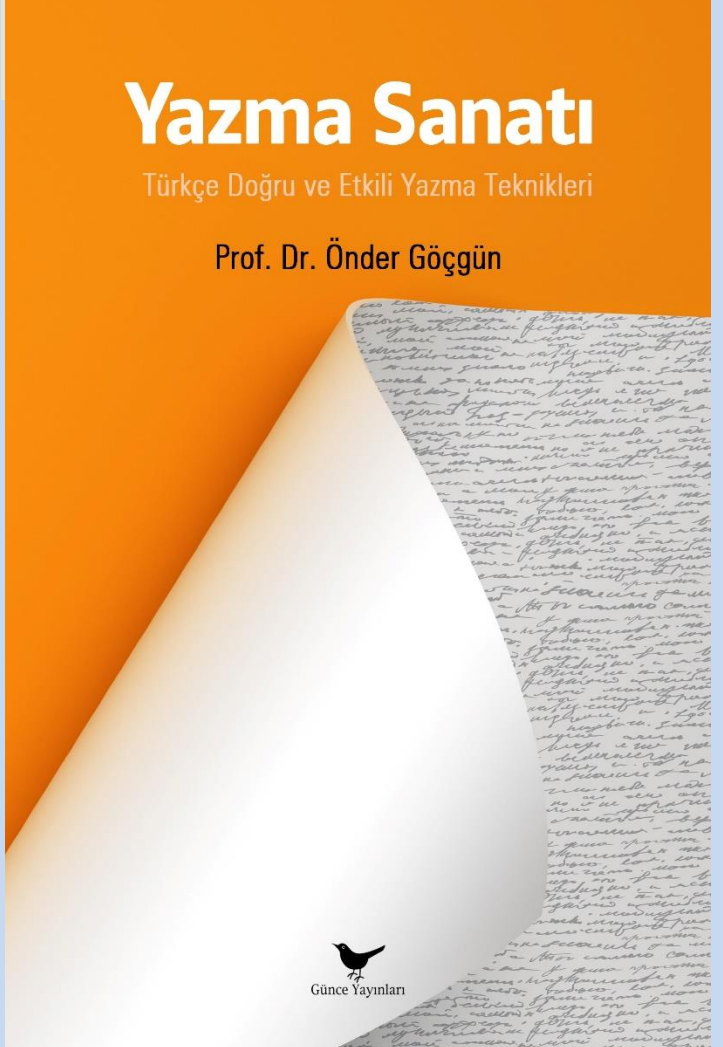
Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



# Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinde Âşık Tipleri

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ METİN AKYÜZ\*

*Kimi âşık dileğine ulaşır  
Sevdiğiyle cümbüş eder gülüşür Kimi  
benim gibi garip dolaşır  
Asıl âşık kâm almıyan kişidir. <sup>1</sup>*

## Öz

Aşk, edebiyatın en çok işlediği konular arasında yer alır. Aşkın en önemli ögesini onu yaşayan kişiler olarak âşıklar oluşturur. Aşk âşıkların davranış ve hayatlarını değiştirir. Âşıklar ortak davranış biçimleriyle tip özelliği kazanır. Bu çalışmada Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde yer alan âşık tipleri incelenmiştir. Sabahattin Ali'nin 64 hikâyesinden 18'i aşk temasını işlemektedir. Bu sayı, tematik sıklık (% 28,12) bakımından incelenmeye değer bir orandır. Sabahattin Ali'nin hikâyelerindeki âşık tipleri üç başlık altında toplanmıştır: Tinsel âşık, karasız âşık ve tinsel âşık. Bu âşık tiplerinin öykülerdeki görünüşleri incelenmiştir. İnceleme sonucunda öykülerinde daha çok tinsel âşık tipine yer verdiği görülmüştür.

**Anahtar sözcükler:** Sabahattin Ali, hikâye, aşk, aşk kültürü, âşık tipleri

## TYPES OF MINSTRELS IN SABAHATTİN ALİ'S STORIES

### Abstract

Love is one of the main themes of literature. The most important element of love is the lovers who live in it. Love changes the behavior and lives of lovers. Lovers win the typological specialities with common behaviors. In this study, the types of minstrels in Sabahattin Ali 's stories were examined. Of the 64 stories of Sabahattin Ali, 18 deal with the theme of love. This number of thematic frequency (28.12%) is a percentage value to be assayed. The types of minstrels in Sabahattin Ali's stories are grouped under three headings: Sexual lover, indecisive lover and spiritual lover. The appearances of these minstrel types in the stories were examined. As a result of the study, it was seen that spiritual lovers were prominent in his stories.

**Keywords:** Sabahattin Ali, story, love, love culture, types of lovers

\* Bolu Abant İzzet Baysal Ün. Fen Edebiyat Fak. TDE Bölümü, @yahoo.com, orcid.org/0000-0002-7303-9243.

Gönderim tarihi: 18-10-2019

Kabul tarihi: 12-12-2019

<sup>1</sup> Ali (2009:686), Koşma adlı şiirinden.



## GİRİŞ

**A**şk, tarifi zor olan kavramlar arasında yer almaktadır. Dönemden döneme, toplumdan topluma hatta kişiden kişiye değişen biçimleri ve tanımları bulunmaktadır. Tarihin değişik zamanlarında onu tanımlamaya çalışan düşünür ve sanatçılar çıkmıştır ancak üzerinde uzlaşılan ortak bir tanım ortaya konulamamıştır. Tam bir tanım yapılamasa bile aşkın ortak olan nitelikleri konusunda uzlaşıldığı görülmüştür (İbn Hazm,2011; Platon,2011; Timuçin,2005). Bir duygu değeri olarak uç noktayı belirtmesi ve aşkınlık onun en belirleyici özellikleri arasında yer alır. Genel olarak “aşk, sevginin son hadde varması” (Gölpınarlı, 1985, s. 79) olarak tanımlanmıştır. ‘Son had’ duygulardaki aşırılığın belirtisidir. Aşkı diğer sevme duygularından ayıran en önemli özellik bu aşırılıktır. Aşırılık ise normal olanın düzenini yıkan bir serüven doğurur. Timuçin (2005, s. 17). “Aşk bir serüvendir, serüvenlerin belki de en kaygan, en sallantılı, en kesinliksiz olanıdır” der. Dünya edebiyatlarının en önemli konularından birisinin aşk olmasında bu aşırılıklarla ortaya çıkan serüvenin önemli bir payının olduğu söylenebilir. Aşk, çoğu anlatıların oluşumunda dönüştürücü ve taşıyıcı öge görevini üstlenmektedir. Sabahattin Ali de romanları, hikâyeleri ve şiirlerinde aşkı ele alan önemli sanatçılardan biridir. Bu çalışmada Sabahattin Ali’nin hikâyeleri âşık tipleri yönünden incelenecektir. Yazarın 64 hikâyesi bulunmaktadır. Bu 64 hikâyeden 18’i aşk teması etrafında kurgulanmıştır. Bu sayı, tematik sıklık (% 28,12) bakımından incelenmeye değer bir orandır.

## AŞKIN TÜRLERİ ÂŞIĞIN HÂLLERİ

Aşk tanımları ifadesi ister istemez aşk türlerini akla getirir. Bu çeşitlilik iki ana grupta toplanabilir: Tensel (beşeri) ve tinsel (ideal). Bu ayrımın oluşmasında da âşığın tutumunun önemli olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Aşkı biçimlendiren, onu var eden âşıktır. Âşığın arzusu aşkın da biçimlenmesine neden olur. Her iki tutumda da temel yönlendirici ‘arzu’ dur. Farkı ise arzunun yönüdür. Birinde tensel bir arzuyla elde etme, sahip olma egemenken diğerinde ise manevi bir arzudan söz edilebilir. İlk çağlardan beri ortaya konan bu ayrımında ölümsüz aşk daha çok tinsellikle anılmıştır. Platon tensel olan aşkı orta malı olarak tanımlayarak özelliklerini şu şekilde açıklamıştır: “Bu sevgi uzun sürmez, çünkü sevilen şey sürekli değildir. Asıl sevdiği şey, sevgilinin bedeni bir çiçek gibi solar solmaz, sözler, antlarla birlikte sevgi de uçar gider. Bir insanı, içi güzel diye severse ömür boyu sever, çünkü sürekli bir şeye bağlanmıştır” (Platon,2011, s. 20).

Aşk bir iletişim biçimidir. Bu iletişimin en önemli figürü âşıktır. Aşk, âşığın (sevenin) maşuğa (sevilene) yönelme biçimi olarak da tanımlanabilir. Aşk hikâyelerini, âşığın maceraları oluşturur. Âşığın aşkı ifade edişinde tutumunu belirleyen birçok değişken bulunmaktadır. Bunların en başında kültür yer almaktadır. Doğu, aşkı cinsellikten tamamen

ayırarak idealize ederken Batı'da aşk az ya da çok cinsellikle ilişkilendirilir. Timuçin (1992, s. 26), aşkın kültürel boyutlarını ele alırken kültürlerin ürettiği âşık tiplerine de değinmektedir. Tip zaten toplumsal yapıyla bağlantılıdır. "Tip diye nitelenen kişi, toplumsal kimliğiyle "temsili" bir nitelik taşır. O kendinin dışında kalan değerlerin temsilcisidir" (Tekin,2017, s. 110). Stendhal (2012), Aşka Dair eserinde Batı edebiyatında iki âşık tipinden söz eder: Don Juan ve Werther tipi âşık. Bu âşık tipleri de beşerî ve ideal aşk ekseninde oluşan tiplerdir. Don Juan, Batılı âşık tipini simgelerken mensup olduğu daha çok faydacı (pragmatist) olan bir medeniyetin özelliklerini taşır. Don Juan, bir âşıktan çok bir kahraman özelliği gösterir. Olgunlukla ilgisi yoktur, o hafifliklerin insanıdır. Bir kadını elde ettikten sonra başka bir kadının peşine düşer. Onun için kadın değil, heyecan önemlidir. Kadın elde edilir olmaktan çıktığında Don Juan da Don Juan olmaktan çıkar (Timuçin, 1992, s. 26). Werther tipi âşık romantik özellikler taşır ve aşkı tutkuludur. Doğu kültürünün âşık tipi de Werther tipi âşığın özelliklerine benzer, hatta tutku boyutu daha yüksektir. Âşık, aşkla birlikte bütün diğer tutku ve isteklerinden soyunarak sevdiğine bağlanır. Bu ister istemez âşığın diğer insani özelliklerinden vazgeçmesine neden olur. Aşk hikâyelerindeki âşıklar da bu tutumlarıyla hedeflerine odaklanmış tiplere dönüşürler. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde de aşk, tinsel ve tensel aşk biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Tinsel aşk 14 hikâyede yer alırken cinsellik 2 hikâyeye sınırlı kalmıştır. İki hikâyede de iki aşk türü arasında bocalayan âşık tipine yer verilmiştir. Bu çalışmada yer alan âşık tipleri tensel âşık, tinsel âşık ve ikisi arasında bocalayan tipleri karasız tipler başlığında incelenmiştir.

### TENSEL ÂŞIK TIPLERİ

Tensel aşk yazarın üç hikâyesinde ele alınmaktadır. Bu aşk türü yazarın benimsediği bir aşk anlayışından çok, var olan bir gerçeklik olarak değerlendirilebilir. 'Bir Delikanlının Hikâyesi' adlı hikâyede kadın, elde edilmesi gereken, cinsel arzuları doyuracak olan bir araç olarak görülür. "Kadın benim etimin, kemiğimin, kanımın ve muhayyilemin müthiş



Sabahattin Ali

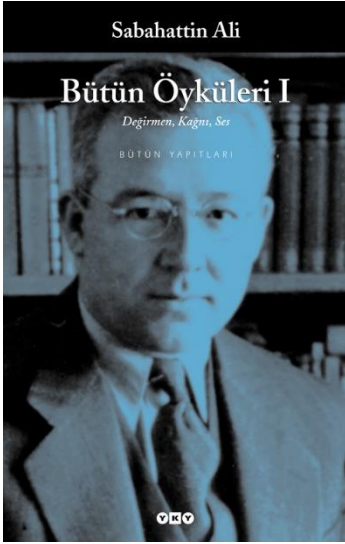
bir ihtiyacıdır. Buna mağlup olmak bir hayvanlık, bunu inkâr etmek daha büyük bir hayvanlıktır" (Ali, 2009, s. 92). Freudcu bakış açısıyla cinsel bir arzu nesnesi haline dönüşen kadın, cinsel doyumunu sağlayacak bir araç olarak görülür. Bundan dolayı da her kadın cinsel olarak tek bir kimliği yansıtır: Yalnızca arzu nesnesidir. Yüceltilmiş bir aşkı seçmeyenler için, idealize edilen âşık tiplerinin dışındaki bütün hikâye kişileri 'her kadın, herhangi bir kadındır' anlayışına sahiptir. "Ve o zaman benim için yalnız bir tek kadın vardır. Yani, bütün

kadınlar benim için birdir. O zaman genç, ihtiyar, güzel, çirkin, herhalde bir kadına malik olmak, benim için su içmek gibi bir şeydir. Hatta bu ihtiyacın derece ve şiddetini anlamak için muhayyilede kabaran kadın hayallerini gittikçe çirkinleştirir, kötüleştiririm. Nihayet öyle bir an olur ki, bu hayal pis ve korkunç bir acuzeye kadar iner. Ve ben, ben onu da isterim. Böyle zamanlarımda kadınları yalnız bir tek hissimle severim, hatta anamı bile...” (Ali, 2009, s. 93). Yazar, böyle bir bakış açısına sahip olan bir delikanlının hikâyesinde bile tamamen hayvani arzuların kontrolü altında olmadığını gösterir. Ağlayan kadının gözyaşları, arzularının esiri olan delikanlının hayvani tarafını dizginler. Bu daha çok hikâye kişinin değil, yazarın seçimidir. Yazar, oluşturduğu hikâye kişisini kendisiyle çelişen bir tutum içine girmesinde bir sakınca görmeyecek denli romantik bir müdahalede bulunur.

‘Hanende Melek’ adlı hikâyedeki Hüseyin Avni de tensel arzularını doyurmak, amacına ulaşmak için her türlü yolu deneyen bir Don Juan gibidir. Yalnız, onun taşradaki Don Juanlığı rezilliğin ötesine gidemez. Arzularının peşinden gider ancak hiçbir şey elde edemez. Onun arzuladığı tek bir kişi değildir. Herhangi bir beğenisi de yoktur. O sadece arzularını doyurmak için saldırır. Onun bu saldırganlığı toplumsal yapıda dışlanmasına ve sürekli dayak yemesine neden olur: “Yaşından da utanmaz, aksakalına da bakmaz, yazıhanesine uğrayan altmışlık köylü karılarına saldırır. Dayak yemediği gün yoktur” (Ali, 2009, s. 378). Hikâyeye konu olan ve Hüseyin Avni’nin yeni takıntısı haline gelen Hanende Melek’tir. Melek de üstün özellikleri olan mükemmelliği ifade eden biri değildir ama onun takıntısı haline gelmiştir. Evinin bütün nafakasını bu kadına sunar. “Bu genç, sıska ve esmer kadıncağızın biraz çatlak fakat yanık sesi onu çıldırtıyordu. Fakat onun bir kadına ısrarla yapışması için böyle bir sebebe de hacet yoktu. Bütün kadınlardan, en güzelinden en çirkinine, en küçüğünden en yaşlısına kadar öyle bir hava intişar ediyordu ki çeşit çeşit olmasına rağmen müşterek bir hususiyeti haber veren bu kâh latif, kâh baş ağrıtaçak kadar sakil kokular onun hurdalaşmış vücudunda ıstıraplı bir sarsıntı bırakarak yayılıyorlar, zavallıyı uykudan hatta düşünmekten mahrum ediyorlardı.” (Ali, 2009, s. 379). Hüseyin Avni’nin elinde avucundakini Melek’e vermesi fedakârlıktan kaynaklanmaz. Onu kandırıp bir an önce ona sahip olma arzusundan kaynaklanır. “Hâlbuki ihtiyar etlerini seyrek fasılalarla kamçılaman ihtiras nöbetleri tahammül edilmez hale gelmişti. Oturduğu yerden Melek’e doğru bakarken, derhal fırlayıp saldırmak isteyen vahşi bir hisse kapılıyordu” (Ali, 2009, s. 379). Hüseyin Avni için bu bir çeşit alışveriştir. İsteddiği karşılığı alamadığında da saldırganlaşabilmektedir.

Sabahattin Ali’nin hikâyelerinde tensel aşka yönelen bu iki âşık tipi de acziyet içerisindeki kişiler olarak gösterilmiştir. Yazarın müdahalesiyle de amaçlarına ulaştırılmazlar.

## KARARSIZ ÂŞIK TİPLERİ



Araftaki tipler akli ile duyguları arasında bocalayan tiplerdir. “Bir Skandal” adlı hikâyedeki Nurullah, bocalayan âşık tipini temsil etmektedir. Kentten taşraya gelmiş, kent yaşamının temsilcisi olan bu genç, taşraya uyum sağlamaya çalışırken kentle taşra arasına sıkışır. Bu bocalama esnasında ne kentli ne de taşralı olabilmektedir. Hem yaşam tarzı bakımından hem de duyguları bakımından bocalayan bu tipte akılcı eğilim öne çıkmaktadır. Âşık olduğunu zannettiği sevgilisini İstanbul’da bırakıp taşraya gelebilmektedir. Onu ilgilendiren aşkın maceracı özelliğidir. Onu maceradan maceraya sürükleyecek her aşka evet diyebilecek biridir.

Nurullah bol bol âşık olabilmektedir. “Bol bol âşık oluyordum; hem de deli gibi âşık... En ilerlemiş vaziyetlerde bile derhal toplanacağımdan emindim ve kalbim aklımın itaatli bir uşağı idi. Eğer istediği gibi at oynatıyorsa bu kafamın bu işte bir mahzur görmeyerek bunlara müsaade etmesiyle oluyordu” (Ali, 2009, s. 264). Nurullah, aşk duygusunu yaşayabilen, yaşamak isteyen ancak sadık bir âşık olamayan arafta bir tip olarak yer alır. “Sevgilime değil, aşka, beni sarsan, serseri yapan, vukuat çıkartan bir aşka âşıktım” (Ali, 2009, s. 263). Ayrıca aşka emek vermeyen bir özelliği vardır. Başka bir aşk bulduğu ya da bir engelle karşılaştığı anda aşkı biter. Onun arafta bir tipe dönüşmesinde içinde bulunduğu yeni mekânın/coğrafyanın etkisi önemli bir yer tutar. “Mesela ben güzel bir kadın gördüğüm zaman muhakkak en evvel öpmek arzusu duyarım: Kucaklamak, öpmek ve sonra... bırakmak. Şimdiye kadar kadınlara karşı olan hissiyatımda daima biraz da istihfaf ve hâkimiyet karışıklı. İlk defa bu çok güzel kıızı öpmek arzusu duymuyorum. İlk defa olarak bu genç kıza karşı içimde hürmete benzeyen şeyler beliriyor. Galiba Anadolu, insanı romantik yapıyor da ondan...” (Ali, 2009, s. 270). Sabahattin Ali’nin âşık tipleri genelde taşralıdır ya da taşrada yaşamaktadır. Nurullah’ın arada kalmışlığında kentten taşraya gelen kişinin bocalamaları da gözlenmektedir. Romantizm taşrada hayat bulur. Ölümsüz aşk düşüncesi taşrayla biçimlenir. Onun için Nurullah da ölümsüz aşk düşüncesine karşı gelmektedir. “Dünyada hiçbir aşkın ebedi, hatta uzun ömürlü olmadığı muhakkaktır. Bunun aksini düşünenler başkalarını veya kendilerini aldatmaya çalışan divanelerdir. Dünyada en tahammül edilemeyecek şey de artık âşık olmadığımız birisiyle beraber yaşamak mecburiyetidir. Şu hâlde âşık olduğumuz birisiyle hayatımızı birleştirmek, en hafif tabiriyle, düşüncesizliktir” (Ali, 2009, s. 285). Nurullah, daha önceki yaşadıklarından farklı duyguları yaşasa da o net bir âşık değildir. Daha önceden olduğu gibi herhangi bir mücadele vermeden, yeni aşkını da sahiplenmeden kaçacaktır.

Çilli’de bir bar kadını olmak zorunda olan Nigar’ın (Çilli) hikâyesi anlatılmaktadır. Nigar on beş yaşındayken kırk beş yaşında bir adamla evlendirilir. Çocukları olmaz ve eşi ellisinden sonra içmeye başlar. Nigar, sınıf arkadaşı olan Kemal’le parkta karşılaşır ve eve davet eder. Bu ayaküstü konuşma kocasına yetiştirilir. Büyük bir kızgınlıkla eve gelen koca Nigar’ı dövmeğe başlar. Kemal de bu kavganın üstüne gelir. Durumu gören Kemal kaçır. Nigar, Kemal ile aralarında bir şeyin olmadığına kimseyi inandıramaz. İzmir’e gelerek barlarda çalışmaya başlar. Kemal bir gün arkadaşlarıyla Nigar’ın çalıştığı bara gelir. Onu oradan alarak İstanbul’a götürür ve birlikte yaşamaya başlarlar. Nigar hamile kalınca Kemal çocuğun nikâhsız doğmasını istemez. Aldırmasını ister. Bu durum karşısında Nigar Kemal’i terk ederek çocuğunu doğurup ona bakmak için tamamen cinselliğe odaklanan erkeklerin dünyasında yaşamak zorunda kalır. “... sonra gecenin bu saatinde erkekler sarılıp ortada dönecekleri kadınların yüzlerine bakmıyorlar, sadece ellerinin dokunacağı bir çıplak et burunlarını dolduracak keskin bir kadın kokusu arıyorlardı” (Ali, 2009, s. 565). Kemal ile Nigar arasındaki ilişki aşktan kaynaklanmaz. Kemal’in vicdani rahatsızlığının bir sonucudur. O duygu da bir âşık tipinin oluşmasına yetmez. İlk engelde pes eder. Nigar da duygularında net olan bir tip değildir. O duygularını annelikten yana kullanır. Fedakârlığını da oğlundan yana kullanır.

### TİNSEL ÂŞIK TİPLERİ

Tinsel aşkın kültürel olarak benimsendiği asıl mekân Doğu’dur. Doğu’nun âşık tipi ise Mecnun, Ferhat ve Kerem ile şekillenir. Bunlar aynı kültürün farklı zamanlarda, farklı coğrafyalarda hayat bulmuş tipleridir. Bu tiplerin oluşumunda Tanpınar Doğu’nun yönetim sisteminin büyük etkisinin olduğunu belirtmektedir (Tanpınar,1976, s.6). Özellikle İslamiyet sonrasında Türk edebiyatının büyük bir bölümü âşık tipleri üzerine kurulmuş olan aşk hikâyelerinden oluşmuştur. Konuyla ilgili olarak Kaplan (2004, s.142), düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir: “Aşk duygusunu anlatan şiirler ve mesneviler, İslami devir Türk kültüründe çok önemli bir yer işgal eder. Gerek halk gerek divan edebiyatında aşk duygusunun işlenmesi, son derece sanatkârane, lirik bir edebiyatın vücuda gelmesine sebep olmuştur. Ona dini duyguların aşılması derin bir mana kazandırmıştır.” Bu tespitin modern Türk edebiyatında da geçerliliğini koruduğu söylenebilir. Modern Türk hikâyesinin doğuşunda halk hikâye geleneği ve meddah hikâyelerinin büyük bir etkisi vardır. Bu etki, biçimsel olduğu kadar konu ve tema özellikleri bakımından da gözlenebilmektedir. Geleneksel anlatıların modern Türk edebiyatındaki etkisini Alpaslan (1999, s. 820), şu şekilde açıklar: “XIX. Yüzyılın yazılı anlatılarında konu bakımından ön sırada hala aşk ve maceranın gelmesi, halk anlatılarından gelen en önemli özelliktir. İnsanlığın yüzyıllardır ilgi odağı



olmuş iki evrensel konunun halk hikâyelerinin ve masallarının bakış açısından, onların yöntemleriyle işlenmesi, yazılı anlatıları, halk anlatılarına yaklaştıran önemli bir ortaklıktır.”

Sabahattin Ali hikâyelerinde daha çok platonik olarak da adlandırılan yüceltilmiş aşk yer almaktadır. Aşk temasını ele alan 12 hikâyeye bu anlayışla oluşturulmuştur. Onun hikâyelerindeki aşk yalnızca olay örgüsünden ibaret değildir. O aşkı tanımlamaya da çalışır. Hikâyelerde aşk ve âşık tanımlamaları önemli bir yer tutmaktadır. Ona göre aşk yüce ve tek olandır. Bir kez yaşanır. Yüceliği tekliliğinden kaynaklanmaktadır. İkincisi, üçüncüsü yaşanan ve yalnızca cinsel arzudan oluşan duygular aşk değildir. Değirmen hikâyesinde aşkla ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir: “Ha, sonra bir üçüncü, bir dördüncüyü sevdin ve bu böyle gidiyor. Peki ama, bu sevmek midir be adaşım, bir kadını öpmek, onu istemek sevmek midir?..” (Ali, 2009, s. 20). Viyolonsel adlı hikâyede de aşkın belirgin özelliklerini ortaya koyan tanımlara yer verilmiştir. “-Aşk ne kadar hodbindir! -” (Ali, 2009, s. 62). “Sanat, ilahi sanat, aşka yenilmişti. -Ve aşk ne kadar kudretlidir! -, “-Ve aşk ne kadar ateşlidir! -” (Ali, 2009, s. 63). Bu tanımlar Sabahattin Ali’nin tinsel aşkın işlendiği hikâyelerinin anlatı şemasının oluşmasında önemli bir yer tutar.

Sabahattin Ali, aşkı hikâyelerinde dönüştürücü bir öge olarak kullanmaktadır. Hikâyeye kişileri, aşktan sonra büyük değişim gösterir ve âşğın bütün düzeni bozulur. Bu değişimle birlikte kişiler ideal âşık tiplerinin niteliklerine bürünürler. Âşıkların bu nitelikleri kazanmalarında yaşanan aşktaki engeller önemli bir yer tutar. Aşkın oluşumu ve âşık tipinin ortaya çıkmasında âşık ile maşuk arasındaki engeller çok önemli bir yer tutar. “Gerçek aşk, uzamın, dünyanın ve zamanın yarattığı engelleri kalıcı bir biçimde, kimi zaman acı çekerek alt eden aşktır” (Badiou,2011, s. 33). Bu engeller dışardan kaynaklanan engeller olabildiği gibi âşıkların iç dünyalarından ya da kendi özelliklerinden de kaynaklanabilmektedir.

Sabahattin Ali, hikâyelerinde daha çok tinsel aşka yönelen âşık tiplerine yer verir. Onun hikâyelerindeki âşıkları incelemek demek idealize edilmiş olan belli tavır ve davranışları sergileyen tiplerle karşılaşmak anlamına gelir. Tinsel âşık tipleri engel ve bedel ödeme, yüceltme, suskunluk, nedensizlik ve mutsuzluk gibi tutumlarıyla tipleşirler.

## ENGEL VE BEDEL ÖDEME

Engel, bütün anlatı türlerinin temel figürlerinden biridir (Sağlık, 2014 s.27). Sabahattin Ali’nin hikâyelerinde de anlatı ve aşk engellerle var olur ve bedel ödemeyi gerektirir. Bütün âşıklar engeli aşmak için de bir şekilde bir bedel öder. Bedel ödeme kendinden verme isteğinin bir göstergesidir. “Verme eyleminin en önemlisi maddesel anlamda değil, insana özgü evrende yer alır. Kişi başkasına ne verir? Kendisinden verir. Kendisinde bulunan en değerli şeyden, yaşamından verir. Bu o kimsenin yaşamını öbür insan uğruna harcaması demek değildir. Kendi içinde yaşattıklarından vermesidir” (Fromm,1995, s. 30-31). Verme



âşık için eşi bulunmaz bir sevinçtir. “Vermeyi ilgi, sorumluluk, saygı ve bilgi takip eder” (Fromm.1995, s. 32). Ödenmesi gereken bedelin en uç noktasında ise öldürmek ve ölmek vardır. “Aşkta insan bir gözden çıkarıcıdır, en başta kendini gözden çıkarır. Aşkta her şey kendini ve kendindeki her şeyi rahatça verebilmeye dayanır.” (Timuçin, 2005, s. 33). Feda edişin en uç noktasını göze alamayan kişi âşık değildir. Ölebilmek, âşığın aşkının bir ispat biçimi olarak görülür. Fuzûlî’nin de belirttiği gibi âşık canını feda edebildir: “Âşık oldur kim kılur cânun fedâ cânânuna / Meyl-i cânân itmesün her kim ki kıymaz cânuna” (Akt. Bayram, 2015, s. 23).



Sabahattin Ali

Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu’nda âşık olarak kahramanın aşka ulaşmak için zor görev motifini yerine getirmesi gerektiğini belirtir. “Zor görev motifi tüm zamanların ve dünyanın tüm kahraman görevlerinde yer almıştır” (Campbell, 2013, s. 375). Türk edebiyatında zor görev motiflerinin işlendiği en önemli eserlerden biri de Hüsn ü Aşk’tır. Zor görev kahramanın/âşığın

erginleşmesine yardımcı olur. Aşkla birlikte aşka düşen kişinin yaşadıkları bir erginleşme yolculuğu olarak görülür (Korkmaz, 2008; Uçak, 2018). Platon’a göre aşk ideaya ulaşma yollarından biridir. Aytaç (2009, s. 128) da aşkı olgunlaşma deneyimini yaşatan bir unsur olarak bildungsromanların en önemli konuları arasında göstermektedir. Aşk değiştirir ve olgunlaştırır. “Böylelikle nice cimrilere cömert, nice kaba insanlar kibar ve nice nahoşlar nazik, nice düşük kimseler güzel oldular. Nice yaşlılar gençleştiler; nice zahidler işi sefihliğe vurdular. Yine aynı yolla nice akıllı kişiler bir sürü skandallar çıkardılar” (İbn Hazm, 2011, s.47).

Kurtarılamayan Şaheser adlı hikâyede de zor görev motifi kullanılmıştır. Kurtarılamayan Şaheser’de, sevgilinin arzuları ve ulaşılmaz olmak istemesi âşığın en önemli engelini oluşturur. Şairin önündeki engelleri, bu zamana kadar gelmiş geçmiş olan tüm âşıklar ve şairlerdir. Gelmiş geçmiş tüm şair ve âşıkları aşma isteği onun tutkulu bir âşığa dönüşmesine neden olur. Şiir âşık olabilmenin sevgiliye layık olabilmenin bir aracı olarak görülür. Kurtarılamayan Şaheser aynı zamanda bir erginleşme hikâyesidir. Hem âşık hem de şair olabilmesi için yaşaması gereken tecrübelerle vurgu yapılmaktadır. Şairin sevgilinin istediği şiirleri yazabilmesi için zihinsel bakımdan olgunlaşması gerekmektedir. Olgunlaştıkça da dünyayı daha farklı algılamaya başlar: “Ve genç şair iki sene dünyayı

rastgele dolaştı. Bu sefer gördüğü şeyler onu hayretten hayrete düşürüyordu. Hâlbuki değişen hiçbir şey değil, sadece kendi görüşüydü.” (Ali, 2009, s. 41).

Hasan Boğuldu hikâyesinde dağ köyünde yaşayan Yörük kızı Emine ile obalı Hasan'ın aşkıdaki ilk engel, coğrafi, kültürel ve inanç düzeylerinin oluşturduğu farklı yaşam biçimlerinden kaynaklanır. Hasan Boğuldu hikâyesinde de Hasan'a aşkını ispatlaması/ hak etmesi için zor görev verilir: “Bir sına bakalım, senin yiğidin Kazdağı'ndaki Yörük Emine'ye er olacak adam mı?” (Ali, 2009, s. 494). Denilerek kırk okka tuzu Zeytinli'den Yüksekoba'ya durup dinlenmeden çıkarması istenir. Hasan'ın zor görevi tamamen fiziksel özellikler taşımaktadır. Bu engeli aşmaya çalışırken canını feda eden Hasan, her şeyden vazgeçışı ve ödediği bedelle ideal âşık kimliği kazanır. Hasan'ın ölümünün ardından çıldıran ve onun peşinden giden Emine de engeli aşma biçimi ve ölümü seçmesiyle sadık bir âşık tipi özelliğini kazanır. Bu hikâyede engelin özünü ötekileştirme oluşturur. Toplumun koyduğu normlar karşısında iradesini kullan(a)mayan Emine, fiziksel bakımdan yetersiz olan Hasan'ın ölümüne yol açmıştır. Geciken irade (Zambak, 2017, s. 366) iki âşığın da ölümüne neden olur.

Değirmen hikâyesinde değirmencinin kızının fiziksel eksiliği âşıkların önündeki en önemli engeldir. Atmaca'nın bir âşiğe dönüşebilmesini bu engeli kaldırmaya karar vermesi oluşturur. Bir klarnet sanatçısı olan Atmaca, kolunu değirmenin çarklarına vererek sevdiği ile arasındaki eşitsizliği ve engeli ortadan kaldırır.

Kırlangıçlar hikâyesinde âşıklar (sıra dışı iki kırlangıç), sıradanlaşmamak adına sevgilerini söyleyememeleri ve sevgilerini ifade etmek için başka anlatım yollarını kullanma istekleri aralarında doğan aşkın engelini oluşturur. Aşklarını anlatmak için farklı anlatım yollarını kullanma çabalarına da çeşitli talihsizlikler engel olur ve âşıklar kavuşamaz. Bir bakıma âşıkların kendileri aşklarının önündeki en büyük engele dönüşür.

Viyolonsel adlı hikâyede iki farklı anlatı izlencesi yer alır. İlk izlencede kadının büyük tutkusu olan viyolonsel aşkın önündeki en büyük engel olarak ortaya çıkar. Âşık, bir müzik aleti de olsa kendisine rakip olacak başka bir tutkuyu kabul etmez. Kadın, sevgilisi için viyolonselden vazgeçerek bedel ödeyen âşık tipine bürünür. Âşıkların kavuşmasıyla hikâyenin ikinci izlencesi başlar. Bir deniz kazası sonucu medeniyetten uzak ıssız bir yerde yaşamak zorunda kalırlar. Buldukları yer kadının hastalanmasına neden olur. Hastalık ve sonrasında gelen ölüm erkeğin bir âşık kimliğine bürünmesine neden olacaktır. Kadının mezarının başında viyolonsel çalıp duracaktır.

Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi'nde de vuslatı yaşayan ancak sevgilinin ölümü sonucu başka bir arayışa girmeden kendini sevdiğinin hatırasına adayın âşık ele alınır. Bu hikâyede aşkın önündeki en önemli engel ecelidir. Her şeyi sonlandıran ölüm, âşığın aşkını sonlandıramaz.

Bir cinayet sebebi adlı hikâyede ilgi- ilgisizlik çatışmaları ile aşk engellenir. Sevgilisinin bir katilin cinayetiyle ilgilendiğinin farkına varan Hüsamettin, onun dikkatini çekebilmek, onun mahkemeye gelerek kendisini izleyebilmesi için cinayet işler. İlgisizlik, sevgilisinin ilgisini çekmek için cinayet işlemeyi göze alan bir âşığı ortaya çıkarır.

Komik-i Şehir’de Viktor’un kaçırılması, kendi hallerinde bir çift olan tiyatrocu Rahmi’nin değişmesine neden olur. Bu çiftin yaşamını değiştiren taşra otoritesi ve ona teslim olan yönetim kademeleridir. Taşraya turneye gelen bir tiyatro kumpanyasındaki kadın oyuncu taciz edilebilir zihniyeti devam eden bir ilişkinin engellenmesine neden olur. Çok naif bir insan olan Rahmi, karısı kaçırıldıktan sonra komutana, kaymakama da kafa tutan, tek başına dağ başlarında çetin kış koşulları altında sevgilisinin peşine düşüp onu kurtaran bir âşığa dönüşebilmektedir. Karısını kurtardıktan sonra ilçeden ayrılırken eşiyile birlikte ölümü seçen Rahmi, aşkını ölümle taçlandırır.

Gramofon Avrat’ta da suskunluk ilk engeli oluşturur. Suskunluk hem aşkı yaşatandır hem de âşıkların önündeki engeldir. Aşkını itiraf edememe âşıkların önündeki en önemli engeli oluşturur. Gramofon Avrat ile onun korumalığını yapan Murat arasında suskunluk üzerine kurulu bir aşk vardır. Bir eğlence sonrasında Gramofon Avrat için cinayet işleyen Murat hapse atıldığında vücudunu satarak ona bakan Gramafon Avrat aşkı için en büyük bedeli öder.

Arap Hayri hikâyesinde, bir ayakkabı boyacısı olan Hayri’nin bir tiyatro kumpanyasındaki Adalet’e duyduğu aşkın önündeki engeller sosyal statü ile suskunluk olarak belirmektedir. Suskunluk içinde aşkını yaşayan Hayri, Adalet’i de alarak aşklarını gölün sularında ölümle buluşturur.

Köstence Güzellik Yarışması’nda da iki farklı izlence ile aşkın önüne iki farklı engel konularak iki âşık tipi oluşturulur. İlkinde, Gravilan, Marina’yı geride bırakarak onu bekleyen sadık bir âşık tipinin doğmasına neden olur. Anlatının ikinci düzleminde ise tekrar bir araya gelen âşıklardan Marina’nın suskunluğuna rağmen, bütün servetini bırakarak onun yanından ayrılmayan Gravila’nın sadık bir âşık kimliği kazanmasını sağlar.

Selam adlı hikâyede de Yusuf adlı bir berber kasabaya gelen bir kumpanyadaki kızlardan birine âşık olur. Yusuf’un aşkının önündeki en önemli engel, evli olmasıdır. Yusuf, üç çocuğu ve eşini bırakarak yollanan bir selamın peşinden gider.

## YÜCELTME

Âşık güçlü olandır, güçlü olmasa bile sevdiği için her türlü güçle mücadele etmeyi göze alan kişidir. Bu gücü âşığa aşk verir. Platon (2011, s. 15) bu gücün tanrısallıkla ilişkili olduğunu belirtir: “Hele savaş meydanında sevgilisini yalnız bırakmak, tehlikedeyken yardımına koşmamak, en korkak adamın bile yapacağı iş değildir. Çünkü sevgi öyle bir

şışirir ki yüreğini, doğuştan yiğitmiş gibi olur. Homeros der ya, yiğitlere tanrı yürek üflermiş, işte budur sevginin sevenlere verdiği güç” “Aşk gerçekte herhangi bir kişiden olağanüstü bir kişi yaratmaktır. O bir yüceltme edimidir. Tartışmadan yüceltme eğilimidir” (Timuçin,2005, s. 9). Sabahattin Ali'nin hikâyelerindeki âşık tipleri takındıkları bazı tutumlarla yücelirler. Yüceltme iki yönlü olmaktadır: İlki âşığın sevdiğini yüceltmesi, ikincisi ise âşığın kuşandığı sevgiyle yücelmesi. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde sıklıkla nakilci anlatım (çerçeve anlatı) kullanmıştır. Anlatıcılar da sözlü kültürün özellikleriyle hikâyeyi anlatırlar. Bu anlatılarda da abartmaya / yüceltmeye yer verildiği görülür. Atmaca'nın hikâyesini anlatan çeribaşı, üstün, ulaşılmaz mitik bir tip oluşturur: “Sen bu Atmaca gibisine daha rastlamamışsındır... Başı, geniş omuzlarının üstünde bir arapatındaki gibi dik dururdu ve bir arapatı ondan daha çevik değildi” (Ali, 2009, s. 22). Gönlünü kimseye kaptırmayan, çok konuşmayan, Atmaca “tam bir köylü güzeli” (Ali, 2009, s. 23) olan değirmencinin sakat kızına gönlünü kaptırır. Değirmencinin kızı küçükken kolunu değirmenin çarklarına kaptırarak sakat kalmıştır. Bu hikâyede Atmaca daha üstün bir tip olarak çizilmektedir. Ancak değirmencinin kızına teslim oluşu göz önüne alınırsa üstünlüğün kızıdan (sevilenden) yana değişim gösterdiği görülür. Sevilen sevenden her koşulda üstün durumda olmuştur. Platon bu üstünlük durumunu şu şekilde değerlendirir: “Yiğitlik bahsine gelince Sevgi ile Ares bile boy ölçüşemez, çünkü Sevgi Ares'e tutulmuş değil, Ares sevgiye tutulmuştur. Geleneğe göre Ares'tir Aphrodite vurulan. Vurulan değil, vuran kuvvetlidir; yiğitler yiğidini avucuna alan, elbette herkesten daha yiğit olacak” (Platon, 2011, s. 36). Bu denge diğer hikâyelerde de gözlenir.

Viyolonsel adlı hikâyede de âşıklar yüceltilerek tanıtılırlar: “Akdeniz'in yalı şehirlerinden birinde öyle bir genç vardı ki kendisine rast geldikleri zaman mahcubiyetle başlarını eğen kadınlar, onu çok kere rüyalarında görürlerdi” (Ali, 2009, s. 61). Delikanlının güzel nişanlısı da “Bir zamanlar bütün şehir delikanlılarının hayallerini dolduran bu genç kız” (Ali, 2009, s. 62) diye tanımlanır.

Hasan Boğuldu hikâyesinde de kişiler aynı biçimde tanıtılır. Hasan, “Anasından başka kadına göz kaldırıp bakmaz, düğünde bayramda öbür delikanlılar gibi rakıya oyuna katılmaz, kız gibi bir oğlanmış” biçiminde ahlaki üstünlüğüyle yüceltilirken Emine de fiziksel üstünlüğüyle yüceltilir. “Dağ gibi bir kızmış. Danaları, inekleri boynuzundan tutunca şu yana savuruverirmiş. Bu geldiğimiz yolu iki saatte iner, üç saatte çıkarmış.” (Ali, 2009, s. 490).

“Her aşk kendi içinde kendi varoluş koşullarını taşır ya da yaratır. O yüzden her aşk kendince büyük, kendince önemlidir, kendi olmakla güçlüdür” (Timuçin,2005, s.44). Tiplerin yüceltilmesi aşkın yüceltilmesi, onun değerinin anlatılması için bir araç olarak kullanılır. Aşklarına bağlılıklarıyla da mitik tipler haline dönerler.

## SUSKUNLUK

İbn Hazm (2011, s. 76), “Aşkın bir özelliği de ağzı sıkı olmaktır” der. Aşkı ve âşığı en iyi anlatan tutumlardan birisidir suskunluk. Suskunluğun çeşitli nedenleri olabilir. Âşığın aşırı hayâ duygusu olabildiği gibi sevgilisine bir değer katma sevgilisini koruma arzusuyla da olabilir. Koruma amaçlı olan suskunluk, “sır saklama, bir yiğitlik ve aşkına bağlılık simgesi”ne dönüşür (İbn Hazm, 2011, s. 78). Bu tutum da onu yüceltir. Divan edebiyatındaki sadık âşik tipinin de en belirgin özelliklerinden biri suskunluğudur. Ahmed Paşa’nın şu beyitleri bu düşünceyi destekler niteliktedir: “Bülbül gibi aşk ehli figan eylemek olmaz / Esrâr-ı sûzın halka beyan eylemek olmaz. Gencine-i uşşâka ziyân eylemek olmaz. / Ser vermek olur sırrı ayân eylemek olmaz” (Akt. Bayram, 2015, s. 43).

Sabahattin Ali’nin hikâyelerinde de suskunluk âşığın karakteristik özelliği olarak yer alır. Onun hikâyelerinde suskunluk âşığın aşkını anlatma biçimidir. Âşığın lisanı suskunluktur. Suskunluk kimi hikâyelerinde aşkı doğuran, aşkı var eden bir unsurdur. Aynı zamanda da âşikların önündeki en önemli engellerden biridir. Aşkın suskunlukla en iyi biçimde anlatıldığı hikâye Bir Aşk Masalı’dır. (Sabahattin Ali’nin aşk hikâyelerinin neredeyse tamamında masalsı bir hava bulunduğu için kitapta masal kategorisi içinde değerlendirilen bu eseri de hikâye türüne dâhil edilmiştir.) Bu hikâyede bir dervişin ülke yöneten bir melikeye olan aşkı anlatılır. Derviş, her türlü ısrara rağmen aşkını söylemeden ölür. Bu hikâyedeki aşk tüm dünya nimetlerinden el etek çekmiş olan bir dervişin tasavvufi aşkını ele almaktadır. Görünürdeki aşk, melikeyedir oysa ulaşmak istediği aşk Allah’adır. (Sabahattin Ali’nin hikâyesinin tasavvufla ilişkilendirilmesi aşırı yorum olarak görülebilir. Ancak Sabahattin Ali’nin, Kadiriye Tarikati’nin de kurucusu olan Abdulkadir Geylani’ye ithaf ettiği bir Nefes’i bulunmaktadır (Ali, 2009, s. 727). Bu şiir Ali’nin bu düşünceye uzak olmadığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.) Başmabeyinci’nin “Ne talihsiz adam! Tam muradına ereceği anda öldü” cümlesine melikenin verdiği cevap âşığın amacına erdiğini gösterir: “Asıl bahtiyar, bir ömür boyunca hasretini çektiği şeye kavuşan değil, ona erişeceğini anladığı anda, saadetinin en yüksek noktasında bir “Ah” diyerek düşüp ölebilendir” (Ali, 2009, s. 631). Bu hikâye “Aşkını gizleyip, iffetini muhafaza ederek ölen şehittir” hadis-i şerifini hatırlatmaktadır. Bu hadis özellikle mutasavvıflar arasında aşkın gizli tutulması konusunda etkili olmuştur. Bu etki halk hikâyeye geleneğini de etkilemiştir. Halk kültüründe de âşığa ermiş gözüyle bakılır ve bundan dolayı da âşikler kutsanmıştır.

Kırlangıçlar adlı hikâyede de diğer kırlangıçlardan farklı olan iki kırlangıcın aşkına yer verilir. Onları bir araya getiren diğer kırlangıçlardan farklı oldukları kadar birbirlerinin aynısı olmalarıdır. Zamanla ikisini de ayrılma korkusu kaplar. “Hiçbirisi bu korkusunu ötekine söylemeye cesaret edemiyordu. Kim bilir, belki öbürünün yanlış anlayacağından çekiniyordu. (Çünkü içten duyulan şeyler hep yanlış anlaşılır)” (Ali, 2009, s. 56). “Dünyanın

geçiciliğinden, gökyüzünün sonsuzluğundan, sulardan ve diğer kuşların yaşayışlarından bahsederlerken, gözleri birbirine hasretle bakar ve: -Birbirimizden nasıl ayrılacağız?- demek isterlerdi. Fakat konuştukları dil, diğer kırlangıçların diliydi ve bu dilde, söylemek istedikleri şeyleri söylemekten utanıyorlardı. Bu dil, onların içindeki şeylere uygun değildi.” (Ali, 2009, s. 57). Herkesin konuştuğu dil aşkı tanımlamaya kâfi gelemez. Farklı bir anlatım biçimine başvurmak gerekir ve aşk gibi soyut bir duyguyu büyük bir boşluk anlatabilir. Bundan dolayı da suskunluk aşkı en iyi anlatan başka bir dile dönüşür.

Gramafon Avrat hikâyesindeki Murat ile Gramafon Avrat arasındaki aşk da suskunluk üzerine kuruludur. Murat’a, kadını söylenen yere götürüp getirme görevi verilir ancak aralarında hiçbir konuşma geçmez. “Ne kadın ona ne o kadına bir laf söylemiş değildiler” (Ali, 2009, s. 196). Bir eğlencede kadın vurulunca Murat içeri dalıp kadını kurtarır. Orada da konuşma yoktur. “Kadın Murat’ı görünce ellerini ona doğru uzattı ve ilk defa olarak ona, hem de çok şeyler söyleyen gözlerle, baktı.” (Ali, 2009, s. 196). Murat hapse düştüğünde de bedenini satarak onun ihtiyaçlarını görür. Her Salı ziyarete gider ancak orada da hiç konuşmazlar.

Arap Hayri’de de Hayri kumpanya sanatçısı Adalet’e olan aşkını suskunlukla yaşar. Bu aşkı Adalet’in dışında kimse anlamaz. “Hayri’nin gözleri kadının yüzüne, binlerce defa onun uğruna ölebilecek bir bağlılıkla dikilirken, Adalet tatlı bir gülümseme ile çocuğa isteyebileceği şeylerin hepsini birden vermiş oluyordu.” (Ali, 2009, s. 196).

Sabahattin Ali’nin hikâyelerinde suskunluk, mağduriyet doğurur ya da mağduriyet suskunlukların yaşanmasına neden olur. Zambak’ın Kuyucaklı Yusuf üzerine yapmış olduğu çalışmada da sessizleşen dilin mağduriyeti doğurduğu vurgusu yapılır: “Mağduriyete kapı aralayan sessizlik, romanda adeta (aynı zamanda öykülerde de) çeşitli değişkenlere bağlı olarak gölgelenmiş bir bilincin ve iradenin ortak dili gibidir” (Zambak, 2017, s.363). Sabahattin Ali’nin suskunlukla aşkını yaşayan tipleri olan Arap Hayri, derviş, Gramafon Avrat ile Murat toplumda öteki olarak tanımlanan kişilerdir, patetik özellikler göstermektedir. Patetik tipler “daha baştan kaderin sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim, ezilmiş ve aşağılanmış olanın acısını anlatır” (Gürbilek, 2008, s.59).

## **NEDENSİZLİK**

“Aşk önceden kestirilemeyen, dünyanın yasalarına göre hesaplanamayan bir olaydır” (Badiou, 2011, s. 33). Hesap ve planla yapılan ilişkiler aşk olmaktan çıkar. Onun aşk olmasını sağlayan şey nedensizliğidir. İnsan âşık olur ancak neden âşık olduğunun açıklamasını yapamaz. “Aşk bizzat ruhta oluşan bir şeydir. Kimi zaman olur ki gerçekten aşkın nedeni dışarıdan bir neden olur. Ama o zaman nedeni yitince, aşk da yiter ve biter. Öyleyse siz herhangi bir nedenden dolayı seviliyorsanız, bu neden ortadan yok olunca, sizden kolaylıkla



yüz çevrilecek ve artık sevilmeceksiniz” (İbn Hazm, 2011, s. 40). Bundan dolayı da gerçek aşk nasıl ve niçin başladığı tespit edilemeyen bir süreçtir. Aşk akılla açıklanabilen bir duygu değildir. “Aşk, âşık olan kişide belirir, âşık olunan kişiye başlılanır” (Özcan, 2014, s. 14). “Çoğu zaman aşk kalbe sade bir bakış üzerine yerleşir” (İbn Hazm, 2011, s. 59). Sabahattin Ali’nin hikâyelerindeki aşkın nasıl başladığına ilişkin bir bilgi verilmez. Aşk başladıktan sonra aşkın âşık üzerindeki etkileri üzerinde durulur. Onun hikâyelerindeki aşk nedensizdir. Bundan dolayı da âşıklar ölümüne severler. Ödenmesi gereken her türlü bedeli ödemekten çekinmezler. Âşığın aşkı sevgilinin bedeninin yok olmasından sonra da sona ermez. Sevdiğine kavuşmak için o da ölümü tercih eder.

### MUTSUZLUK

İdeal (romantik) aşk hem Doğu hem de Batı kültüründe acıyla beraber anılır. “Aşk göz açtırmayan bir derttir. Bu derdin ilacı acısıyla oranlı olmalıdır. Bu öyle bir hastalıktır ki, hasta zevk alır. Öyle bir acıdır ki dert sahibi arzu eder. Bu derde kim uğrarsa artık iyileşmek istemez. Acı çeken ise bu acıdan kurtulmayı dilemez. Aşk, insana vaktiyle öğrendiği şeyleri süslü püslü gösterir” (İbn Hazm, 2011, s. 45). Aşkın en iyisi bile acılar dizisi olarak kurgulanır ve âşık için mutsuzluğu getirir. Sabahattin Ali’nin hikâyelerinde de âşık acı ve mutsuzlukla karşı karşıyadır. Hikâyelerinin hiçbirinde sevdiğine kavuşan âşık yoktur. Kısa süreliğine kavuşanlar da bir engelle ayrılarak mutlulukları sona erer. Ona göre asıl âşık “kâm almayan” kişidir. Bu doğrultuda da âşıklar hikâyelerinin hiçbirisinde muradına eremez. Sonunda ya ayrılık ya da ölüm vardır.

### SONUÇ

Aşkın tanımsal genişliğinden kaynaklanan muğlaklık Sabahattin Ali hikâyelerinde de karşımıza çıkar. Yazar farklı aşk yöneliminde olan âşıkların hikâyelerini anlatır. İki hikâyede tensel âşık tipi, iki hikâyede kararsız âşık tipi ve 14 hikâyede de tinsel âşık tiplerine yer verilmiştir. Tinsel aşkı seçen tipler elde etmenin peşindedir ve gerçek âşık olmaktan çok acizlik göstergeleri olarak kullanılmıştır. Hikâyelerde gerçek aşk olarak tinsel aşk görülmüştür. Tinsel aşkı yaşayan âşıkların tamamı fedakârlık gösterip büyük bedeller ödemeyi göze alan tiplerdir. Bu tipler taşrada yaşamaktadır. Taşra, geleneksel yaşam biçiminin alanıdır. Anlatılan hikâyeler âşığın hikâyesi olduğu kadar bir yörenin dolayısıyla yörelere ait olan törelerin de hikâyesidir. Hikâyelerdeki aşk, halk anlatı geleneğine dayanan / ondan beslenen ve romantik bir biçimde sunulan bir aşktır. Sabahattin Ali bu geleneğin sıklıkla yararlanmıştı. Bu yönüyle düşünüldüğünde onun hikâyelerindeki aşkı marazi bir durum olarak tanımlamak doğru olmaz. Hikâyelerde yer alan aşk, kültürel bir temel üzerine

kurulur ve âşık da aşkını bu kültürel temelde sürdürür. Elde etmekten çok hak etmenin peşindedir.

Sabahattin Ali'nin hikâyelerindeki âşıklar çeşitli sosyal statülerde bulunabilmektedir: Çingene, köylü, berber, tiyatrocü, şarkıcı, derviş, ayakkabı boyacısı... Bu âşıklar toplumdaki statüleriyle değil, âşık tipine dönüştüklerinde yücelirler. Sabahattin Ali'nin kurban kadın tipleri toplumun algıladığı biçimde ya da ilk dönem roman ve hikâyelerinde olduğu gibi erdemli, masum, edilgen ve yumuşak başlı bakireler değildir. Topluma yabancılaşan, hayat karşısında tutunamayan ve bunun mağduriyetini yaşayan kişilerdir. Toplum algıları açısından bakıldığında kötü yola düşenler de bulunmaktadır. Ancak yaşadığı aşk ve aşkını sahiplenmesiyle toplum değerlerini de aşan bir yüceliğe ulaşırlar. Aşk ile yücelen hikâye kişileri âşık hikâyeleri ve romanslarla benzerlikler gösterir. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde mutlu âşık ya da mutlu sona ulaşan âşık yoktur. Şiirinde de belirttiği gibi ona göre asıl âşık "kâm almayan" kişidir.

#### KAYNAKÇA

- Ali, S. (2009). *Öyküler, Şiirle ve Oyun* (Yay. Haz.: Sevgül Sönmez) İstanbul: YKY.
- Alpaslan, G. G. (1999). *Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi)*. (Basılmamış Doktora Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Aytaç, Gürsel (2009). *Edebiyat yazıları (2000-2010)*. Ankara: Phoenix.
- Badiou, A.-Truong, N. (2011). *Aşka Övgü* (Çev.: Orçun Türkay). İstanbul: Can Yayınları.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev.: Sabri Gürses) İstanbul Kabalcı Yayıncılık.
- Fromm, E. (1995). *Sevme Sanatı* (Çev.: Yurdanur Salman). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gökmen Ayla, (2000) "Tahsin Yücel'in Öykü ve Romanlarında Aşk Denklemi", *Her Yönüyle Tahsin Yücel*, İstanbul: Multilingual Yay.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1985). *100 Soruda Tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İbn Hazm (2011). *Güvercin Gerdanlığı-Sevgiye ve Sevenlere Dair*- (Çev.: Mahmut Kanık). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kaplan, M. (2004). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar- Tip Tahlilleri*- İstanbul: Dergâh Yayınları
- Korkmaz, R. (2008). *Aytmatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü*. *Bilig, Yaz* S. 46, s.1-8
- Korkmaz, R. (2016). *Sabahattin Ali, İnsan ve Eser*. İstanbul Kesit Yayınları.

- Moran, B. (2016). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 -Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a-. İstanbul: İletişim Yayınları
- Özcan, R. (2014). Türk Romanında Aşk. İstanbul: Kitabevi.
- Platon (2011). Şölen/ Dostluk (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi.
- Sağlık, Ş. (2014). Hikâye Anlatı Yorum. Ankara: Hece Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2017). Realist bir romantik yahut romantik bir realist olarak Sabahattin Ali. *Hece Dergisi Sabahattin Ali Özel Sayısı*:253 s. (108-120).
- Stendhal, M. H. B. (2012). Aşka Dair (Çev.: Ayberk Erkay). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1976). On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tekin, M. (2017). Roman Sanatı 1. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Timuçin, A. (1992). "Aşkın Kültür Boyutu" *İnsancıl-Aylık Kültür Sanat Dergisi*. Yıl:3 Sayı: 26 s. 24-29.
- Timuçin, A. (2005). Aşkın Diyalektiği. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Uçak, Salih (2018) Masal ve Romans Bağlamında Şeyh Galib'in "Hüsn ü Aşk" Anlatısı. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* Cilt: 1 Sayı: 1
- Zambak, F. (2017). "Gecikmiş İradenin Gölgesindeki Hayatlar: Kuyucaklı Yusuf'ta Mağlup Kadınlık ve Erkeklik" *Kesit Akademi Dergisi*. Yıl: 3, S: 12 s. 360-376.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

# Natüralizmin İlkeleri Doğrultusunda *Müşahedat* Romanı Üzerine Bir Değerlendirme

DR. ÖĞR. ÜYESİ NURSEL ÇAKMAK\*

“Huu! Koca roman tamam da pek çok roman meraklılarımızın ya hayali veyahut sırf cinayet üzerine mübteni romanlardan usanarak mucidi Emile Zola olmak üzere arzu eylediği tabî romanlardan birisi! Bir mükemmeli” (Ahmet Midhat Efendi, 1891, s. 28).

## Öz

Ahmet Midhat Efendi, 1890'larda Batı edebiyatında güçlü etkileri olan natüralizm akımına kayıtsız kalmayarak natüralist bir roman addettiği *Müşahedat*'ı kaleme alır. Roman yazılış amacı ve tekniği itibariyle önemli özellikler taşır. Ayrıca, eserin natüralist bir söylem ile ortaya çıkması ve üstkurmaca özelliği taşıması, onun incelemeye değer iki yönünü teşkil eder. Roman iyi bir üstkurmaca örneği olarak döneminde farklı ve yeni olmasına rağmen, natüralist olma iddiasıyla çıkılan noktada, gerçekçilik ve doğalcılık yönünden Émile Zola'nın natüralizm anlayışından farklılık gösterir. Bu farklılıkları tespit etmek, yazarın natüralizmi algılayış şekli ve romanın natüralizmin ilkelerine ne derece uygun olduğu konusunda fikir edinebilmek açısından yol gösterici olacaktır. Bu çalışmada, *Müşahedat* adlı romanın natüralizmin esasları yönünden bir değerlendirmesi yapılarak Ahmet Midhat Efendi'nin natüralist bir eser yazma amacına ne ölçüde ulaştığı konusuna odaklanılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** *Müşahedat*, Ahmet Midhat Efendi, Natüralizm, Émile Zola, Batı Edebiyatı.

## AN EVALUATION ON MÜŞAHEDAT IN THE DIRECTION OF NATURALISM'S PRINCIPLES

### Abstract

In the 1890s, Ahmet Midhat Efendi writes *Müşahedat* as a sample of naturalist novel by not being indifferent to the Naturalism that had a strong influence on Western Literature. The novel has important features in terms of its writing technique and aim. Besides, there are two salient aspects of the text: Naturalist discourse and metafiction. Although the novel is different and new in its period as a good example of metafiction, it differs from Émile Zola's

\*Avrasya Ün. Fen-Edebiyat Fak. TDE Bölümü, nursel.cakmak@avrasya.edu.tr, orcid.org/0000-0002-5470-0104.

Gönderim tarihi: 19-09-2019

Kabul tarihi: 31-10-2019



understanding of naturalism in the context of realism and nativism at the point of claiming to be naturalist. Identifying these differences will be guiding in the way of how the author perceives naturalism and how the novel complies with the principles of naturalism. In this study, the novel *Müşahedat* was analyzed in terms of the principles of naturalism and Ahmet Midhat Efendi's success in this respect was examined.

**Keywords:** *Müşahedat*, Ahmet Midhat Efendi, Naturalism, Émile Zola, Western Literature.

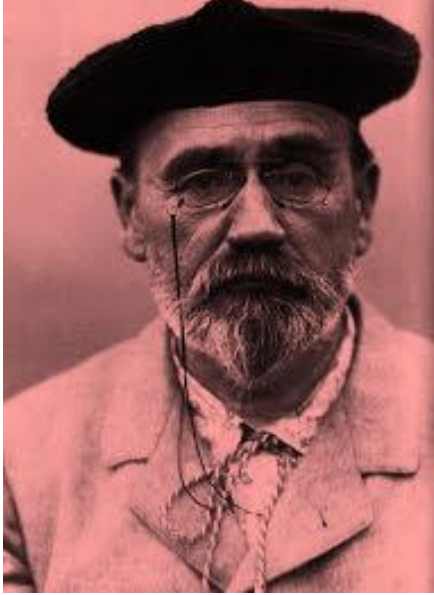
## GİRİŞ

**19**. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da ortaya çıkan natüralizm, kendisinden önce cereyan eden realizm akımı ile ilgili olan, bir yandan da hayat, insan ve tabiata yönelik katı gerçekçiliği ile realizmin üzerine çıkan bir edebiyat akımıdır. 1886'da Émile Zola tarafından kullanılan (Bozdağ, 2013, s. 233) ve tabiat demek olan "nature" kökünden gelen natüralizm, yani doğalcılık edebiyatta "olabildiğince aslına uygun olarak tasvir etmek" anlamına gelir (Kefeli, 2012, s. 96). Natüralizmin esasları, kaynakları ve ilkeleri Émile Zola'nın 1880'de yayımlanan "Experimental Novel" (Deney Romanı) adlı makalesinde ortaya konur (Kantarcioglu, 2009, s. 142). Kantarcioglu'nun Émile Zola hakkında verdiği bilgiye göre, bir bilim adamı nasıl ki laboratuvarında tabiat olaylarını bilimsel bir metotla inceliyor ve birtakım sonuçlara ulaşıyorsa insanın duygu, düşünce dünyasını ve bunların farklı şekillerdeki yansımalarını açıklamak maksadıyla da aynı bilimsel metotlar kullanılabilir. Çünkü ona göre, insan çevre, soyaçekim ve biyolojik kalıttan gelen birtakım etkilerin bütünüdür. Bu etkiler sadece detaylı bir gözlem ile değil, aynı zamanda deneysel bir bilim yöntemi ile ortaya çıkarılmalıdır ki bu, natüralizmi realizmden ayıran en önemli farktır (2009, s. 142).

1890'lı yıllarda Batı edebiyatında güçlü etkileri olan natüralizmin Türk edebiyatına ilk etkileri, Batılı anlamda roman yazma denemelerinin gerçekleştiği Tanzimat döneminde görülmektedir. Bu dönemde Nâbizâde Nâzım ve Ahmet Midhat Efendi Batılı eserleri okumak suretiyle edebiyata ve sanata yön veren edebî hareketleri tanımaya ve böylece eserlerine realist ve natüralist özellikler kazandırmaya başlarlar. Ancak yazarların bu edebî akımları eserlerine ne ölçüde uygulayabildikleri üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır. Bu sebeple, bu çalışmada Tanzimat yazarlarından Ahmet Midhat Efendi'nin natüralist bir roman yazma arzusuyla kaleme aldığı *Müşahedat* üzerinde bir değerlendirme yapılacaktır. Araştırma konusu belirlenirken, "kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan bir postmodern anlatım biçimi" (Aydoğdu, 2017, s. 58) demek olan üstkurmacaya bir örnek olarak gösterilen *Müşahedat*'ın genellikle bu yönüyle bilimsel çalışmalara konu olduğu görülmüştür. Dolayısıyla natüralist olma iddiasıyla yazılan



bir romanda, temellerini Émile Zola'nın attığı natüralizmin ilkelerine yazarın ne ölçüde sadık kaldığı, söz konusu akımın Batılı eserlerde uygulanan şekli üzerinde ne gibi değişikliklere gittiği ve Batılı natüralistlere yönelik eleştirileri gibi noktalar üzerinde bir çalışma yapma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle, bu çalışmada Émile Zola'nın natüralizm ilkeleri göz önünde bulundurularak yazarın natüralizmi eserine uygulamadaki başarısını öne çıkaran bir çerçeve çizilmiştir.



Émile Zola

Ahmet Midhat Efendi, 1891'de natüralist bir roman örneği vermek maksadıyla *Müşahedat'ı* kaleme alır. Roman adından da anlaşılacağı üzere, yazarın insanlara ve olaylara yönelik gözlemlerinden oluşmaktadır. Ahmet Midhat Efendi, "Kariinle Hasbihal" adlı ön sözde okuyucuya roman ile ilgili ama daha ziyade Émile Zola'daki natüralizm anlayışının edebî eserlere ne şekilde yansıdığı konusunda açıklayıcı bilgiler verir. Yazarın Émile Zola'ya yönelik eleştirilerini dile getirdiği bölümler, aynı zamanda romanın Émile Zola'nın natüralist anlayışından uzak olduğunu gösteren bir işleve sahiptir.

Ahmet Midhat Efendi'nin natüralistleri en çok eleştirdiği nokta, sadece kötülük ve çirkinliklerin apaçık bir surette yansıtılması yoluyla gerçeğin ortaya çıkarılabileceği fikridir ki bu da ona göre bir tür hayalciliktir:

"Bu zamanın tabii romancılarına bakılacak olursa, dünyada ve bhusus, dünyanın Fransa denilen kısmında ve hele Fransa'nın da Paris denilen yerinde fezail-i beşeriyeden hiçbir eser kalmamış olmak lâzım gelir. (...) Cihanda, Avrupa'da, Paris'te iyilik, güzellik denilen şey hiç mi kalmamıştır? Bunlar, iyilikleri, güzellikleri yazmak, sırf hayaldir de fenalıkları çirkinlikleri yazmak, mahz-ı hakikat ve ayn-ı tabiattır, iddiasında bulunuyorlar. Hâlbuki birçok cihetlerinde fazilet dahi bulunan bir âlemi, tamamı tamamına dâr-ı maayip tarzında tasvir etmek dahi hayaldir" (1891, s. 3).

Natüralistler bu yönüyle sadece Ahmet Midhat Efendi tarafından değil, insanın gayriahlâkî davranış ve yaşam şekillerini işlemeleri suretiyle bireysel ve toplumsal bozukluklara sebebiyet verdikleri için Batı edebiyatında da eleştiriler almışlardır.

Ahmet Midhat Efendi, hayale başvurmamak koşuluyla natüralist bir eser verebileceğine inanır. Aynı zamanda roman kişilerinden biri olan yazar, romanda bu hayat hikâyelerini kayıt altına alan, araştıran, roman kişileryle görüşüp bilgi toplayan bir gözlemci ve araştırmacı konumundadır. Yazarın bu gözlemci tavrı, eseri natüralist yapmaya yetmez. Çünkü yazar diğer romanlarında olduğu gibi, bu romanda da olayların akışına ve kişilerin

karakteristik özelliklerine yorum yaparak, fikir beyan ederek ya da bilgilendirici açıklamalarda bulunarak müdahale eder. “Müdahil” yazar olma özelliği” eserin “postmodern bir roman olduğuna” (Tunç, 2008, s. 243) kanıt olarak gösterilse de natüralist bir roman iddiasıyla yola çıkılıyorsa yazarın mevcut alışkanlığını bırakması, gerçekçi olmaya çalışan müdahaleci yazar çelişkisinden kurtulması gerekirdi. Bilakis yazar, romanın bir bölümünde gözlemlerinin arasında açıklayıcı bilgiler verir, hatta sorular sorarak okuyucuyu da buna ortak eder:

“Roman-hem tabîi de denilen surette yazılan roman okumaktan maksat yalnız bir adamın sergüzeştini tetebbu değildir. Asıl ahvâl-i âlemi tetebbudur. Ahvâl-i âlem ise hakikaten şâyan-ı tetebbudur. Pek çok kimseler vardır ki, bir büyük şehir dâhilinde yaşarlar ve yüz bin türlü havayice muhtaç bulunurlar da eşya-yı mezkûrenin nerelerden, ne surette istihsal ve tedarik ve celp olunduğunu da bilmezler. Bunları bilmekle de mükellef değil midirler dediniz? Bunları bilmekten maada, onlara müteferri şeyleri de bilmezler. Bilemezler” (1891, s. 67).

Ahmet Midhat Efendi, okuyucunun olaylar karşısındaki duygu ve fikirlerinden haberdar bir tavırla hareket eder: “Karilerimiz bizden evvel düşündüler ya? Siranuş ile geçen gün tanışmış olduğumuz halde, hanesine bir de Refet Bey ile gidecek olursak, delikanlı nazarında âdeta yalancılığımız sabit olacak. O ise bizdeki mertliğe emniyet gösteriyor. Mertlik ile yalancılık bir yere sığar mı? Biz başladık, terlemeye!” (1891, s. 90).

Yazarın okuyucunun olaylar karşısındaki tavrını ve fikrini bilerek hareket etmesi, romandaki kişilerin müdahalesi ya da gerçekçilik endişesi, anlatımda bazı değişikliklere sebebiyet verir. Nitekim Siranuş, romanın kendisiyle ilgili bölümünde “Ya karilerimiz bu malûmatı nasıl aldığınızı bilemeyerek, hayalî olduğuna zahip olacak olurlarsa?” diyerek yazarı iç metinde bazı değişikliklere sevk etmiştir (1891, s. 254). Yazara göre, bu romanda adı geçen kişilerle yapılan görüşmelerin okuyucuya aktarılması olayların, duygu ve fikirlerin ispatı için gereklidir. Aksi takdirde okuyucu yazarın hayalî olaylar kaleme aldığını ve dolayısıyla hayalî bir eser vücuda getirdiğini düşünür (1891, s. 254). Hâlbuki “Her aşamada okuyucuyu, anlattıklarının gerçek olduğuna inandırmaya” (Zariç, 2017, s. 182-183) gayret eden Ahmet Midhat Efendi’nin natüralist bir eser yazma iddiasında olduğu için eserini hayal ve tesadüflerden, duygulu bir anlatımdan arındırmaya dikkat ettiği ve gerçekçilik izlenimi verme çabasında olduğu görülür. Buradan hareketle, gözlem yoluyla bir gerçekliğe ulaşılma istenirken hayal gücünden faydalanmak mümkün değil mi? Natüralistler bu hayal etme gücünden yoksun mudurlar? Gerçek sadece salt gözlem ile yansıtılacak kadar basit ve somut bir içeriğe mi sahiptir? gibi sorular akla gelmektedir. Bu gibi sorular etrafında yapılan eleştirilere karşı Émile Zola “natüralist romancının hayal gücü, kesin bir şekilde tabiatın ve toplumun emrindedir ve gerçeğe bağlı olarak postulatlarını ispata yönelik kurguyu eserinde gerçekleştirir” der (Kantarcıoğlu, 2009, 144-145). Émile Zola, sınırlarını çevre, toplum ve

kalıtımın çizdiği bir hayal gücü ve kurgudan bahseder. Ahmet Midhat Efendi, eserinin ön sözünde çevre, toplum ve kalıtım unsurlarının natüralist eserler için önemine değinmediği gibi, romanında kahramanların kişiliklerini, davranışlarını duygu ve fikir dünyalarını, bu unsurların doğal birer ürünü olarak ele aldığını gösteren ibarelere de yer vermez. Hâlbuki natüralist romanlarda kişiler ile içinde bulunduğu ortam arasında sıkı bir ilişki kurulur. Émile Zola'nın *Thérèse Raquin* adlı eserinde, romanın başkahramanı olan Thérèse'in alınyazısını belirleyen unsurlardan biri de çevredir (Émile Zola, 2007). Thérèse, birlikte büyüdükları amcasının oğlu Camille ile evlidir. Fakat bu evlilik Thérèse'e mutluluk vermemektedir. Mutsuzluğunu dile getirmeye müsait bir çevreye sahip olamadığı için duygularını bastırır. Onun Camille'in çocukluk arkadaşı Laurent ile yaşadığı ilişki, bu bastırılmış duyguların birer tezahürüdür. Laurent, âdeta Thérèse'in bilinçaltına yerleşen duygu ve arzularının gün yüzüne çıkarılmasını sağlayan bir aracı konumundadır. Romanda söz konusu edilen ihanetin sebepleri, erken yaşta annesini kaybeden ve halasının yanına verilen Thérèse'in mutsuz çocukluk günlerine ve zoraki bir evliliğin beraberinde getirdiği istenmeyen kişilerin ve ortamın varlığına bağlanmaktadır. Dolayısıyla çevre, laborant gibi olayları analiz eden natüralist bir yazarın kişilerin karakteristik hususiyetlerini çizebilmek, onların davranışlarının arkasında yatan sebepleri anlamak ve sorunları çözümleyebilmek için müracaat ettiği önemli bir araştırma alanıdır. Ahmet Midhat Efendi ise *Müşahadat*'ta karakterlerin ruhsal ve bedensel özelliklerine etki eden unsurları ilmî bir dikkatle araştırmaz, kişileri sadece davranışlarının sonuçlarına göre yargılar. Roman kişilerinin davranışları çevre, eğitim ve soyaçekim gibi şartlar altında şekillenen bir bütünün parçası olarak kabul edilmez. Kişiler ya cezalandırılır ya mükâfatlandırılır ya da doğru yola sevk ettirilerek dönemin ahlak anlayışının gerektirdiği esasları taşıması sağlanır. Nitekim Siranuş romanın sonunda İslamiyet'i kabul ederek Refet'le evlenir. Babasının Müslüman olması Siranuş'u din değiştirmeye sevk eder, ama babası bir Müslüman olmasaydı da Siranuş'un İslamiyet'i kabul edeceği daha romanın başında Ahmet Midhat Efendi'nin ona çizdiği bir alınyazısıdır. Yazar bu din değişikliğinin sebeplerini çok yönlü bir incelemeye tabi tutmaz. Çünkü Siranuş iyilerdendir ve alacağı kararlar da onun gibi iyi, güzel ve ahlaklı olmalıdır. Bu anlayış ancak romantik bir bakış açısından artakalan izlenimler olarak romanda kendine yer bulmuştur.

Natüralist romanlarda kişilerin içinde buldukları ortamı şekillendiren eşyalar, onların ruh hallerine etki eden önemli unsurlardandır. Bu sebeple natüralistler mekân tasvirine çok önem verirler. *Thérèse Raquin*'de yapılan mekân tasvirleri de bu amaca hizmet eder. Bunun yanısıra, natüralistler roman kişilerinin portrelerini, onların karakteristik özelliklerinin yansıdığı birer ayna olarak kabul ettikleri için portre çizimlerinde oldukça titiz davranırlar. *Müşahadat*'ta ise mekân tasvirlerine çok rastlanmadığı gibi olanlar da detaylı bir şekilde yapılmamıştır. Siranuş'un yaşadığı evin tasviri vardır ama kısa ve detaysız olan bu

tasvir, mekânın insanlar üzerindeki etkisini yansıtabilmek amacıyla yapılmaz. Buna karşılık Ahmet Midhat Efendi, mekân tasvirlerinin aksine kişilerin portrelerini detaylı bir şekilde çizer. Vapurda gördüğü üç kadın için yaptığı tasvir ile onları okuyucunun gözünde canlandırmayı başarır:

“Bunların biri esmer diğeri sarışın ikisi de gerçekten müstesna dilberdiler. Esmeri gereği gibi iri yarı geniş omuzlu o dar kollu fistanın setrinden aciz kalacağı derecelerde kalın pazulu fakat yaşça yirmiden ya biraz ziyade veyahut pek noksan tahmin olunacak kadar genç bir kadındı. Gözleri mikyasa tabiîsinden hayli iri olmasalar siyah üzüm gibi koyu kara olan hadekaları bütün çeşmhaneyi istiyab ederek beyazına yer kalmazdı. Ama gözlerin böyle mikyasa tabiîden hariç görülecek derecelerde büyücek olmasını nakısa addetmezsiniz ya?” (1891, s. 20).



Ahmet Mithat Efendi

“Roman içerisinde zaman zaman kendisine ve romanlarına dair birtakım göndermelerde bulunan” Ahmet Midhat Efendi’nin okuyucuya hitap etmesi, sohbet havasında bir üslup kullanması tasvirlerin anlatımına gölge düşürmektedir (Hasdedeoğlu, 2015, s. 232). Bu anlatım tarzı, eserin nesnel bir anlatıma ve dolayısıyla gerçekçi bir çizgiye yaklaşmasına engel olur.

Natüralist romanlarda kişilerin davranışlarını anlamaya yarayan unsurlardan biri de insanın duyuları ile ruhu arasında kurulan münasebettir. Bu tür

romanlarda yazar, kendi varlığını gizlemek suretiyle roman kişilerinin davranışlarının arkasında yatan gerçekleri okuyucuya duyular aracılığıyla verebilir. Bu, yazarın olaylara tarafsızca yaklaşmasını sağladığı gibi esere de gerçekçilik kazandırır: “Nesneler, renkler, kokular, tatlar, geçmişteki olayları ya da kişileri ya da roman kişinin bir türlü aklından çıkaramadığı bir saplantıyı çağırıştırır, bu çağırışım başka duygu ve düşüncelerin yoğunlaşmasına yol açar ve böylece okur, sözümona yazarın hiç aracılığı olmadan roman kişinin dünyasının en öznel gizli köşelerine nüfuz eder” (Parla, 2010, s. 70). Hâlbuki *Müşahedat*'ta karakterlerin gelişimine duyuların etkisi göz ardı edilmiş, roman kişilerinin ve olayların gelişim seyri gelişigüzel verilmiştir.

Ahmet Midhat Efendi, romanda gerçekçiliği şekil ve içerik olmak üzere iki yönden kurmaya çalışır. Romanı gerçekçi ve inandırıcı kılmak için roman kişilerinin başından geçmiş olayları ya da kendisinin bir gözlemci olarak içinde bulunduğu yaşantı ve tecrübeleri aktarır. Siranuş ve Agavni'nin geçmişe ait aktarımları ile Ahmet Midhat Efendi'nin şimdiki

zamana ait tecrübe ve aktarımları vardır ki bu, romanda iki farklı zamanın “geçmiş” ve “şimdi”nin iç içe bulunmasına sebep olur (Moran, 2011, s. 68). Bu iki zaman arasındaki münasebet yazarın bir roman kaleme alma süreciyle birlikte başlar. “Romanın içinde yazar olarak rol almış, hatta bununla da kalmayıp –yazdığı bölümleri romanındaki kişilere okuyup onların onayını alan” (Çıkla, 2015, s. 86) yazar, kendisini roman kişilerinin arasına katmak ve anlatıcılık görevini de üstlenmek suretiyle tanıkların ağzından öğrenilenleri gözlem, görüşme usulleri ile aktararak gerçekçi bir çizgiye ulaşacağı ve böylece natüralist bir eser kaleme alma yolundaki zaruri işlerden birini halletmiş olacağı kanaatini taşır. Nitekim yazarın bir roman kişisi olarak olayların içinde bulunması ve diğer roman kişileriyle birlikte romanın yazılış sürecini eserin ana konusu yapması romanın natüralist özellikler kazanmasını sağlamaya yöneliktir. Çünkü yazara göre, bu yöntem, olayı tesadüf ve hayallerden arındıracak gözlemi ve gerçekçiliği okuyucuya en iyi şekilde vermeyi sağlayacaktır: “Hâlbuki bir romancı için, havadis-i kâinatı hariçten temaşa ve tettebbu ile yazmak ne kadar tabîi olabilirse, o romancının havadis-i mezkûre içine girerek ve ashab-ı sergüzeşte karışarak, ona göre tasvir-i efkâra girişmesi, daha ziyade tabîi düşmez mi?” (1891, s. 181).

Yazarın natüralist eserleri sadece gerçeğe uygun olmaları yönünden ele alıp, gerçekçiliği natüralist romanın tek ve en önemli özelliği olarak göstermesi sığ bir bakış açısının ürünüdür. Dolayısıyla roman bu yönüyle natüralist bir eserden ziyade realist olmaya çalışan bir eser konumuna yaklaşmaktadır. “Gerçekçi bir metin üretme sorunu” (Argunşah, 2006, s. 55) nun olduğu görülen romanda, gözlem bir eylem olarak mevcut ise de yazar bu gözlem sonuçlarını okuyucuya aktarırken olaylara müdahale etmek, duygu ve fikirlerini açıklamak ve okuyucunun tavrına göre olayların akışında düzenlemeler yapmak suretiyle eseri tarafsız bir gözlemden yoksun bırakır. Kimi yerde olayların akışını keserek, roman karakterlerinden biri olan Seyit Numan Efendi’nin “Ahmet Midhat Efendi’nin kendi hayatında gerçekleştirmeye çalıştıklarıyla örtüşmekte” (Çonoğlu, 2016, s. 241) olan ticarî görüşleri ile toplum ve eğitim gibi konular üzerinde açıklamalarda bulunur. Kaldı ki henüz gerçekçilik sorununu aşmamış bir romanda deneyci bir yaklaşımdan bahsetmek mümkün değildir. Çünkü natüralistler, gerçekçi olduğu kadar aynı zamanda deneycidir:

“Gözlemci, her ne kadar vakaları hiçbir surette değişikliğe uğratmadan yazıya geçirmek durumunda ise de deneyci belli olayları belli şartlar altında tekrarlayabilen, onlarda değişiklikler yapabilen bir kişidir. (...) O sadece gözlem yapılarak öğrenilebilecek şartları kaydetmez, belli bir biyolojik kalıtımın mahsulü olan bireyin kaderi olan çevre şartlarıyla mücadelesini sebep-netice ilişkisi içinde vererek başlangıçta oluşturduğu postulatı ispatlamak zorundadır” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 143-144).



*Müşahedat*'ta olaylara ve kişilere deneyci bir kimlikle yaklaşılmaması, biyolojik ve sosyal şartların olay ve kişiler üzerindeki etkisinin göz ardı edilmesi eseri natüralist bir roman olmaktan uzaklaştıran başlıca unsurlar olarak görünmektedir.

## SONUÇ

*Müşahedat*, Tanzimat dönemi eserleri arasında yazılış amacı ve tekniği itibarıyla farklı bir roman görünümündedir. Yazarın ona natüralist bir özellik yüklemesi, daha en başında eseri farklı kılmaya yetmektedir. Yazar, her ne kadar eserine böyle bir özellik kazandırmaya çalışmışsa da roman natüralizm yönünden eksik ve kusurludur. Öyle ki romanda natüralizm, gerçeğe uygun olan olayların hayalcilikten uzak bir şekilde kaleme alınması ve yazarın kendini roman kişilerinin arasına katarak, romanın yazılma sürecini anlatması yoluyla kurulur. Gerçeğe uygun olayların gözlem yapılarak verilmesi, eserin natüralist bir kimlik kazanması için yeterli değildir. Üstelik yazar, yaptığı gözlemleri tarafsız bir bakış açısıyla vermek yerine, fikirleri doğrultusunda olaylara yön vermek ve müdahale etmek suretiyle eseri natüralist olmaktan uzaklaştırır. Roman kişileri çevre, soyaçekim, eğitim, mizaç, duyular, sosyal ve ekonomik şartların bir bütünü olarak düşünülüp aktarılmaz. Onların kaderini bu şartlar değil, yazara ve döneme hâkim olan edebî zihniyet belirler. Yazarın varlığını gizlememesi, kişileri duygusal boyutlarıyla ele alması ve onları idealize etme çabası ancak romantik bir bakış açısının tezahürleridir ki bu bakış açısıyla deneyci bir kimliğe bürünerek deneysel bir roman kaleme almak mümkün değildir. Dolayısıyla roman natüralist bir eser olarak değil, Ahmet Midhat Efendi'nin roman kişilerinden biri olması ve diğer kişileri de romanın yazılış sürecine ortak etmesi dolayısıyla yeni ve farklı bir tekniğin ürünü olarak değerlendirilebilir.

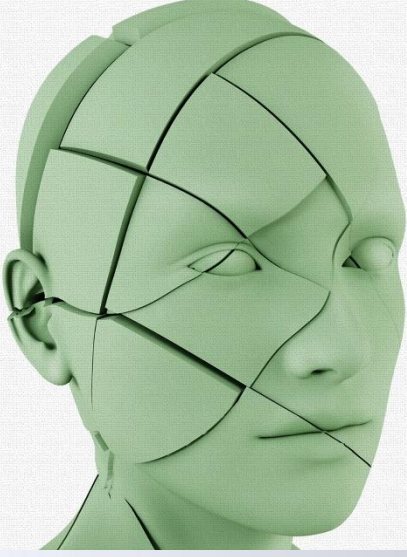
## KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat Efendi (1891). *Müşahedat*. Haz. Osman Gündüz. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Argunşah, Hülya (2006). "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı". *Türkiye Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 8, s. 23-100.
- Aydoğdu, Yusuf (2017). "Modern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca (Metafiction) ve Murathan Mungan Öykülerine Yansımaları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Sayı: 52, s. 57-68.
- Bozdağ, Özge Soylu (2013). "İffet'te Emile Zola ve Naturalizm Etkisi". *Forklor/Edebiyat*. Sayı: 76, s. 233-239.
- Çıkla, Selçuk (2015). "Ahmet Mithat Efendi'nin Roman Yazma Yöntemi". *Türklük Bilimi Araştırmaları*. Sayı: 37, s. 73- 96.



- Çonoğlu, Salim (2016). "Bir Roman Kahramanı Olarak Ahmet Mithat Efendi". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 35, s. 235-251.
- Zola, Émile (2007). *Thérèse Raquin*. Çev. Samih Tiryakioğlu. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hasdedeoğlu, Onur (2015). "Tanzimat Dönemi Yazarlarının Roman Kahramanlarında Okuma Kültürü". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 5, s. 225-244.
- Kantarcıoğlu, Sevim (2009). *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Pradigma Yayınları.
- Kefeli, Emel (2012). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Moran, Berna (2011). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I (Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale (2010). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunç, Gökhan (2008). "Müşâhedât Postmodern Bir Roman mı?". *Türklük Bilimi Araştırmaları*. Sayı: 24, s. 239- 250.
- Zariç, Mahfuz (2017). "Müşâhedat, Dürdane Hanım ve Roman Önsözlerinde Ahmet Mithat Efendi'nin Roman Anlayışı ve Uygulamaları". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*. Sayı: 6, s. 177-200.

TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUlDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

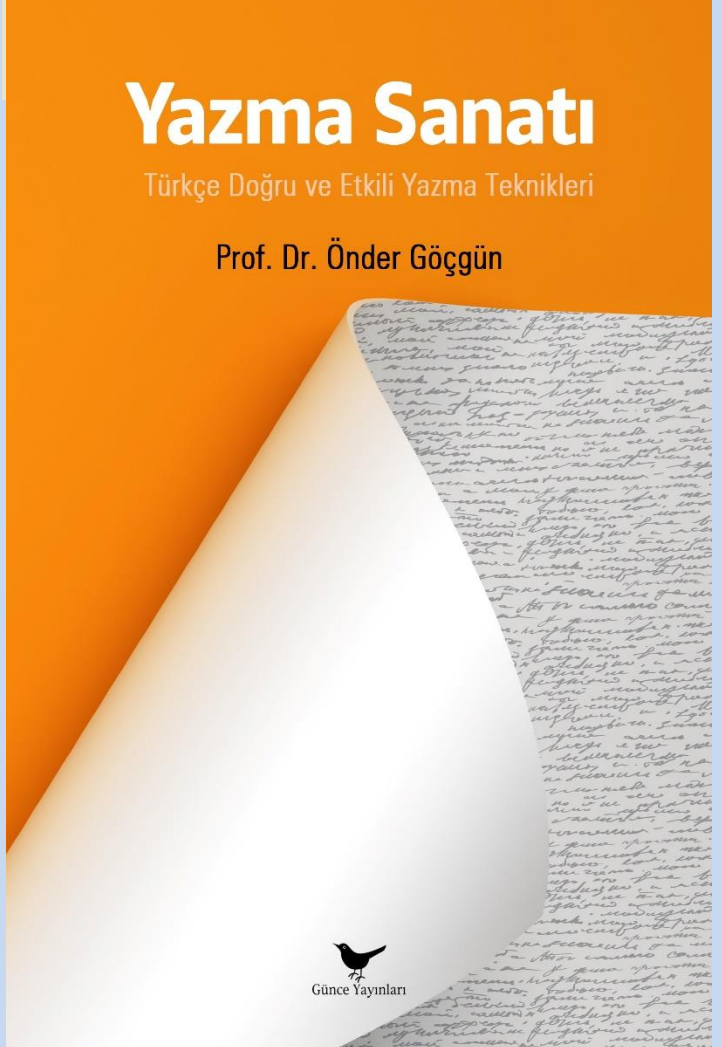
Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



# “İç Monolog” ve “Bilinç Akışı” Tekniği Açısından Oğuz Atay’ın “Unutulan” Hikâyesi

DR. ÖĞR. ÜYESİ YAŞAR ŞİMŞEK\*

## Öz

Edebî eserler çeşitli anlatım teknikleriyle okura sunulur ve farklı anlamlarla okurun karşısına çıkarlar. Sanatçı duygu ve düşüncelerini yeni bakış açıları geliştirerek farklı ifade yöntemleriyle eserine yansıtır. ‘İç monolog’ ve ‘bilinç akışı’ teknikleri de anlatma esasına bağlı edebî metinlere zenginlik katan yönleriyle farklı okumalara ve incelemelere konu olan anlatım tekniklerindedir. Bu iki yöntemle yazar sözü roman ve hikâye kişisine emanet ederek, metin kişisiyle okuru birbirine yaklaştırır. Okuru doğrudan doğruya kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getirir. Okur, böylece metin üzerinde düşünmeye, metni anlamlandırmaya ve tamamlamaya çalışır. ‘İç monolog’ ve ‘bilinç akışı’ modernist edebiyatta sıkça kullanılan anlatım teknikleridir. Oğuz Atay da Türk edebiyatında modernist edebiyatın özgün bir temsilcisi olarak roman ve hikâyelerinde bu iki anlatım tekniğini çokça kullanmıştır. Bu yazıda, Atay’ın modernist anlatım teknikleri bakımından oldukça zengin bir metin olan “Unutulan” hikâyesi ‘iç monolog’ ve ‘bilinç akışı’ tekniği açısından tahlil edilecektir. Yazıda öncelikle iç monolog ve bilinç akışı teknikleriyle ilgili kavramsal bir değerlendirme yapılacak, ardından Atay’ın eserlerinde bu teknikleri ele alış ve bu tekniklere bakışı tartışılacaktır. Yazıya konu olan “Unutulan” hikâyesi belirtilen anlatım tekniklerinin kullanımı açısından incelenecektir. Bu tekniklerin anlatıma kattığı değer belirtilerek metnin farklı anlamları ve zengin çağrışımları ortaya konmaya çalışılacaktır. Hikâye kişisi, anlatıcı ve bakış açısı çevresinde bireyin iç konuşmaları, bilincinden geçenler, aile ilişkileri, yaşama ve ölüme dair tasavvurları, modern hayatın içindeki duruşu bu iki anlatım tekniğinin işlenişinden hareketle incelenecektir.

**Anahtar sözcükler:** Oğuz Atay, Modernist Edebiyat, “Unutulan”, Anlatım Teknikleri, İç Monolog, Bilinç Akışı

## OĞUZ ATAY’S STORY “UNUTULAN” IN TERMS OF THE TECHNIQUES OF INTERIOR MONOLOGUE AND STREAM OF CONSCIOUSNESS

### Abstract

The literary works are presented to the reader with a variety of narrative techniques and they meet the reader with different meanings. The artist reflects his/her feelings and thoughts to his/her work with different expression methods by developing new perspectives.

\*Gaziosmanpaşa Ün. Eğitim Fak. Türkçe ve SBE Bölümü, yasar.simsek@gop.edu.tr, orcid.org/0000-0002-9389-4984  
Gönderim tarihi: 13-11-2019 Kabul tarihi: 18-12-2019

"Interior monologue" and "stream of consciousness" are also among the narrative techniques that are subject to different readings and analyzes with their aspects that add richness to the literary texts based on narration. With these two techniques, the author brings the character and the reader closer by giving the word to the character of the novel and story. S/he brings the reader directly into the hero's inner world. In this way, the reader tries to think about the text, to make sense of the text and to complete it. "Interior monologue" and "stream of consciousness" are among the most frequently used narrative techniques in modernist literature. As a unique representative of modernist literature in Turkish literature, Oguz Atay has also used these two narrative techniques in his novels and stories. In this study, Atay's story "The Forgotten", which is a very rich text in terms of modernist narrative techniques, will be analyzed in the context of "interior monologue" and "stream of consciousness" techniques. In this article, first of all, a conceptual evaluation about the techniques of "interior monologue" and "flow of consciousness" will be made and then how Atay approaches these techniques in his works and his views on them will be discussed. The story "The Forgotten" will be examined in terms of the use of the mentioned narrative techniques. The different meanings and rich connotations of the text will be tried to be revealed by stating the value that these techniques add to the narration. Around the character, narrator and perspective; individual's interior speech, conscious, family relations, thoughts on life and death, and place in modern life will be scrutinized with the help of these two narrative techniques.

**Keywords:** Oğuz Atay, Modernist Literature, "The Forgotten", Narrative Techniques, Interior Monologue, Stream of Consciousness

## GİRİŞ

**E**debiyat türlerinin estetik/sanat değerini belirleyen unsurların başında gelen anlatım teknikleri, sanatçının anlatmak istediği olay, durum ve olguları aktarmada önemli bir işleve sahiptir. Yazarlar, eserlerini kurgularken birtakım anlatım tekniklerine başvurarak anlatacakları insanı/temayı/meseleyi güzel ve yerine göre etkili bir şekilde aktarmaya çalışırlar. Bu anlamda anlatım teknikleri, anlatıma/aktarıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırmada önemli bir işlevi yerine getirir (Tekin, 2001, s. 186). Özellikle hikâye, roman gibi anlatma esasına bağlı edebî türlerde anlatıcı bir sese ihtiyaç duyan yazar, olayları ve durumları bir anlatıcının gözüyle/bakış açısıyla ele alır ve bunu yaparken çeşitli anlatım yöntemlerine başvurur. Metindeki anlatıcının duygu, düşünce ve gözlem dünyası anlatım teknikleri üzerinden okura etkili bir şekilde sunulur. Yazarlar, seçtiği konuyu ve işlediği temayı anlatım teknikleri vasıtasıyla daha iyi aktararak insanı, bütün doğallığı ve gerçekliğiyle anlatma/gösterme imkânı bulur. Ayrıca anlatıcı-eser-okur ilişkisini farklı bir boyuta taşıyarak okura yeni bakış açıları kazandırmayı amaçlarlar.



Anlatım teknikleri, edebiyat eserlerinde en az anlatılanlar kadar önemlidir. Zira anlatılacak şeyi muhatabına doğru ve etkili bir şekilde ulaşmasını sağlayan anlatma biçimleri veya teknikleridir. “Anlatım teknikleri, yazarın duygu, düşünce, hayal, bilgi vb. dünyasını, kısaca anlatmak istediklerini okuyucuya iletmediği en önemli araçlardan biridir. Yazar, yapıtının konu, izlek ve amacına uygun olan anlatım tekniklerini kullanarak okuyucuya ulaşmak ister” (Karabulut, 2012, s. 1376). Ayrıca bir edebî eserin amacı, muhtevası, felsefesi kullanılan anlatım teknikleri aracılığıyla anlam kazanır ve okur nezdinde bir farkındalık oluşturur. Zira “Edebî metnin içinde her biri ayrı bir işleve sahip olan anlatım teknikleri, yazarın/yapıtın amacına uygun olarak seçilir. Çünkü metnin anlamının taşıyıcısı olarak anlatım teknikleri mesajın okura iletilmesini sağlayan en önemli araçlardır” (Arı, 2008, s. 87). Böylece sanatçının eserde vermek istediği mesaj, muhatabına daha sistemli ve etkili bir şekilde ulaşabilir.

Diğer taraftan “roman ya da öykü gibi anlatılarda yapısal oluşumun konu, zaman, mekân ve olay örgüsünde yer verilen figür/ler gibi yapı taşları, anlatım teknikleri aracılığıyla birbirleriyle ilişkilendirilir” (Aslan, 2007, s. 48). Bu anlamda anlatım teknikleri hikâyeye ve romanda olay örgüsü, mekân, zaman, tema, dil ve üslûp gibi öğelerin biçimlenmesinde, kahramanların ruh hâllerinin yansıtılmasında, estetik bütünlüğün oluşmasında ve anlatımın tekdüzelikten kurtarılmasında etkin bir rol oynamaktadır. Bununla birlikte edebî bir eserin estetik yönü, anlatı örgüsü, kurgusal düzlemi, dil ve üslup özellikleri de anlatım teknikleriyle yakından ilişkilidir ve bir eserin/metnin edebî zenginliği ve sanat değeri anlatım teknikleri/biçimleri tercihine göre değişebilmektedir. Bütün bu veriler ışığında yazarlar için yeni imkânlar sunması hasebiyle anlatım tekniklerinin hem bilinmesi hem de yerine göre ve bilinçli bir şekilde kullanılması önemlidir.

Hikâyeye ve roman türünün gelişim sürecine bakıldığında özellikle modernist edebiyat anlayışıyla birlikte anlatım tekniklerinin çeşitlendiği görülmektedir. Bu bağlamda modernist eserlerde anlatım teknikleri, anlatım incelikleri ön planda tutulmuştur (Aytaç, 2009, s. 320). Artık “ne” anlatıldığından ziyade “nasıl” anlatıldığı önemli hale gelmiş ve anlatım teknikleri, anlatılar (hikâyeye, roman) için daha bir önem kazanmıştır. Başlangıçta gerçekçi/yansıtmacı anlatılarda sayıca az ve sınırlı olan anlatım teknikleri, modernist anlatılarda bireyin öne çıkarılmasıyla çeşitlenmiştir. İç monolog, bilinç akışı, iç diyalog, geriye dönüş, ileriye kırılma, montaj, kolaj, edebî alıntı gibi anlatım teknikleri bunlar arasında en çok kullanılanlar olarak dikkati çeker. Yazıya konu olan ve modernist edebiyat akımının başat anlatım yöntemlerinden olan ‘iç monolog’ (interior monologue) ve ‘bilinç akışı’ (stream of consciousness), bireyin gerçek anlamda bütünüyle anlatımında en çok kullanılan tekniklerdir.

Batıda 1800'lü yılların sonlarında psikoloji bilimi sayesinde kavramsallaştırılıp kullanılmaya başlayan ve 1900'lü yılların başlarından itibaren yazarların başvurdukları bu iki anlatım tekniği, özellikle bireyin iç dünyasını aracısız bir biçimde yansıtmada kullanılmıştır. Psikolojinin katkılarıyla kapsamı çizilen, insanın karmaşık dünyasını ele almada ve bilincini yansıtmada öne



Marcel Proust

çıkan 'iç monolog' ve 'bilinç akışı' teknikleri, birinci şahıs (ben) anlatıcının ve kahraman bakış açısının kullanıldığı anlatma yöntemleridir. "‘Bilinç akışı’ ve ‘iç monolog’ tekniğinde sanatçı anlatı kişileri üzerinden değişik düşünce ayrıntıları sunma imkanına sahip" olur ve "eserde kalabalık şahıs kadrosuna olan ihtiyacı ortadan kaldırır" (Elmas, 2011, s. 144). Özellikle ben/başkişi (kahraman) anlatıcının kurguyu şekillendirdiği modernist roman ve hikâyelerde bu iki anlatım yöntemiyle bakış açısı daha işlevsel hâle gelmekte/getirilmekte, kişiler üzerinden anlatımın/aktarımın çarpıcılığı ve çeşitliliği sağlanmaktadır. Dünya edebiyatında Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Franz Kafka, Samuel Beckett gibi yazarlar bu teknikleri eserlerinde başarılı ve etkin bir şekilde kullanmışlardır (Huyugüzel, 2018, s. 91; Karataş, 2018, s. 61). 1930'lardan itibaren Türk edebiyatında bilinçli olarak yeni yeni başvurulan bu iki anlatım tekniği, özellikle bireyi önceleyen onun iç dünyasını anlatan ve psikolojisini irdeleyen eserlerde kullanılmıştır.<sup>1</sup> 1950'lerden sonra ise modernist anlayışı benimseyen yazarların eserlerinde sıkça kullandıkları/uyguladıkları teknikler olmuştur. Türk edebiyatında bireyi merkeze alan Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar ile modernist nitelikli eserler kaleme alan Mehmet Eroğlu, Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Sevgi Soysal, Orhan Pamuk ve Hasan Ali Toptaş gibi yazarlar bu anlatım tekniklerini başarıyla eserlerinde uygulamışlardır (Sazyek, 2013, s. 79; Huyugüzel, 2018, s. 92).

Edebiyatta 'iç konuşma', 'alıntılan iç-konuşma', 'dolaylı iç monolog', 'işaretsiz alıntılı iç monolog' gibi karşılıkları da olan 'iç monolog', roman ve hikâyede kullanılan psikolojik bir analiz tekniğidir. Özellikle "figür olmayan anlatıcının ilahî bakış açısıyla uyguladığı 'iç çözümleme'nin yol açtığı yapaylığı ve dolaylılığı aşma ve figürün görünmeyen yaşantısını,

<sup>1</sup> Berna Moran, Türk edebiyatında bir anlatım yöntemi olarak bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinin ikisinin bir arada kullanımına ilk olarak Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1889) romanında rastlandığını söyler. Ama yazarın uyguladığı bu tekniklerin fark edilmediğini ve Türk romanına hiçbir etkisi olmadığını belirtir. Ayrıca Moran, *Araba Sevdası* romanına gelmeden önce ilk dönem hikâye ve romanlarında (*Zehra*, *Müsameratnâme*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*) iç çözümleme tekniği yanında iç monolog tekniğinin kullanıldığını bu eserlerden alıntılı olduğu örneklerle gösterir (Moran 2003: 84-85). Öte yandan çoğu edebiyat tarihçisi/eleştirmeni, Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda bu teknikleri bilinçli bir şekilde kullanmadığı görüşündedir.



onun etkinliğinde verme çabaları doğrultusunda kullanıma girmiştir” (Sazyek, 2013, s. 167). Psikolojik yönü baskın olan eserlerde kullanılan ‘iç monolog’, ben anlatıcı veya birinci kişi adıyla gerçekleştirilen anlatılarda başvurulan bir tekniktir. Bu teknikte yazar, anlatma zamanı ve serüven zamanı arasındaki uzaklığı ortadan kaldırırken kahramanın başından geçen durumları/olayları oluşum aşamasındayken anlatılır. Aynı zamanda ‘iç monolog’, “okuyucuyu kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın varlığı ortadan kalkar, muhtemel yorum ve açıklamalar okura bırakılır (Tekin, 2001, s. 264). Aynı zamanda yazar, “aktarma görevini bırakır; okura roman kişinin zihnini bir sinema gibi seyrettirir” (Moran, 2003, s. 77). Bu teknik, bir bakıma zihinsel seyrin grafiğidir. Zihnin herhangi bir durumda algıladıklarını ve çağrıştırdıklarını kaydederek oluşturulan ve bilincin birer yansımasından ibaret olan ‘iç monolog’, birinci tekil şahıs anlatımın kullandığı önemli bir anlatma/öyküleme biçimidir. Ayrıca “anlatıcı devreye girse de girmese de iç monologda dil (deyim, söyleyiş, sözcük ve sözdizim seçimi) belirgin bir biçimde karaktere aittir” (Chatman, 2008, s. 171). Tekniğin geniş kitlelere taşıyan ve bir roman ögesi olarak kullanan Edouard Dujardin’e göre “İç monoloğun getirdiği esas yenilik, karakterlerin zihnini gözden geçirerek kesintisiz düşünce akışlarını, olduğu gibi, ortaya çıktığı sırayla, mantıksal dizilişle herhangi bir açıklama yapmaksızın ve ‘ham’ tecrübe izlenimi vererek ortaya koymaya çalışmasında yatar” (akt. Jahn, 2012, s. 127). Daha çok içe dönük kahramanlar üzerinden uygulanan bu teknikle, kişi iç dünyasını uzun uzun anlatma olanağı bulur (Çetişli, 2004, s. 106). ‘İç monolog’da yazar/anlatıcı ortadan kalkmış, figürlerin/karakterlerin akıllarından ve içlerinden geçenler kendi kendileriyle konuşmaları vasıtasıyla yansıtılmıştır. Böylece okur, bu teknikle anlatı figürlerinin içini okuyabilme ve onların iç dünyasına hâkim olma olanağına kavuşmuştur.

Türkçede ‘bilinç akımı’, ‘şuur akışı’, ‘doğrudan iç konuşma’ gibi kullanımları olan ‘bilinç akışı’; “figürlerin iç dünyalarını aracsız ve bütün karmaşasıyla aktarmak amacıyla, çağrışıma dayalı olarak birbirini izleyen cümleler şeklinde uygulanan bir tekniktir” (Sazyek, 2013, s. 76). Amerikalı psikolog William James tarafından zihinsel süreçlerin tutarsızlığını, karmaşıklığını ve çeşitli tabakalara ayrılmasını ifade etmek için türettiği bir terimdir. 1918’de May Sinclair tarafından edebiyat eleştirisine uyarlanmış ve “çoğunlukla zihinsel süreçlerin, özellikle de bu süreçlerin rastgele, düzensiz, çağrışımsal ve tutarsız niteliğini ele veren her teşebbüsün metinde anlatılmasını/betimlenmesini ifade eden genel bir terim olarak kullanılmıştır” (Jahn, 2012, s. 126-127). Bir monolog/konuşma yöntemi olan ‘bilinç akışı’, konuşmalar arasında mantıksal bağ ve gramer kurallarına uygunluk olmaması açısından iç monolog yönteminden ayrılır. Moran’ın (2003, s. 82) ifade ettiği gibi ‘bilinç akışı’nda “karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kurallarını da gözetmezler. Bilinç akışında yalnız

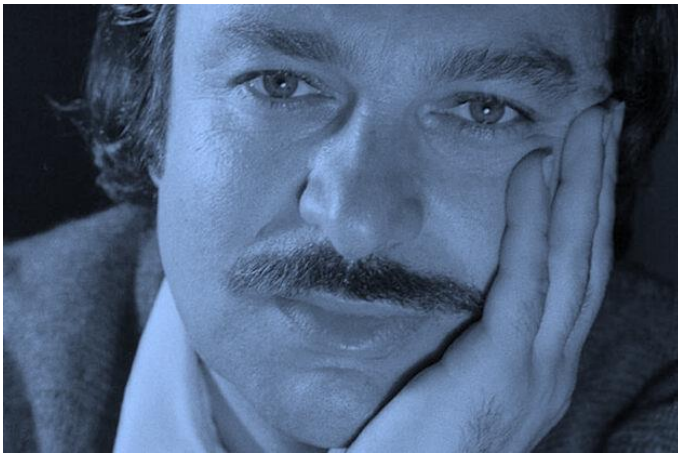
düşünceler değil duyumlar, imgeler de yer alabilir ve tam bir bilinç akışı tekniği ile okura bir sahne gibi sunulan, bilincin en karanlık, bilincin altına en yakın kesimidir.” Öte yandan “Bilinç akışı metinleri, klasik anlatımlardaki gibi bir ‘olay’ etrafında kurgulanmaz. Entrika, heyecan verici olaylar ve bir kişi etrafında dönen maceralar yoktur. Kurgu, biçimsel yapı ve estetik tavır olayların önüne geçer. Bu kuşkusuz deneysel, estetik arayışın bir sonucudur. Her şey izlenimlere yaslanmıştır, olayların insanda bıraktığı etkilere” (Tosun, 2008, s. 40). Ayrıca “Derin psikolojik çözümlere kapı açması ve çağımız insanın karmaşık iç dünyasını ele vermesi açısından bilinç akışı bir anlatımdan çok gösterme tekniğidir. Bireyin iç dünyasının gizemlerini sansürsüz aktarma eylemi esere aynı zamanda bir doğallık katmaktadır” (Kolcu, 2015, s. 36). Bu nedenle bilinç akımı tekniğinde öyküleme geleneği derinden sarsılmış ve öykülemenin/anlatmanın yerini gösterme ve yansıtma almıştır. “Bu yüzden insanî gerçeklere, olaylardan yola çıkılarak değil, [kişilerin] içsel serüven[i] izlenerek ulaşılabilecektir” (Tosun, 2008, s. 40). Öz bir ifadeyle bilinç akışı, insanın gerçek hayatta aklından geçenlerin ve bilincinde oluşanların birinden diğerine atlanarak, zaman ve mekândan bağımsız bir şekilde anlatılmasıdır. “Bu tekniğin sağladığı anlatım olanaklarıyla, aydınının [kişinin] iç dünyasındaki çatışma; duygular, düşünceler ve anılar biçiminde anlatıcıya gerek olmaksızın doğrudan doğruya yansıtılır” (Ecevit, 1989, s. 88-89). Okur da böylelikle anlatı kişilerinin zihninden geçenleri doğrudan öğrenmiş olur.

Sonuç olarak şiirde de kullanım örneklerine rastlanan ‘iç monolog’ ve ‘bilinç akışı’ teknikleriyle özellikle roman ve hikâyede anlatımın tekdüzeliği önlenmiş ve aktarım çeşitlendirilmiştir. Bu tekniklerle bir bakıma insanın dışarıdan bakınca kolayca kavranamayacak olan derin, karmaşık içsel hayatı ve karmaşık bilincinin yansıtılması sağlanmıştır. Bu teknikler aracılığıyla insanın/bireyin ruhuna doğrudan eğilen yazarlar, figürlerin/karakterlerin sırlarla dolu bilincini, zihnini ve karmaşık iç dünyalarını okura gösterme imkânı bulmuşlardır. Böylece karakter odaklı anlatılarda bireyin iç dünyası doğrudan sergilenerek, bilinci doğrudan seyredilerek yazar-okur-eser iletişimi/etkileşimi daha etkin bir şekilde sağlanmıştır.

## 1. OĞUZ ATAY ANLATILARINDA “İÇ MONOLOG” VE “BİLİNÇ AKIŞI” TEKNİĞİ

Türk edebiyatının özgün kalemlerinden olan Oğuz Atay (İnebolu, 1934-İstanbul, 1977) kısa yaşamına sığdırdığı birbirinden değerli eserleriyle bugün de çok okunan yazarlar arasındadır. Yaşadığı çağın geleneksel edebiyat anlayışından sıyrılarak modernist/postmodernist edebiyat anlayışı benimseyen Atay, bilimden sanata, edebiyattan felsefeye, dilden tarihe, sosyolojiden psikolojiye, mühendislikten mimariye geniş ilgi alanına sahip bir kültür adamıdır. İlk eseri *Tutunamayanlar* TRT’nin 1970 Roman Ödülünü kazanmış,

yazar bu ödül vasıtasıyla adını duyurmuştur. Roman gecikmeli olarak iki cilt hâlinde (1971-1972) kitaplaşmış ve önemli tartışmaların odağında yer almıştır. Yazarın ikinci romanı *Tehlikeli Oyunlar* 1973'te neşredilmiştir. Hikâyeleri *Korkuyu Beklerken* adıyla 1975'te kitaplaşmıştır. 1975'te yayımlanan *Bir Bilim Adamının Romanı*'nda ise üniversiteden hocası Prof. Dr. Mustafa İnan'ın hayatını anlatmıştır. Tek tiyatro eseri *Oyunlarla Yaşayanlar* 1985'te, 1970-77 arasında tuttuğu günlükleri ihtiva eden *Günlük* adlı eseri de 1987'de ölümünden sonra okurlarıyla buluşmuştur. *Türkiye'nin Ruhu* adını vermeyi düşündüğü ve birey-toplum-devlet ilişkilerini ele aldığı bir roman üçlemesiyle ilgili çalışmalar yapan Atay'ın vefatı sebebiyle yarım kalan ancak müsveddelerinin çoğu ölümünden sonra bulunan *Eylembilim* romanı ise 1998'de kitaplaşmıştır (Ecevit, 1989, s. 1-2; Ecevit, 2014, s. 526).



Oğuz Atay

Oğuz Atay, "60'ların hareketli yılları, 70'lerde iyice filizlenen politik hareketlilik ve bunların getirdiği toplumsal karmaşaya sırtını dönmüş gibi görünen, ama aslında tam da sorunun merkezinde, bireyde odaklanan bir yazar olarak okurlarının karşısına" (Canpolat, 2003, s. 36) çıkar.

Toplumsal çalkantıların yoğun olduğu bir dönemde bireyi eserlerinin merkezine koyarak onun içsel/ruhsal karmaşasını öyküleştiren. Anlattığı birey de içinde yaşadığı topluma yabancı ve psikolojik karmaşayı sonuna kadar yaşamaktadır. "Bu nedenle eserlerinde konudan ve olaydan çok şahıslar ön plana çıkar" ve onun "eserlerinin temel malzemesini şahıslar ve onların ruh durumu" (Şahin, 2003, s. 147) oluşturur. Bu bakımdan Atay, "çok yönlü bir aydın ve modernist bir yazar olarak Doğu ve Batı uygarlıkları arasında sıkışıp kalmış, bir kültürel bunalım ve kimlik arayışı içindeki Cumhuriyet dönemi aydınının ruhsal ve düşünsel sorunlarına" eğilmiştir (TBEA, 2010, s. 141). Genel itibarıyla bireye odaklanan onun sorunlarını ve sorgulamalarını dile getiren yazar, Türkiye'nin geçirdiği toplumsal değişimi aydın kişiler ve küçük burjuva tipler üzerinden gözler önüne sermiştir.

Edebiyatta modernizm ve postmodernizm akımlarının etkisinde kalan Atay, Türk edebiyatında bu eğilimlerin öncü temsilcileri arasında gösterilmektedir. "Ancak onu farklı kılan şey yarattığı karakterlerin iç dünyasını, zihnini okuyucuya anlatım şeklidir. Sunuş, Oğuz Atay için araç değil amaç olmuş, anlattığı konudan bir adım önde gelmiştir" (Üner, 1998, s. 37). Bu bakımdan eserlerinde çağına göre alışılmışın dışında yenilikler deneyen yazar, çeşitli anlatım biçimlerine ve tekniklerine başvurmasıyla devri için bir farklılık

oluşturmuştur. Bu doğrultuda Atay'ı Türk edebiyatında ilklerin yazarı olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Çünkü o, "Modernist bağlamda ilk biçimci; romantizm düzleminde soluk alan ilk bireydir" (Ecevit, 2009, s. 127). Karmaşık ve örüntülü bir yapıda kurguladığı eserlerinde bilinçli bir şekilde yeni anlatım yöntemlerini uygulamış; sapmalara uğramış dili, alegorik kullanımlarıyla, dramatik ve ironiye dayalı üslubuyla öne çıkmıştır. İlk eseri olan *Tutunamayanlar*'la Türk romanında alışlagelen geleneksel/köy/toplumcu çizgi(sin)den saparak yeni/(post)modernist romanı deneyen yazarlar arasında yerini almıştır. Bu anlamda özellikle geleneksel/köy romanlar(ın)ın moda olduğu, revaç bulduğu toplumsal gerçekçiliği önceleyen edebiyat anlayışının hüküm sürdüğü yıllarda yeni anlayış ve farklı anlatım teknikleriyle yazılmış anlatılarıyla kıymet kazanmıştır. Başlangıçta her ne kadar çağının egemen sanat/roman anlayışına uzak durduğundan dolayı uzun bir zaman değeri anlaşılmasa da bir süre sonra edebiyat dünyasının ve eleştirmenlerinin dikkatini çekmiştir (Yalçın, 2005, s. 492-493). Atay, bugün de eserleriyle Türk edebiyatında en çok okunan isimlerin başında gelmektedir.

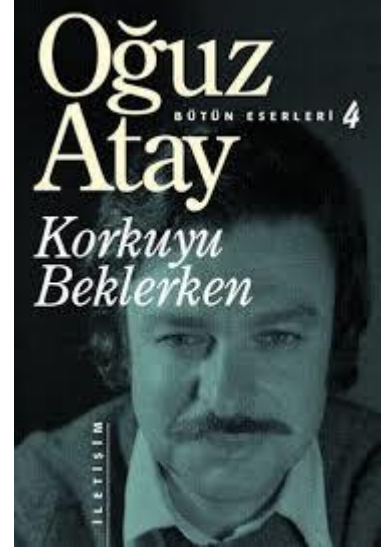
Yazarın bilhassa yayımlanan ilk eseri *Tutunamayanlar*; muhtevası, anlatımı, kurgusu, söylemi, dili ve üslubuyla bilhassa anlatım teknikleri açısından Türk edebiyatında çığır açıcı özellikler göstermektedir. Yazar, romanda denediği/kullandığı iç monolog, bilinç akışı, kolaj, montaj, edebî alıntı vb. anlatım teknikleriyle ilgi uyandırmıştır (Ecevit, 1989, s. 87-88). Romanda "belirli bir olayı anlatmak yerine, izlenimler, çağrışımlar, taşlamalar ve ruhsal çözümlmelerden 'aktarılan iç konuşma' ve 'alıntılanan iç konuşma'ya kadar birçok yönleme başvurul[muşt]ur" (TBEA, 2010, s. 142). Yazarın ilk romanına uyguladığı anlatım tekniklerini, pek çok yönden hikâyelerinde de kullandığı görülmektedir. Karakter odaklı yürüyen bu hikâyelerde bireyin varoluş mücadelesi, kendini aşma/gerçekleştirme arzusu ve mevcut durumu değiştirememekten kaynaklı çaresizliği görülmektedir.

Atay için oldukça önem taşıyan anlatım teknikleri kurguyu zenginleştirme, anlamı çoğaltma, söylemi ve anlatımı güçlendirme aracıdır. Bu anlamda yazar, anlatım tekniklerinin olanaklarından bütünüyle yararlanmış. Modernist anlayışın/bakış açısının hâkim olduğu hikâyelerinde bilinç akışı, iç monolog, iç diyalog, montaj, geriye dönüş yazarın en çok tercih ettiği anlatım teknikleridir. Bu anlamda sayı olarak oldukça az olan hikâyelerinde anlatım, kurgu, içerik ve anlatım teknikleri açısından çağdaşlarına göre belirgin bir değişim sergilediği görülmektedir. Tıpkı romanlarında olduğu gibi 'iç monolog' ve 'bilinç akışı' teknikleri kurgusal anlamda geniş bir kullanım alanına sahiptir. Ayrıca bu iki teknik çoğu hikâyesinde birbirini tamamlayıcı şekilde kullanılmıştır. Bu iki yöntem, Atay'ın benimsediği sanat anlayışının bir gereği olarak en çok tercih ettiği anlatım olanaklarıdır. Gerek romanlarında gerekse hikâyelerinde bu iki tekniği başarıyla uygulayan yazar, bireyi anlatmada ve konumlandırmada bu teknikleri âdeta araçsallaştırır. Anlatı kişilerinin ruhsal

durumlarını, psikolojik sarsıntılarını, içsel ve zihinsel (bilinç) maceralarını bu teknikler üzerinden daha çarpıcı/etkili bir şekilde gösterir.

## 2. ATAY HİKÂYELERİ VE “UNUTULAN”

Yazıya konu olan ve ilk olarak 1972’de *Soyut* dergisinde yayımlanan “Unutulan”, Atay anlatılarında başkişinin ve anlatıcının kadın olduğu tek hikâyesidir. Yazarın Şubat 1975’te May Yayınları arasından çıkan tek öykü kitabı *Korkuyu Beklerken*’de ikinci hikâye olarak yer almaktadır. Kitapta “Unutulan” dışında “Beyaz Mantolu Adam”, “Korkuyu Beklerken”, “Bir Mektup”, “Ne Evet Ne Hayır”, “Tahta At”, “Babama Mektup”, “Demiryolu Hikâyecileri- Bir Rüya” adlarını taşıyan yedi öykü daha bulunmaktadır. Modern edebiyata özgü bu metinler, dramatik özellikler barındırmakta ve bireyin bunalımlarını, içsel sıkıntılarını yansıtmaya/gösterme



amacındadır. Karakter odaklı yürüyen bu öykülerde bireyin varoluş mücadelesi, kendini aşma/gerçekleştirme arzusu ve mevcut durumu değiştirememekten kaynaklı çaresizliği görülmektedir. Yazarının düşünce dünyasını okura gösteren bu anlatılarda tutunamayan, geçmişle hesaplaşan, kendisiyle didişen belirsizlikler içindeki yalnız, başarısız ve uyumsuz kişiler anlatılır. Demiralp’in ifadesiyle “Yalnızlık ve başarısızlık ortak yazgısıdır öykü kahramanlarının. Bu kişiler aydın olsalar da olmasalar da ‘genellikle belirsiz bir isyan hâlinde’dirler. Çevrenin onlara tahmil ettiği koşulları kabul etmemekte direnmekte, ama ne yapacaklarını bilememektedirler” (2018, s. 8). Toplumla iletişim kuramayan yabancılaşmış ve modern hayatın ilkelerine uyum sağlayamayan bu kişiler, korkularıyla, hatalarıyla ve suçlarıyla sürekli bir yüzleşme içinde yaşarlar. Onlara atfedilen olumsuzluklar bir anlamda toplumsal uzlaşmazlığın ve bölünmenin somutlaştırılması içindir.

Alaysı, ironik ve eleştirel bir anlatım tutumu benimseyen yazar, karakterleri merkeze koyarak bir dönemin/kuşağın görünümünü sus(turul)muş/yitirilmiş benlikler üzerinden anlatır. Bu bakımdan Atay’ın hikâye kişileri toplumdan kendisini soyutlamış, sosyal yaşama ayak uydurmakta zorlanan, çevresine ilgisiz tiplerdir. Bu yüzden daha çok yabancılaşma, korku, isyan, kaçış, kopuş, intihar, yalnızlık, iletişimsizlik, umutsuzluk ve çaresizlik gibi kavramlarla anılırlar (Sakallı, 2011, s. 1723). Yazar, âdeta düşlerine ve geçmişlerine sığınan kahramanları okurla söyleştirir, onların zihinsel karmaşalarını ve ruhsal bunalımlarını farklı yönleriyle ortaya koyar. Bu anlamda okur ve karakterler arasındaki yapıtlarında okur-eser-yazar iletişimini ve ilgisini farklı boyutlara taşır. Yazıya konu olan “Unutulan”da da toplumsallığın içindeki birey derinlemesine ve psikolojisine inilerek incelenmiştir. Hikâyede



aydın bireyin, dışlanmış karakterlerin, bölünmüş kimliklerin, küçük burjuva hayatların, kopuk ilişkilerin, iletişimsizliğin, yabancılaşmanın, yalnızlığın parça parça, bölük pörçük görünüşleri verilmiş gibidir. Yazar özellikle Türkiye'nin geçirdiği toplumsal dönüşümün yarattığı travmayı ve modern bireyin iç dünyasındaki karmaşayı öykü kişisi üzerinden aktarmıştır.

“Unutulan”da olaylar/durumlar evli bir kadının eski kitaplara bakma amacıyla yaşadığı evin tavan arasına çıkmasıyla başlar. Öykü kişisi kadın, eski kitaplar o günlerde çok para ettiğinden -ev ekonomisine katkıda bulunmak, kocasına maddi destek olmak için-tavan arasına çıkar. Aşağıdan kocası ona bir el feneri uzatır ve bu fenerin ışığıyla tavan arasındaki eşyaları incelemeye başlar. Feneri bir yere tutunca ilk olarak anne ve babasının resimlerini görür. Onların fotoğraflarına bakınca neden birbirlerini hiç sevmediklerini sorgular ve onların öleceğini düşününce korktuğunu belirtir. Daha sonra eski bir ayakkabı torbası, kırık birkaç lamba gözüne çarpar. Bu torbadan ilk defa giydiği tuvaletini ve beklemekten çürümüş ayakkabılarını çıkarır. Bu ayakkabılardan birini sol ayağına giyer ve topallayarak fotoğrafların bulunduğu tarafa gider. Aşağıda -koridorda, sandık odasında- anne ve babasının fotoğraflarına bir yer bulup bulamayacağını düşünür. Onları hiç unutmadığını birkaç kez yineler. Sonra yan yana olmak istemedikleri aklına gelir ve fotoğraflarını aynı duvara asamam diye düşünür. Hikâye kişisi, eski fotoğrafları karıştırmaya devam ettikçe bulduğu fotoğraflardan hareketle geçmişe dair eleştiriler yapar. Kendi fotoğraflarının arasında eski kocasının fotoğraflarına rastlar ve bir zamanlar evli olduğunu anımsar. Bir an önce kitaplara ulaşmak istediğinden kitap sandığının olduğu köşeye doğru yürür ancak kitap sandığına benzemeyen çıkıntılar, karartılar görür duvar kenarında. Korkarak yanına yaklaşır ve onun eski kocasının cesedi olduğunu anlar. Tavan arasındaki her şey gibi onun da bir heykel gibi tozlanmış, örümcek bağlamış olduğunu görür. Eski sevgilisinin sağ kolunun bir masanın kenarına dayalı olduğunu, sol elinin yerde bir tabanca tuttuğunu fark eder ve onun kendisini öldürdüğünü düşünür. Onunla şiddetli kavga ettikleri bir günü hatırlayarak geçmişiyile hesaplaşmaya başlar. Kavgadan sonra tavan arasına çıkan kocasını düşündüğünü, orada olduğunu bilmesine ve aramak istemesine rağmen sürekli bir engel çıktığını ifade eder. Gelenler, gidenler, geçim sıkıntısı, yemek, temizlik, anne ve babasının ölümü derken sürekli bir koşuşturma içinde olduğundan onu tavan arasında unuttuğunu belirtir. Devamında ise aslında onu unutmadığını, daha mutsuz insanlarla uğraştığından/ilgilendiğinden tavan arasına çıkmaya bir türlü fırsat bulamadığını söyler ve ölen kocasını buna inandırmak ister. El feneriyle eski sevgilisinin cesedini incelemeyi sürdürür ve eğilip kalbine bakar. O esnada kalbinin içinden bir sürü hamamböceği çıkararak ortalığa yayılır. Eski kocasının örümcek ağlarının gerisinde, sesli bir görünüşü olduğunu mırıldanır. Sonrasında ışığın altından kaçmaya çabalayan bir



hamamböceği takılır gözüne. El feneriyle böceği izler ve böceğin ayakları, eski eşinin elbisesini parçalayacak diye korkar. Korkmasına rağmen yarı karanlıkta kafasındaki kurşunun deliğini görür ve feneri deliğin içine tutar. Kurşun deliğinden giren hamam böceklerinin beynini –onun gözünde en yumuşak yerini- kemirip yediklerini görür ve kendini tutamayıp “Seni çok mu yalnız bıraktılar sevgilim?” diye mırıldanır. Hikâye kadının şimdiki/aşağıdaki kocasının bu sesi duyması üzerine karısının kendisine seslendiğini sanarak “Bir şey mi söyledin canım?” demesi ve kadının da elini telaşla kitap sandığına sokup “Hiç”, “Kendi kendime konuşuyordum” şeklinde aceleyle karşılık vermesiyle son bulur (Atay, 2018, s. 27-34).<sup>2</sup>

### 3. “UNUTULAN” HİKÂYESİNDE ANLATIM TUTUMU VE TEKNİĞİ

Hikâye ve romanda yazarın anlatım tutumu ve yarattığı kişiler arasında birtakım ilişkiler vardır. “Yazarın bakış açısı etkisinde kaldığı ideolojik, epistemolojik ve edebî bilgi, anlatım tutumunu belirli ölçüde etkileyecek; öykü kişileri bu anlatım tutumu içinde var olacak ve anlatım teknikleriyle görünecektir” (Narlı, 2010, s. 7-8). Aynı zamanda bir hikâye veya romanda kişi tanıtımları genellikle iki şekilde yapılmakta olup bunlardan ilki kahramanın bizzat yazar-anlatıcı tarafından bilgilendirici pasajlarla geçmişteki durumlarıyla ve yaşantı biçimleriyle tanıtılmasıdır (Tekin, 2001, s. 85). İkinci tarz kişi tanıtımında ise “Figürün kimliği ve kişiliği hakkında özellikle bir ön bilgi verilmez; bunlar olay akışı içinde ânın gerektirdiği davranış, diyalog, iç konuşma gibi çeşitli uygulamalar aracılığıyla” (Sazyek, 2013, s. 201-202) ortaya konur. Bu anlamda “Unutulan”da anlatım/aktarım daha çok adı verilmeyen kadın başkişinin iç konuşmaları ve bilincinden süzülenler vasıtasıyla sağlanır. Özgüven’in (2009: 191) ifadesiyle “Unutulan”da “sözünün içselleştiremediği, ironisinin ehlileştirmediği şeylerin alanında anlatıcı erkek ilk ve tek kez susar. Sözü, kadın anlatıcı alır ya da o söz ona verilir.” Yazar anlatıcının gölgesinden uzaklaşmış olarak konuşan, düşünen ‘ben anlatıcı’ kendi öyküsünün hem eyleyeni hem de anlatıcısı/aktarıcısı konumundadır. Yazar anlatıcının sesi/varlığı ise yer yer sadece hikâyenin olağan akışının yürüdüğünü göstermek için belirlemektedir. Bu anlatım tarzı hikâyede iç monolog ve bilinç akışı tekniklerini kullanmak için bir nedensellik oluşturmaktadır. Yazarın anlatımla ilgili tutum ve teknikleri, yüzey ve derin yapılar arasındaki nedensellik bağlarını koruması hikâyenin kendi bütünlüğüne ulaşması açısından önem kazanmaktadır.

Diğer taraftan bir anlatıda kahraman (karakter), “değişik sözcüklerin yavaş yavaş doldurdukları gelişen bir yapıdır. Bu da kahramanın varlığını izlemek, okuma sürecinde onun ruhsal yapısını, işlevlerini, bilgilerini, edincini oluşturmak demektir” (Kıran vd.

---

<sup>2</sup> Atay, Oğuz (2018). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları. Hikâyeden yapılan alıntılarda söz konusu baskıdaki sayfa numaraları belirtilecektir.

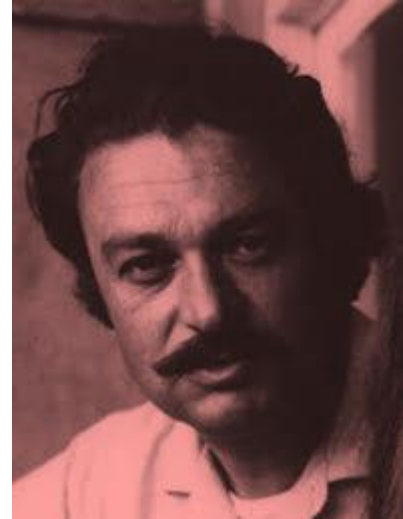
2011, s. 203). “Unutulan” hikâyesinde karakter, “süreç içinde tanımlama” denilen ve başkişiye ait bilgilerin aşama aşama verildiği ve kişinin eylemleriyle sunulduğu bir betimleme sürecinde tanımlanır. “Böylece anlatıdaki olaylar ilerledikçe kahramanın değişik dış görünümsel ve ruhsal özellikleri ortaya çıkar. Çoğu zaman yazar, kahramanın eylemlerinin yorumunu okura bırakır” (Kıran vd. 2011, s. 203-204). Başlangıçta tavan arasına çıktıktan sonra okura tanıtılan kadın karakterin bilincinden aktarılanlarla ve iç konuşmalarıyla okur, hikâye başkişisinin önce evli olduğunu, ailesini kaybettiğini, anne ve babasının birbirine dargın bir şekilde öldüğünü öğrenir. Ardından hayatı boyunca ilgi arayışında olduğunu söyleyen kadının nasıl bir tabiata sahip olduğunu görür. Hikâye ilerledikçe karakterin pişmanlıkları, korkuları ve umarsızlıkları olduğu ancak bütün bunlara rağmen hayata tutunmaya çalıştığı aktarılır. Kadınlı ilgili özellikler, anlatım sürecinde tavan arasında karşılaştığı nesnelere, eşyalar vasıtasıyla ve eski kocasının cesediyle karşılaşmasıyla verilir. Bu anlamda “kahraman giderek, kendi eylemleri içinde ruhsal bir bütünlük, bir yoğunluk kazanır” (Kıran vd. 2011, s. 204). Aile ilişkileri, eski eşyle kavgası, iletişimsizliği, gündelik hayatın yoğunluğu onu umursamaz, unutkan ve bir o kadar da tepkisiz biri yapmıştır. İş hayatının temposuna da kendini çok kaptırdığından eşini/sevgilisini tavan arasında unutmuş ve yıllarca onu hatırlamamıştır. Bu da onun sevgi, aile ve evlilik gibi olguları/değerleri ne derece önemseydiğini göstermekte; hayatın karmaşası içinde önemseydiği şeyleri ve psikolojik sorunlarını imlemektedir. İlgisiz kaldığı kocasının sonunda intihara kalkışması da aslında ben anlatıcının eleştirisi oklarını kendine çevirdiğini işaret etmektedir.

Bir birey olarak kendinden emin bir görüntüsü olan kadın karakterin, eski kitaplarına bakmak için tavan arasına çıkışı ruhsal ve kimlik bunalımının bir yansımasıdır. Zira eski kitapların aranışında asıl gaye bu kitapları satıp para kazanmak olsa da dolaylı/ımgelenen amaç ise geçmişteki/eskideki kendini bulmakla, varoluşuyla ve iç hesaplaşmasıyla ilgilidir. Kadın tavan arasına çıkınca bilinç devreye girmiş, geçmişini ve bu geçmişte saklı tuttuğu şeyleri -annesini, babasını ve eski kocasını- anımsamıştır. Tavan arası bu anlamda onun bilincini, içinde sakladıklarını ortaya çıkaran simgesel bir mekâna ve sığındığı yere dönüşmüştür. Hikâyede bütün olayların, durumların gösterilmesi ve insanın bütün zihinsel, içsel ve bilinçsel maceralarının sunumu tavan arasında gerçekleşmiştir. Bu bakımdan tavan arası, insanın bilincini, zihnini ve içini gösteren bir ayna (yansıtma) vazifesi görür. Ayrıca tavan arasıyla evi birbirine bağlayan küçük bir delik vardır ve bu delikten gelen bir ışık, birey için canlılık, yaşam ve esenlik kaynağı gibi görüleceği gibi bir ayrımı da işaret etmektedir. Zira kadın karakterin gerçekliği bu deliğin altındaki evdeyken, bu deliğin üstünü kapsayan tavan arası da bilincin, zihnin, iç dünyanın temsil edildiği fantastik/ütopik mekânı temsil eder. Kadındaki bu sığınma duygusu yaşadığı olumsuzluklardan kaynaklanmaktadır. Zira o eski eşyle kavga ettikten/ayrıldıktan sonra günlerce evin bir köşesine çekilip günlerce bunalım

içinde- yaşamıştır. Daha sonra evin sessizliğine alışmış; gelenler, gidenler, geçim sıkıntısı, yemek, bulaşık, ev temizliği, anne ve babasının ölümü derken onu unutmıştır. Kadın karakter hem çevresiyle hem ailesiyle bir yabancılaşma içine girmiş ve onlardan uzaklaşmıştır. İlişkilerindeki bağların kopukluğu, iletişimsizliği, yalnızlığı, unutkanlığı, özensizliği, hesaplaşmaları, korku ve çelişkileriyle bir bocalama yaşamış ve modern bir birey olarak hayata tutunamamıştır. Kitaplara bakmak için çıktığı tavan arası aslında kendi gerçekliğini bulabilmenin, kendine (gerçek benliğe) dönebilmenin mekânına dönüşmüştür.

#### 4. “UNUTULAN”DA İÇ MONOLOG TEKNİĞİ VE BİLİNÇ AKIŞI TEKNİĞİ

Baştan sona konuşma tekniklerine dayalı bir hikâye olan “Unutulan”da başat olarak kullanılan anlatım teknikleri ‘iç monolog’ ve ‘bilinç akışı’dır. Bunun yanı sıra kurguda az da olsa ‘diyalog’, ‘iç diyalog’ ve ‘geriye dönüş’ gibi tekniklerinden yararlanılarak anlatıma farklılık katıldığı söylenebilir. Hikâyenin başından sonuna birbiriyle iç içe geçmiş olarak kullanılan ‘iç monolog’ ve ‘bilinç akışı’ tekniğiyle metnin anlam evrenini oluşturulmuş ve karakterin bütün zihinsel süreçleri ifşa edilmiştir. Ayrıca metne hâkim olan ‘iç monolog’ tekniği ise kendi içinde daha çok ‘alıntılanan iç konuşma’ ve ‘dolaylı iç monolog’ şeklinde kullanılmıştır.



Oğuz Atay

Hikâyeye başkişinin tavan arasından aşağı doğru “Ben tavan arasındayım sevgilim!” (s. 27) seslenişiyile giriş yapılır. Anlatım kadın karakterin evde bulunan sevgilisine/kocasına “Eski kitaplar bugünlerde çok para ediyor. Bir bakmak istiyorum onlara” (s. 27) diye mırıldanışı ve kocasının da aşağıdan “Orası çok karanlıktır; dur, sana bir fener vereyim”, “Bir yerini kırarsın karanlıkta” (s. 27) şeklinde kesintiye uğratılmış ara seslenişlerini içeren bir diyalogla başlar. Bu diyalog tekniğine, hikâyenin sonunda benzer bir şekilde sembolik olarak yine yer verilmiştir. Kadına uzatılan fener tavan arasını aydınlatırken hikâye boyunca “kadın geçmişinde hatırladığı olayların önemine göre bu feneri yaklaştırır ya da uzaklaştırır” (Erdem, 2018, s. 95). Aynı zamanda bu fenerden “Tutulan ışıkla karanlık tozlu geçmiş aydınlanırken, karakter bu geçmişle hesaplaşmanın eşliğinde” (Eren, 2018: 84) gibidir. Okur, kahramanın uyanıkken geçmişe gidişini, ruhunda şimdiye ait karmaşık duygularını ve zihnindeki algıların, çetrefilli düşüncelerinin akışını görür. Yazar, kahramanı önce tavan arasına çıkarıp somut gerçeklikten soyut gerçekliğe, uyanıklık halinden uykuya, aydınlıktan karanlığa götürür. Tavan arasında eski eşyalar/nesnelere gösterilerek bir nevi geçmişle ilgili açığa çıkmamış veya tıpkı eşyalar gibi unutulmuş şeyler, somut gerçekler gün yüzüne

çıkartılmaya çalışılır. Kadın kahraman tavan arasında eski eşyaları, objelerini, fotoğraflarını bulur ve bunların yarattığı çağrışımlar aracılığı ile eskiye dönerken geçmişte yaşadıklarını hatırlayıp gözden geçirir. Muhasebeye başlar, inceler, eleştirir ve yeniden yorumlar. Gerçek amacı eski kitapları aramak olan kadın burada başka nesnelere ve onların çağrıştırdığı olayları/durumları aydınlatmanın ve açıklamanın peşine düşer. Bütün bunlar anlatımda önemli bir unsura dönüşen 'iç monolog' ve 'bilinç akışı' tekniğiyle sağlanır. Yazarın bu iki teknik çevresinde hikâyesini oluşturması hikâye kişinin psikolojik durumuyla yakından ilişkilidir. Zira bütün hayatı boyunca ilgi arayan, erkekleri anlamayan, anlamamakta ısrar eden kadın sessizce yaşamaktadır. Ancak tavan arasına çıkarak bu sessizlik bozulur; bu karanlık mekânda eline tutuşturulan fenerle geçmişini, unuttuğu ve önemsemediği pek çok insanı, eşyayı 0bir bir hatırlar. Suskunluk evresi, tavan arasına çıkmayla son bulur ve geçmiş yaşamıyla ilgili bütün her şey içinden ve bilincinden süzülerek açığa çıkar.

Hikâyenin adsız kadın kişisi tavan arasına çıkınca "Durgun bir gün. Bütün hayatım boyunca sürekli bir ilgi aradığımı söylerdi birisi bana. Gülümsediğimi gösteren bir ayna olsaydı; biraz da ışık." (s. 27) diyerek düşünür. Bilinç akışı yöntemiyle verilen bu pasajda kadının yalnızlığı ve mutsuzluğunu imleyen düzensiz bir söylem dikkati çeker. Genç kadın ardından feneri uzatan sevgilisinin elini okşar ve el kaybolunca içinden "Ne düşünüyor acaba?"; "Gene mi düşünüyor?" (s. 27) diye mırıldanarak kocasının şu an ne düşündüğünü sorgular. Yıllardır tozlu, örümcekle karanlığa çıkmayan kadın, ışığı görüp kaçışan bazı böcekleri görünce önce korkar ancak eşine yardım etme arzusu ve yapacağı bu işin yararlı olacağı düşüncesiyle cesaret bulur. Yazar, yine iç monolog tekniğine başvurarak hikâye kişinin zihninden geçenleri, kocasına yardımcı olma isteğini ve onunla ilgili düşündüklerini aktarır: "Belki de hiçbir şey söylemeden başarmalıydım bu işi. Benden bir karşılık beklemiyor. Ona yardım etmek mi bu? Bilmiyorum, bazen karıştırıyorum; özellikle, başımda uğultular olduğu zamanlar. Onun gibi düşünmeyi bilmek isterdim. Bana belli etmemeye çalışarak izliyor beni. Çekiniyor. Acele etmeliyim öyleyse" (s. 27-28). Bu iç monologda okur kadının eşine maddi yönden destek olmak için tavan arasında eski kitapları aramaya/karıştırma koyulduğunu anlayabilir.

Feneri yakın bir yere tutan kadın, aralarında eski bir ayakkabı torbası ve kırık birkaç lambanın yanında annesiyle babasının fotoğraflarını görür. Kadınının fotoğrafları gördükten sonra onlarla ilgili aklından geçen bölük pörçük düşünceler "Neden hiç sevmediler birbirlerini? Ölecekler diye öylesine korkmuştum ki" (s. 28) şeklinde 'bilinç akışı' tekniğini yansıtan sözlerle verilir. "Neden hiç sevmediler?" sorusu görünürde başkisinin anne ve babasının birbirlerini sevip sevmediğiyle ilgiliyken bilinçaltında ise kendi yaptığı evlilikleri ve evlendiği adamları sevip sevmediğiyle ilgili bir sorgulamayı da içerir. Zira okur bunun farkına hikâyenin ilerleyen kısımlarda kadının bilincinden dökülenlerle ve iç konuşmalarıyla

varacaktır. Ardından torbayı karıştıran hikâye kişinin gördüğü elbiseyle ilgili yorumu “Tuvaletle gittiğim ilk baloda giymiştim bunları. Her gece biriyle dışarı çıkardım, dans etmek için. Aman Allahım! Nasıl yapmışım bunu?” (s. 28) şeklinde torbadaki ayakkabılarıyla ilgili düşünceleri de “Buruşmuşlar, küflenmişler; ölçülerim hiç değişmemiş” (s. 28) şeklinde verilen iç monologla aktarılmıştır. Genç kadın anne ve babasının fotoğraflarını yan yana getirip tozlarını sildikten sonra yeniden ‘bilinç akışı’ tekniğine başvurularak “Beni de kendilerini de anlamadılar. Ne kadar ağlamıştım. Aşağıda onlara bir yer bulabilir miyim? Koridorda sandık odasında... Saçmalıyorum. Onları unutmadım, onları unutmadım” (s. 28) şeklinde bilinçaltındaki/zihnindeki karmaşık düşünceler söze dökülmüştür. Burada kadının kafasından anne babasının anlaşmazlıkları, ölümleri, onlar için ağlaması, fotoğraflarına yer arayışı ve bundan dolayı saçmaladığının itirafı, onları unutmadığı gibi birçok düzensiz düşünce geçmiştir. Bu anlamda burada bilinç akışı, kişinin karmaşık yönünü göstermek için kullanılmıştır. Yazar da ‘bilinç akışı’ tekniğiyle “kahramanın aklından geçenleri herhangi bir şey eklemeyen, eksiltmeden, kronolojik bir sıraya dizmeden ve düzenlemeden okuyucuya yansıtma serbestliğine kavuşmuştur” (Kale, 2015, s. 90).

Devamında ise ebeveynleriyle ilgili düşünmeye devam eden başkışı, onların yaşarken yaptığı hesaplaşmaları kendisi de fotoğraflarını bulunca onları nereye koyacağı muhasebesi yaparak sürdürür: Ve bu gözden geçirme “Aynı duvara asamam onları. (...) Yan yana olmak istemezlerdi; mezarda bile” (s. 28) biçimindeki iç konuşmalarla aktarılır. Yazar, kadının düşüncelerini bazen bilinç akışıyla bazen de iç monolog tekniğiyle aktararak onun kişiliğiyle ilgili ipuçları sunar okura. Tıpkı düşünceleri gibi hayatın karşısında kırılmış, kırılmış, bölük pörçük ve telaşlı bir kadındır o... Tavan arasında bir ara telaşlanınca dizini bir tahtaya çarpıp yere düşer. Kalkmaya cesaret edemeyip emekleyerek fenerin bulunduğu yere gider ve bir torba daha boşaltır. Burada zaman zaman araya giren dış anlatıcının sesi yine yerini kadının iç sesine/vicdanına bırakır: “Eski fotoğraflar! Amacından uzaklaşıyordu. Bana baskı yaptığını düşünmemeliyim. Yüzüne karşı söylesem bile, içimden geçirmemeliyim bunu” (s. 28) şeklinde şimdiki kocasıyla olan anlaşmazlıkları bilincinden dile/sese dökülür. Fotoğrafları tavan arasında bulmanın sevinci de yine aynı yöntemle “Başka bir eve çıkmış olabilirdim, bir daha hiç görmeyeceğim birine bırakmış olabilirdim bütün bunları” (s. 28) cümleleriyle verilir.

“Unutulan”daki kişinin iç konuşmaları genel itibarıyla Nabokov’un (1988, s. 106) bu anlatım yöntemi için söylediği “anlatı kişinin zihni, doğal akışı izler, kâh kişiye özel heyecanlar ve anımsamalarla kesişir, kâh yerin altına girer, kâh yerin altından fıskıran bir kaynak gibi dış dünyanın kimi unsurlarını yansıtır” tanıma uymaktadır. Aşağıda o anlatıcının/dış sesin sustuğu, iki noktadan sonra ve koyu renklerle belirtilen kadının



konuştuğu pasajlarda 'iç monolog' bir iki yerde araya karışan -bu bir bakıma düşüncelerinin zihnini karıştırmasını da gösterir- 'bilinç akışı' ve 'iç diyalog'<sup>3</sup> birlikte kullanılmıştır.

"Resimleri karıştırdı: Ne kadar çok resim çektirmişim yarabbi! Çoğu da iyi çıkmamış. (İM) Gülümsedi: O zamanlar ne kadar uzunmuş etekler! Çirkin bir uzunluk. Duruşlar da gülünç. Kim bilir hangi filmde? Arkamı dönüp yürüyormuş gibi yapmışım da birden başımı çevirmişim. Kime bakmışım acaba? Aynı elbiseyle bir resim daha. Yanımda biri var. (İM) Resim çok tozlanmıştı. Tozlu da olsa tanıyor insan kendini. (İM/İD) Parmağını ıslattı diliyle; tozlar önce çamur oldu, sonra... İlk kocasının gülümseyen yüzünü gördü parmağının ucunda. Aman yarabbi! Bir zamanlar evliydim ben de... Sonra yine evliydim. İnsan bir günde varamıyor bir yere, ne yapalım? Nereye? Tanımlayamadığım, bir ad veremediğim duygular yüzünden ne kadar üzülmüştük. (BA) Eğildi, bir avuç resim aldı yerden: Bu resim çekilmeden önce, nasıl hiç yoktan bir mesele çıkarmışım, sonra da yürüyüp gitmişim. Sonra ne olmuştu? Sonra... buradasın ya... Bu evde. Demek sonra hiçbir şey olmadı onunla ilgili. Ne kötü, ne de iyi bir şey: demek ki hiçbir şey. (İM/İD) Ama bunu hissetmedim; geçişler öyle sezdirmeden oldu ki... Hayır, düşüncelerin karıştı; basit anlamıyla sözlerin... Bununla ne ilgisi var? Fakat ben... ondan kaçarken, nasıl oldu da birden başımı çevirip bu resmi çektirdim. Hep böyle mi durdum resimlerde? (BA/İD) Yüksekçe bir yere oturdu, başını ellerinin arasına alıp düşünmeye başladı. Onun da yüzü kim bilir nasıldı? Herhalde ben suçluyum, resim çekilirken değil... belki o sırada haklıydım, muhakkak haklıydım. Çok daha önce... çok daha önce..." (İM/İD) (s. 28- 29).

Burada ayrıca hikâye kişinin bu konuşmalarını "zihninin hiç durmadan akmasını, yazarın hiçbir yorum ya da açıklamasına uğramaksızın bir imge, ya da düşünceden ötesine sıçramasını izleyen seyir defterleri" (Nabokov, 1988, s. 106) olarak görmek mümkündür. Bu seyir defterleri başkisinin geçmişe, hatıralara ve unuttuklarına dair şeyleri ifadelendirmesine en önemlisi de kendisiyle hesaplaşmasına olanak tanımaktadır. Kahraman ilk eşinin fotoğrafını bulduğunda onunla ilgili bazı anılar, olaylar canlanır, böylece bilinç akışıyla geçmişe dönerek onunla ilgili anılarını aktarır. Ayrıca karakterin geçmişte sevgiliyle veya yanındakilerle olan düşsel 'iç diyalog'ları da onun içe kapanıklığını ve zihinsel gerçekliğini yansıttığı gibi kesintiye uğrayan dış dünya anlatımını ve itiraflarını da açığa çıkarır. Hikâyede özellikle eski kocasının fotoğrafını görünce zihnindeki karmaşanın artması ve suçluluk psikolojisi kadını ruhsal sıkıntıya düşürür. Eski kocasıyla geçirdiği kötü anılara yolculuk yapar. Ancak bütün bu hatırlamalar ruhunu sarstığından geçmiş anılarından bir an

<sup>3</sup> İç diyalog (interior dialog) tekniğinde anlatı kişilerinin iç monoloğa benzer şekilde ancak başka bir şahısla konuşmalarını kendince yapmaları görülür. "İç diyalogu şekillendiren cümleler, gramer kurallarına uygun olarak vücut bulur. Cümlelere genellikle konuşma havası hâkimdir. Cümleler, kişinin o anki psikolojisine göre, telaş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre şekillenir ve öylece okuyucuya yansır" (Tekin, 2001, s. 259).

önce kurtulmayı yeğler. Bu arzu dış/yazar anlatıcının “*Bir an önce kitaplara ulaşmak istedi, geriye doğru bu sonsuz yolculuk bitsin istedi*” (s. 29) söylemiyle verilir. Ancak küçük bir anımsamadan bile bu denli ürken kadının asıl hesaplaşması ve yüzleşmesi eski kocasının cesediyle karşılaşmasıyla başlar. Hikâyede kadının kocasının cesedine tesadüf edişi, dış anlatıcının aktarımıyla ve kadının iç konuşmalarıyla anlatılmıştır:

“Korkuyla geri çekildi: **Biri vardı orda, oturan biri. (İM)** Feneri alıp bütün gücüyle deliğe kaçmak istedi, kımıldayamadı. Korkusuna rağmen fenerle birlikte, ona yaklaştı. Ne yapmışsa korkusuna rağmen yapmıştı hayatı boyunca. Yoksa çoktan kaybolup gitmişti. Feneri onun yüzüne tuttu: **Aman Allahım! Eski sevgilisi yatıyordu yerde. Tozlanmış, örümcek bağlamış; tavan arasındaki her şey gibi. Kitap sandığına ver resim tahtalarına örümcek ağlarıyla tutturulmuş eski bir heykel gibi. Sağ kolu bir masanın kenarına dayalı; parmakları kalem tutar gibi aşağı ayrılmış, boşlukta. (İM)** Dizleri titredi, dişleri birbirine çarptı, ayağının altından kayıp gitti döşeme; kayarken de ayağına çarpan resim masası devrildi. Kol yine boşlukta kaldı: **Örümcek ağlarıyla tavana tutturulmuştu. Bu eliyle ne yapmak istedi? Bir şeyler mi yazmaya çalıştı? Ne yazık, hiçbir zaman bilemeyeceğim. Sol eli yerdeydi, bir tabanca tutuyordu. Ah! Kendini mi öldürdü yoksa? Olamaz! Bir şey yapsaydı ben bilirdim; her şeyi söylerdi bana. Öyle konuşmuştuk. Beni bırakmazdı yalnız başıma.” (İM/İD) (s. 30).**

Burada her ne kadar eski sevgili ölmüş olsa da yazar, gerçeküstü bir şekilde ayrıntılar vererek onun varlığını okuyucuya hissettirir. Hikâyede “ölü sevgili sanki ölmemiş ya da mecazen ölmüş ya da içi ölmüş, dışının kabuğu/kabı kalmış bir ölü gibidir (Özguven 2009: 189). Bu paragraftan sonra hikâyeye fantastik bir boyut kazanır. Eski kocası gerçekten tavan arasında senelerdir hiç bozulmadan kalmış gibi okuyucuya hissettirilir. Ancak bu bir yanılsamadan ibarettir. Burada eski kocanın cesedinin varlığı simgeseldir. Hikâyeye kişinin kendisiyle, geçmişiyle yüzleşmesini sağlamak ve bilinçaltında sakladıklarını ortaya çıkarmak için konumlandırılmıştır. Kullanılan anlatım teknikleri de bu yüzleşmeyi, itirafı sağlamak için tercih edilmiştir. Zira yazarın anlatımda bilinçli olarak sık sık tercih ettiği iç monolog tekniği “birleştirme değil, çözme ve ayrıştırma üzerine kuruludur. Bu da kahramanın ruhsal ve ya/da bedensel açıdan parçalanışını dolaylı da, örtük de olsa dile getirir” (Kıran vd. 2011, s. 161). Hikâyede kadın karakterin tavan arasında karşılaştığı kişilerin/durumların bilincinde yansıması ve kişinin bu görüntüler karşısında algıladıkları bir ayrıştırma ve çözme içinde sunulmuş; sürekli ve süreksiz bir biçimde içinden geçenler verilmiştir. Bilinçli olarak seçilen karanlık, tavan arası, örümcek ağı, buğular ve sislerle de belgisizlikler yaratılması anlamlıdır. Bu sembolik kullanımlar hikâyeye kişinin zihin/bilinç bulanıklığını ele verir âdeta. Özellikle kocasının cesediyle karşılaştıktan itibaren kadının geçmişiyle ilgili belirsizlikler çözülmeye, hayatıyla ilgili sis perdesi aralanmaya başlar:

“Sonra hatırladı: Bir gün tavan arasına çıkmıştı eski sevgilisi, şiddetli bir kavgadan sonra. İkisinin de artık dayanamıyorum, dediği bir gün. (İM) Ayrıntıları bulmaya çalıştı: Belki de büyük bir tartışma olmamıştı. Biraz kavgalıydılar galiba. Gülümsedi: Bu ‘biraz’ sözüne kızardı. (İM) Onu tavan arasında bırakıp sokağa fırlamıştı: Öleceğini hissediyordu. Peki ama neden? Bilmiyordu; duygunun şiddeti kalmıştı aklında sadece. Sonra “onu” görmüştü sokakta; bütün mutsuzluğuna, kendini zayıf hissetmesine, ölmek istemesine rağmen ‘onun’ gözlerindeki ilgiyi, insanı alıp götüren başkalığı fark etmişti nedense. O gün eve yalnız dönmüştü tabii. Ne kadar daha çok gün eve yalnız döndüm ondan sonra da. Şimdi karşımda konuşsaydı. “Ne kadar daha çok” olur mu? deseydi. (BA) Titreyen dizlerinin üstüne çöktü, el fenerini tuttu onun yüzüne: Gözleri açıktı, canlıydı. (İM) Bakamadı, başını karanlığa çevirdi. Sonra baktı gene; onu, ölüm kalım meselelerinde yalnız bırakmayan gücünden yararlandı gene. Hiç bozulmamış; geç kalmasaydım böyle olmazdı belki. (İM) Üzüldü. Fakat hiç değişmemiş; son gördüğüm gibi, gözleri bile açık. Yalnız, gözlerin bu canlılığında bir başkalık var: Her şeyi bildiği halde duygulanamayan bir ifade. Görünüşüme bakma, içim öldü artık diye korkuturdu beni. İnanmazdım. Öyle şeyler bulup söylerdi ki öldüğü halde. Belki beni izliyor yine. Yerini değiştirdi. Benimle ilgili değilsin diyerek üzerdim onu. Hayır bakmıyor bana. Belki de düşünüyor. Birden konuşmaya başladılar. Bütün bunları ne zaman düşünüyorsun diye sorardım ona. Ne zaman düşündüğünü bir türlü göremiyorum. Hayır, gerçekten ölmedi; çünkü ben yaşayamazdım ölseydi. Bunu biliyordu. Bu kadar yakınımda olduğunu bilmiyordum ama sen bir yerde var olursan yaşayabilirim ancak demiştim. Nasıl olursan ol, var olduğunu bilmek bana yeter demiştim. Bunu kavgadan çok önce söylemişim ama çatışmamızın hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini biliyordu. Sonra onu bir süre görmek istemediğim halde, onun orada olduğunu bildiğim halde, tavan arasına bir türlü çıkamadığım halde onu düşündüğümü, onsuz yaşayamayacağımı biliyordu. Sonra neden aramadım? Bir türlü fırsat olmadı; her an onu düşündüğüm halde hep bir engel çıktı. Aşağıda yeni sesler, yeni gürültüler duyduğu için inmedi bir süre herhalde.” (BA/İM/İD) (s. 30-31).

Hikâyenin bu en uzun paragrafında kesintisiz olarak verilen ve iç içe geçmiş iç monolog, bilinç akışı ve iç diyalog yöntemleriyle kadının derin ve karmaşık içyapısı, eski kocasıyla yaşadıkları ve geçmişiyle ilgili karanlıklar yavaş yavaş aydınlanmaya başlar. Eski kocasının cesediyle karşılaşması kahramana onunla birlikte geçirdiği son günün zihninde canlanmasına vesile olur ve bu noktada geçmişe tekrar dönülerek tavan arasına çıkış serüveni aydınlanır. Bu pasajın başlangıcından itibaren okur, kadının geriye doğru akan bilinciyle baş başa kalır ve bu geriye doğru süzülen bilinç, hikâyenin son kısmında şimdiki zamana ya da reel zamana döner. Bu çözülme ve açılmalarla bir taraftan başkişinin gizil

yönleri ortaya çıkarken bir taraftan da yabancılaşmış bireyin itiraflarıyla doğal ve dramatik anlatım sağlanır. Yazar, sanki başkişinin “kafasının içine bir mikrofon koymuş” ve bu “fantastik casusluk sayesinde” (Kundera, 2002, s. 41) de okur, “figürün [başkişinin] psikolojik boyutunun andaki durumunu, seslendirilmiş haliyle duymuş; aracısız, bütün doğal ve karmaşık haliyle görmüş” (Sazyek, 2013, s. 170) olur. Bu pasajın devamı olan ve kadının çözümlerinin ve itiraflarının devam ettiği paragraf için de aynı şeyleri söylemek olasıdır. Başkişinin pasif yaradılışını ve içe kapanıklığını da imleyen aşağıdaki iç monologlarda kadının eski kocasıyla ilgili içsel söylemleri/sayıkladıkları ve zaman zaman eski kocası karşısındaymiş gibi onunla söyleşmesi (iç diyalog/iç söyleşme) hem suçluluk psikolojisinin hem de büyük bir pişmanlığın dışı vurumudur:

**“Duydum mu yoksa? Bir keresinde yukarıda bir gürültü olmuştu galiba, rüzgâr bir kapıyı çarptı sanmıştım. Fakat nasıl olur? Onun tavan arasına çıkmasından günlerce sonra duymuştum bu sesi. Ve ben günlerce bir köşeye büzülüp kalmıştım. Hiçbir yere çıkamamıştım. Ateş etmişti demek. Yoksa kalbine... (İM/İD) Titreyerek eğildi: Kalbine bakmalıyım. Elbisesinin sol yanı çürümüştü; elinin hafif bir dokunuşuyla dağıldı. İçinden bir sürü hamamböceği çıkarak ortalığa yayıldı. Onun bakımıyla ilgilenmedim, elbiselerini hiç gözden geçirmedim; belki de dikmediğim bir sökükten yemeye başladılar hamamböcekleri onu. Deliği büyüttüler sonunda. (İM) Eliyle elbisenin altını yokladı. Neyse iç çamaşırlarından öteye geçememişler. Derisi olduğu gibi duruyor. Teni çok sıcak sayılmaz ama kalbi yerindedir herhalde. (İM) Korkarak göğsünün sol yanına dokundu: İşte orada biliyorum. Başka türlü yaşayamazdım çünkü. (Çünkü’yü cümlelerin başında söylemeliydim, şimdi kızacak. Evet, her an onun sözlerini düşünerek yaşadım, şimdi acaba ne der diye düşündüm.) Yalnız bu kadarı çürümüş. İyi. Şimdi onu nasıl inandırabilirim bütün bu süreyi onunla birlikte yaşadığıma? Onun unutmış gibi yaşarken onu düşündüğüme? Anlamaz, görünüşe kapılır, anlamaz. Başkasına rastladığım için, bu yeni ilişkinin her şeyi unutturduğunu düşünür. Oysa her şeyi hatırlıyorum; tavan arasına çıktığı gün bu elbiseyi giydiğini bile” (İM) (s. 32).**

Atay’ın burada iç monologla kişinin zihnini bütünüyle yansıtırken bazı yerlerde “iç diyalog gibi görülen yaşantıya özgü bir ortamın varlığını çağrıştıran” bir tekniğe başvurmasına neden olarak “bu içsel karşıtlığı çarpıcı bir somutluğa ulaştırma kaygısı” (Sazyek, 2013, s. 167) gösterilebilir. Zira kadın karakterin yukarıdaki pasajda ve dolayısıyla metnin bütünündeki “sorgulama ve yargılama retoriği vicdanın sesinin (üst-ben), anne-babanın ya da diğer otorite figürlerinin sesinin içselleştirilmesi yoluyla oluşturul[maktadır]” (Cohn, 2008, s. 104). Bu bakımdan hikâyede iki başat tekniğe ilaveten psikolojik bir çözümleme aracı olan ve ‘iç monolog’ tekniğinin bir türevidir olan ‘iç diyalog’un kullanımları yerinde bir tercih olarak görülebilir. Ayrıca tavan arasındaki veya bilinç altındaki

ölmüş/hayali olan sevgiliyle/eşle yapılan konuşmalar 'iç diyalog'la gerçekleştirilirken, evde ve gerçekliği olan sevgiliyle/eşle yapılan konuşmalarda ise 'diyalog' yönteminin kullanılmasının simgesel bir anlam taşıdığı düşünülebilir. Zira başlangıçta ve sonda yaşayan kocasıyla olan kısımlarda, şimdiki zamana dair bilinç akışlarında ve konuşmalarda iç monolog ve diyalog tekniği kullanılırken; eski kocasının yer aldığı geçmişe dair bölümlerde ve geriye doğru bilinç akışlarında iç monolog, iç diyalogla birlikte kullanılmıştır. Hikâyenin son bölümündeki aktarım da kadın karakterin zihninden ve kalbinden geçenleri gösteren iç monologla birlikte hem eski hem de şimdiki kocayı ayırıştırıcı iç diyalog ve diyalog yöntemleriyle sağlanmıştır:

"Işığın altından kaçmaya çabalayan bir hamamböceği takıldı gözüne, kendine geldi. El feneriyle izledi böceği: **Çirkin yaratık, yukarı çıkmaya çalışıyordu ağlara takılarak. (İM)** Böceğin ayakları, elbiseyi parçalar diye korktu. **Yıllar geçmişti, küçük bir dokunuşa dayanamazdı, kim bilir? İşte, boynundan yukarı doğru çıkıyor, yanağında biraz sendeledi: Sakalı biraz uzamış da ondan; zaten her gün tıraş olmayı sevmezdi. (İM)** Yanaktan yukarı çıkan böcek, şakağa doğru gözden kayboldu. **El fenerini oraya tutsam mı? Hayır. (İM)** Korktu; fakat yarı karanlıkta kurşunun deliğini gördü. Titreyerek geri çekildiği sırada, aynı delikten çıktı hamamböceği: **Bacaklarının arasında küçük, pürüzlü bir parça taşıyordu. (İM)** Dehşete kapılarak feneri deliğin içine tuttu: **Işıklar, kafatasının iç duvarlarında yansdı. Eyvah! Böcekler beynini yemişlerdi, en yumuşak tarafını. Belki de hamamböceği son parçayı taşıyordu. (İM)** Kendini tutamadı: **"Seni çok mu yalnız bıraktılar sevgilim?" (İD)** dedi. Aşağıdan, başka bir deliğin içinden sevgilisinin sesini duydu:

**"Bir şey mi söyledin canım?" (D)**

Elini telaşla kitap sandığına soktu, **"Hiç" diye karşılık verdi aceleyle. "Kendi kendime konuşuyordum." (D)** (s. 33-34).

Son pasajda hikâye kişinin "Kendi kendime konuşuyordum" söylemi de "Unutulan"ın yoğun bir şekilde konuşma teknikleriyle kurgulandığının dolaylı bir kanıtıdır. Özellikle 'iç monolog'la hikâye kişinin "tam olarak ifadeye dökülmemiş, dil haline gelmemiş iç yaşantı[sı]" (Huyugüzel, 2018, s. 214) yansıtılmıştır. Bu bakımdan hikâyede başından sona bütün süreç -olayların gidişatı, durumların aktarımı-anlatıcıdan ziyade karakterin bilinci ve içsel konuşmalarıyla belirlenmiştir. Anlatıcı tamamıyla geri plana çekilerek bilinç akışı, iç monolog teknikleriyle bilincin, zihinden geçenlerin ve içe ait duyguların dolaysız/saf bir şekilde okuyucuya ulaşması sağlanmıştır. Bu yaklaşım biçimi ve kullanılan anlatım teknikleri hikâyede; olaylardan çok izlenimlere, anlatmaktan çok göstermeye, bedenden çok ruha/içsel olana, çoğaltmaktan çok derinliğe ve deneyimlere önem verildiğini göstermektedir.

Yazar; kahramanın, hayatı, nesnelere, etrafında gördüğü şeyleri nasıl algıladığını; bir bilinç yansıması, zihinsel düşünceler, yanılsamalar ve içten kopup gelen duygular eşliğinde aktarır. Okur böylece olayları değil, o olayların insan psikolojisindeki karşılığını, karakterin etkilenme sürecini, nesnelere yarattığı çağrışımları ve insanın içe dönük duygulanımlarını izleme imkânını bulur. Böylece hikâyede kullanılan 'iç monolog' ve 'bilinç akışı' tekniğiyle yaşananlar, durumlar, duygular ve izlenimler hayali bir aktarım biçimine dönüşür. Derinleşerek düşselleşen anlatımda ve kahramana özgü zihinsel yolculukta okur, modern bireyin insanî hâllerine şahit olur. Böylece edilgenlikten kurtularak bütün olup bitenleri kendi süzgecinden geçirir ve okuduğu hikâyeyi derinlikli bir şekilde anlama, yorumlama ve yazarın da söylemek istediklerini sezebilme ayrıcalığına erişir. Ancak bütün bu olumlu özelliklerine karşın bu tekniklerin kullanmanın sakıncaları da vardır. Zira bu yöntemlerle karakter, içinden geçirdiklerini aracısız olarak iletebilme etkinliğine kavuşmuş olsa da söz konusu tekniklerin bireyi "bütün ortamlardan ve koşullardan uzakta bir psikolojik bulanıklığın tekdüzeliğine itme sakıncasını beraberinde getir[diği]" (Sazyek, 2013, s. 169) bir gerçektir. "Unutulan" da ise böyle bir tekdüzelikten ziyade metni saran belirsizliğin/belgisizliğin, okurun anlamasını güçleştirdiği söylenebilir.

## SONUÇ

Edebî metinlerin yazım sürecinde anlatım tekniklerinin önemli rolü vardır. Yazar, okuyucuya aktarmak istediği olay, durum, duygu, düşünce, hayal vb. unsurları anlatım teknikleri vasıtasıyla sunar. 20. yüzyılda Batıda ortaya çıkan yeni/modernist edebiyat anlayışı, Türk edebiyatında da önemli anlatım yöntemleri açısından yenilikler ve değişimler meydana gelmiştir. Özellikle 1950 sonrası birçok roman ve hikâye yazarının eserlerinde felsefe, psikoloji gibi disiplinlerden beslenerek bireyin iç dünyasını yansıtmada iç monolog ve bilinç akışı başta olmak üzere yeni anlatım tekniklerini kullandıkları görülmektedir. Bu anlamda Türk edebiyatında Oğuz Atay, psikolojinin imkânlarından yararlanması ve bu iki anlatım tekniğini estetik düzlemde gerek romanlarında gerekse hikâyelerinde bilinçli olarak kullanmasıyla öne çıkar. Yazarın baştan sona insan psikolojisine odaklandığı ve modernist edebiyatın iki başat tekniği olan iç monolog ve bilinç akışı tekniklerini kullanarak yazdığı "Unutulan" hikâyesi bu yönüyle dikkati çekmektedir. Hikâyede bireyin içsel sorunlarına eğilen yazar, başkişinin ruhsal bunalımını, psikolojik durumunu ve karmaşık iç dünyasını bu iki teknikle okura göstermiştir. Ayrıca bu iki teknikle birlikte kullanılan 'iç diyalog' ve 'diyalog' yöntemleriyle metnin imgesel yönünü güçlendirmiş ve anlam örüntüsünü genişletmiştir. Bu bağlamda bireyin yalnızlığı, iletişimsizliği, yabancılaşması ve zamanın hızla akıp gittiği modern çağda unuttukları bu teknikler üzerinden anlam kazanmıştır. Kadın hikâye kişisinin çevresiyle olan ilişkisindeki duygulanımları, tavır ve davranışları iç



monolog ve bilinç akışı teknikleri vasıtasıyla aracısız, etkili bir şekilde okura sunulmuştur. Karakterin aydınlanma anı, anlatım yöntemleriyle çeşitlendirilerek verilmiştir.

Fantastik ve Kafkaesk özellikler barındıran hikâyede, kadın başkişisinin karanlık ve korkutucu tavan arasındaki anlam arayışı daha çok bilincinden yansıtılarak verilmiştir. Bir yanılısma olarak işlenen ölmüş kocanın/sevgilinin hatırlattıkları modern bireyin çıkmazlarını gösterme açısından önemlidir. Karakterin modern zamanlarda, hayatın karmaşası içinde eski sevgilisini/kocasını tavan arasında unutuşu, onun cesediyle karşılaştıktan sonra kendini aklama çabaları, yaptığı işlere bahaneler arayışı, anne ve babasının fotoğraflarıyla karşılaştığında geçmişe dönerek onların ilişkilerini sorgulayışı ve kendi davranışlarına anlam arama çabaları bu tekniklerin kullanımıyla daha çarpıcı bir şekilde aktarılmıştır. Bu anlamda “Unutulan”da tercih edilen anlatım teknikleri; kişinin içe kapanmasının, bunalımlı iç yolculuğun, kuşkunun, korkunun diline/sesine dönüşmüş; başkişisinin bütün geçmişi, saklı kalan dünyası, bilinci ve vicdanı bu teknikler vasıtasıyla açıklığa kavuşmuştur. Hikâyede kullanılan anlatım tekniklerinin bazı yönlerden psikolojik bulanıklığa, donukluğa ve tekdüzeliğe açtığı düşünülse de kurguda, anlatımda, işlenen temalarda, karakterin tanıtımında ve tanımlanmasında belirli bir amaca hizmet ettiği söylenebilir. Son söz olarak Demiralp’in (1995, s. 105) dediği gibi Atay okurlarının atlaması gereken bir eşik vardır, bunu atlayabilirse onun imgesel dünyasına ayak basacak ve anlatılarını anlamlandırabilecektir. Bu anlamda Atay’ın farklı anlatım tutumuyla ve modernist anlatım teknikleriyle oluşturduğu/yapılandırdığı bu hikâyeye, şayet okuru o eşığı geçebilirse farklı okumalarla yeniden anlamlandırılabilir ve yorumlanabilecek özellikler içermektedir.

#### KAYNAKÇA

- Arı, Zeliha (2008). Ferit Edgü’nün Öykü ve Romanlarında Anlatım Teknikleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Aslan, Celal (2007). Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Atay, Oğuz (2018). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaç, G. (2009). *Genel Edebiyat Bilim*. (2. Baskı) İstanbul: Say Yayınları.
- Canpolat, Erkin (2003). “Oğuz Atay’ın Öykü Evreni”, *Varlık*, 1144: 36-39.
- Çetişli, İsmail (2004). *Metin Tahlillerine Giriş 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Chatman, Seymour (2008). *Öykü ve Söylem*. (Çev. Özgür Yaren). İstanbul: De Ki Basım Yayım.
- Demiralp, Oğuz (1998). *Yazı ve Yalnızlık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demiralp, Oğuz (2018/1987). “Önsöz”, *Korkuyu Beklerken* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (1989). *Oğuz Atay’da Aydın Olgusu*. İstanbul: Ara Yayıncılık.

- Ecevit, Yıldız (2009). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. (6. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2014). *"Ben Buradayım..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elmas, Nazım (2011). "Mustafa Kutlu'nun "Bu Böyledir" Adlı Hikâye Kitabında Bilinç Akışı ve İç Monolog Tekniği", *Karadeniz Araştırmaları*, 29 (29): 133-145.
- Erdem, Aslan (2018). "Uzak, Karanlık ve 'Tozlu' Bir Kelime Seçti: Unutulan", *Korkuyu Beklerken Gelenler* içinde. (Der. Hilmi Tezgör). İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 93-102.
- Eren, B. Nihal (2018). "Unutulan Üzerine", *"Korkuyu Beklerken" Gelenler* içinde. (Der. Hilmi Tezgör). İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 83-91.
- Huyugüzel, Ö. Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim*. (Çev. B. Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- John, Dorrit (2008). *Şeffaf Zihinler*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kale, Özlem (2015). "Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniğine Başvurulma Sebepleri Üzerine Bazı Dikkatler". *Humanities Sciences*. 10 (2), 88-93.
- Karabulut, Mustafa (2012). "Yusuf Atılğan'ın 'Aylak Adam' Romanında Anlatım Teknikleri", *Turkish Studies*, 7/1: 1375-1387.
- Karataş, Turan (2018). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İz Yayınları.
- Kıran (Eziler), Ayşe ve Zeynel Kıran (2011). *Yazımsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kolcu, Ali İhsan (2015). *Öykü Sanatı*. (4. Baskı). Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Komisyon (2010). "Oğuz Atay", *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* içinde. (Ed. Murat Yalçın). Cilt I, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. ss.141-144.
- Kundera, Milan (2002). *Roman Sanatı*. (Çev. Aysel Bora). İstanbul: Can Yayınları.
- Moran, Berna (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2002) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nabokov, Vladimir (1988). *Edebiyat Dersleri*. İstanbul: Özal Matbaası.
- Narlı, Mehmet (2010). "Anlatım Tutumu ve Teknikleri ile Öykü Kişilerinin İlişkisi". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 3: 7-16.
- Özgüven, Fatih (2009). "Unutulan", *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. (Ed. H. İnci- E. Türker). İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 187-192.
- Sakallı, Fatih (2011). "Tutunamayanların Hikâyeleri "Korkuyu Beklerken". *Turkish Studies*. 6/1: 1713-1725.
- Sazyek, Hakan (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Hece Yayınları.
- Şahin, Seval (2003). "'Tutunamayan, Tehlikeyi Oyunlarla Yaşayan' Bir Hikayeci: Oğuz Atay", *Hece*, 74: 143-148.

- Tekin, Mehmet (2001). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tosun, Necip (2008). "Modernizmin Eleştirel Dili: Bilinç Akımı". *Hece Öykü*. 26: 39-48.
- Üner, A. Melda (1998). "Tutunamayanlar'ın Anlatım Teknikleri", *Adam Sanat*. 148: 37-42.
- Yalçın, Alemdar (2003). *Sosyal ve Siyasal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1946-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

# Sami Paşazade Sezai'nin "Pandomima" Hikâyesindeki Sembol ve Çağrışımlar

ÖĞR. GÖR. DR. SELAMİ ALAN\* - BÜŞRA KOÇAK\*\*

## Öz

Türk edebiyatında 19. yüzyıla kadar yalnızca geleneksel anlatılar mevcutken, bu tarihten itibaren Batı'daki modern edebî türlerden izler taşıyan eserler yazılmaya başlanmıştır. Türk edebiyatında modern öykücülüğün tam anlamıyla başlangıcı ise Sami Paşazade Sezai'nin 1891'de yayımladığı ve *Küçük Şeyler* adını verdiği eserde topladığı öyküler ile olmuştur. Bu öyküler, Sezai Bey'in hassas kişiliği ve detaycılığından izler taşımaları bakımından birbirlerine benzemektedir. Sezai Bey bu hikâyelerde, hikâyenin "küçük şeyler"den oluştuğunu fark eden bir yaklaşımla günlük yaşamın dikkat çekmeyen, silik tiplerini ele almıştır. Bunu yaparken de daha yoğun bir ifade biçimi yakalayabilmek için düz bir anlatım yerine sembollerle, çağrışımlarla dolu mecazî bir anlatım tercih etmiştir. Bu makalede de yazarın böyle bir yöntemi tercih etmesinin nedenleri ve bu yaklaşımın hikâye kurgusuna katkıları tespit edilmeye çalışılmıştır. Daha ayrıntılı bir inceleme yapabilmek için ise *Küçük Şeyler*'deki hikâyelerden biri olan "Pandomima" ve özellikle de bu hikâyenin başkişisi olan Paskal ele alınmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, "Pandomima", Modern Türk Hikâyesi

## SYMBOL AND CONNOTATIONS

### IN SAMİPAŞAZADE SEZAI'S STORY "PANDOMİMA"

## Abstract

While there were only traditional narratives in Turkish literature until the 19th century, from then on, works carrying the traces of modern literary genres in Western literature were started to be written. The modern narrative in Turkish literature began with Sami Paşazade Sezai's stories published in 1891 and named as *Küçük Şeyler*. These stories resemble each other in that they carry traces of the delicate and elaborative personality of Sezai Bey. In these stories, Sezai Bey described the unnoticeable, indistinct types of everyday life with an approach that recognizes that the story is made up of "little things". In order to achieve a more intense expression, he preferred a metaphorical narrative filled with symbols and

\* Bolu Abant İzzet Baysal Üniv., Türk Dili Bölümü, alanselami@gmail.com, [orcid.org/0000-0001-7388-0430](https://orcid.org/0000-0001-7388-0430)

\*\* Bolu Abant İzzet Baysal Üniv., Sosyal Bilimler Enst, bbusrakocakk@gmail.com, [orcid.org/0000-0003-2089-6863](https://orcid.org/0000-0003-2089-6863)

Gönderim tarihi: 12-09-2019

Kabul tarihi: 29-11-2019



connotations, rather than a straight narration. In this article, the reasons of why the author preferred such a method and this approach's contributions to the story fiction were tried to be determined. In order to make a more detailed study, one of the stories in *Küçük Şeyler*, "Pandomima", and especially the main character of the story, Paskal, was discussed.

**Keywords:** Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, "Pandomima", Modern Turkish Story

## GİRİŞ

İnsan; doğası itibariyle yaşadıklarını, düşündüklerini ve duygularını ifade etme ihtiyacı duyar. Türk edebiyatında sözlü dönemden bugüne kadar çok sayıda eser verilmesi de bu ihtiyacın bir neticesidir. Göktürk Anıtları'ndan Dede Korkut'a, mesnevilerden masallara, efsanelerden destanlara kadar geniş bir yelpaze oluşturan bu anlatılar; her dönemde var olmuştur. Yavuz Demir'in ifadesiyle; "Hikâye anlatmayan, hikâyesi olmayan bir toplum yoktur; sözlü kültürden bugüne insanlık hikâye ile iç içe olarak gelmiştir" (2016: 145). Manzum, mensur veya manzum-mensur karışık yapıda bulunan bu ürünler, yaratıcılarının duygu ve düşünce dünyalarını dışa vurmada etkili birer araç oldukları gibi dönemin edebiyat varlığına katkıda bulunmaları ve barındırdıkları tüm anlam ve düşünce varlığını gelecek nesillere aktarmaları yönüyle de insanlık tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Toplumların kültürel yapısına göre farklılıklar gösteren bu aktarım yöntemleri, uluslararası sosyal ve siyasi ilişkiler neticesinde diğer toplumlar tarafından da kullanılmıştır. Tarih boyunca farklı coğrafyalarda yaşayan Türk milleti de hem diğer toplumları etkilemiş hem de onlardan etkilenmiştir. Bu etkilenmelerde genellikle sosyal yönelimler ön plana çıkmıştır. Örneğin İslamiyet'in kabulü neticesinde Arap ve Fars toplumlarıyla daha fazla irtibata geçen Türkler, bu medeniyetlerin edebî türlerine meyletmiştir. 19. yüzyıla kadar süren bu ilgi, bu asırdan itibaren Batı'ya kaymaya başlamıştır. Aslında Türkler, bu yüzyıldan önce de Batı edebiyatı ile temas hâlinde olmuşlardır. Fakat birçok konuda Batı'dan üstün olmaları ve özellikle dinî açıdan farklı düşünmeleri yönüyle bu medeniyete ve edebî ürünlerine fazla itibar etmemişlerdir. Bu esnada ise Batı'da roman ve hikâye gibi modern türler ortaya çıkmış ve bu türleri takip eden bir okur kitlesi oluşmuştur.

Batı medeniyeti, ilmî ve teknik açıdan yaptığı hamlelerle zamanla ilerlemiş ve 19. yüzyıla gelindiğinde artık kabul gören bir otorite konumuna ulaşmıştır. Bu dönemden itibaren de Türk yazar ve şairleri, Batı'daki -özellikle Fransa'daki- gelişmeleri yakından izlemeye başlamışlardır. Neticesinde Batı'daki birtakım modern edebî türler, Türk edebiyatına da aktarılmaya başlanmıştır. Batı edebiyatından aktarılan bu türlerden biri ise modern hikâye formu olmuştur.



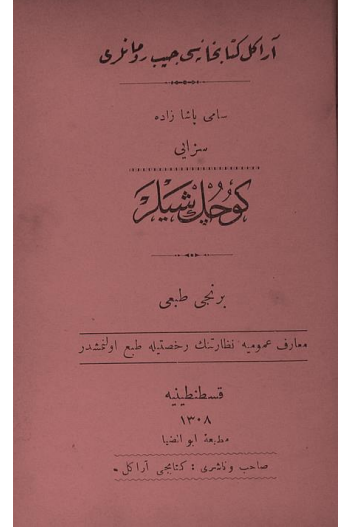
Modern hikâye türünün başlangıcı olarak Giovanni Boccaccio'nun 1349-1351 yılları arasında kaleme aldığı *Decameron (On Gece)* adlı eserinin kabul edildiği (Özön, 2009, s. 19) göz önüne alındığında, modern anlamdaki öykünün Türk edebiyatına dâhil olmasının hayli geç bir zamana kaldığı görülmektedir. Gerçi Tanzimat Edebiyatı Dönemi öncesinde geleneksel yöntemlerle yazılmalarına rağmen modern unsurlar taşımaları bakımından “geçiş dönemi” eseri sayılabilecek hikâyeler mevcuttur. Yani Türk edebiyatında geleneksel anlatıdan modern hikâyeye birdenbire geçiş yapılmamıştır. Mesela Giritli Aziz Efendi'nin 1797 yılında yazdığı *Muhayyelât*, geleneksel hikâyelere nispetle zaman-mekân kavramlarındaki gerçekçiliği, anlatım ve üslubundaki sadeliği yönüyle, yeni ya da yeninin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Demir, 2006, s. 101). Hikâyelerde gerçeklik duygusunu zedeleyen hayalî mekânlara ve masalımsı kahramanlara yer verilse de bu eser, modern hikâye noktasında önemli bir adım olmuştur.

Gelenekselden moderne geçiş eseri niteliğinde sayılabilecek Vartan Paşa'nın Ermeni alfabesiyle fakat Türkçe olarak kaleme aldığı *Akabi Hikâyesi* (1851); Hasan Tefik Efendi tarafından 1868 yılında yayımlanan *Hayalat-ı Dil*, Emin Nihat Bey'in 1872-1875 yılları arasında yayımladığı ve yedi uzun anlatıdan oluşan *Müsameretname* ve Rum gazeteci Evangelinos Misailidis'in 1872 yılında Rumca harflerle Türkçe olarak yazdığı *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefâkeş* hikâyeleri de mevcuttur (Gökalp, 1999). Fakat dönem itibariyle “hikâye” kelimesi destandan masala, fıkradan menkıbeye, romandan tiyatroya, hatta senaryoya varana kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklar. Bu yüzden de bütün anlatı türlerini kapsayacak şekilde kullanılan hikâye sözcüğü kendine özgü bir türün adı olan hikâye özel adı ile karıştırılmaktadır” (Özgül, 2000, s. 33). Dolayısıyla bu yıllarda hikâye ve roman türleri tam olarak birbirinden ayıramadığı için, bu dönem hikâyeleri modernleşme yolundaki ilk roman denemeleri olarak da değerlendirilmiştir.

Türk edebiyatında modern hikâye türünün ilk yerli örneklerini ise 1870-1893 yılları arasında seri şeklinde yayımlanan *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât* adlı eserleriyle Ahmet Mithat Efendi verir. Fakat *Letâif-i Rivâyât* serisinde Ahmet Mithat Efendi, yer yer meddah anlatı tarzını andıran üslubuyla gelenekten tam olarak kopamadığını hissettirir (Daşcıoğlu & Koç, 2009, s. 802). Bundan dolayı “pek çok edebiyat bilimci, öncü kurmaca anlatıları bir yana bırakarak modern öyküyü -farklı terimler kullanarak- Sami Paşazade'yle başlatırlar” (Yivli, 2016, s. 86). Sami Paşazade Sezai'nin 1891'de yayımladığı *Küçük Şeyler*'de topladığı öykülerde geleneksel anlatılarda olduğu gibi garip tesadüflere, doğüstü olaylara yer vermemesi ve daha gerçekçi bir tutum sergilemesi bu eserin ilk modern öykü derlemesi olarak kabul edilmesini destekleyen niteliklerdir.

## TÜRK HİKÂYECİLİĞİNDE KÜÇÜK ŞEYLER İLE ATILAN BÜYÜK ADIM

Sami Paşazade Sezai, dönemin ulema sınıfından bir aileye mensuptur. Babası, dedesi ve babasının dedesi; müderrislik yapmış, şeyhlik makamına erişmiş, tekke ve zaviyelerle içli dışlı insanlardır. Dolayısıyla Sezai Bey de senelerce kendi konaklarında, bilgili hocalardan çeşitli dersler almıştır. Bu yapı içerisindeki eğitim-öğretim düzeyi ve aile ortamıyla bağlantılı şekilde gelişen hassas kişiliği onun edebiyata yönelmesine vesile olmuştur. Ayrıca katıldığı edebiyat çevreleri ve buralarda yapılan ilmî sohbetler de onun edebî kişiliğini desteklemiştir. Sezai Bey'in edebî kişiliğini şekillendiren bu ilmî ve edebî sohbetlerin bazıları bizzat kendi konaklarında gerçekleştirilmiştir:



“Sâmi ve Subhi Paşa konakları zamanın birer encümen-i dâniş ü irfânı idi.

Şarkın ve Garbın en benâm ulemâsına makarr ve melce olan bu iki dâire mevcudiyetleriyle pâyitahta şeref-bahş oluyordu. Mirza Safâ'lar, Hoca Abdülkerim'ler, Doktor Mordtmann'lar, Hind ü Sind'den, magrib-ı aksâ'dan gelmiş allâmeler, mebâhis-i ilmiye vü edebiye ile konaklara birer dâr-ül ulûm meziyyeti vermiş idi. O reisü'l-rüesâ-yı erbâb-ı fazl ü kemâl olan Sâmi Paşa lâhutiyânî bir simâ-yı nûrânî ile sadr-ı meclisten bu mebâhisleri inâre, o mübâheseleri idare ediyordu...” (Ebuzziya Tevfik, 1909; akt. Güven, 2009, s. 27).

Konaklarda düzenlenen bu sohbetlerle Doğu ve Batı edebiyatı hakkında geniş malumat edinen Sami Paşazade Sezai ayrıca gençliğinde Avrupa'ya gitmiş, oradaki sosyal ve kültürel unsurlar hakkında bizzat bilgi sahibi olmuş ve Batı edebiyatını yakından takip etmiştir. Yazarlığının ilk dönemlerinde Abdülhak Hamit [Tarhan] ve Namık Kemal'in<sup>1</sup> etkisinde kalan Sezai Bey, eserlerinin tamamını mensur olarak yazmıştır. Oyun, sohbet, anı ve eleştiri türünde de eserler kaleme almasına rağmen romancılığı ve öykücülüğü ile ön plana çıkmıştır. *Sergüzeşt* romanında kendinden önceki yazarların izinden devam etmesine karşın bir mukaddime, altı hikâye, bir mensure ve bir tercümeden meydana getirdiği *Küçük Şeyler*'de Türk edebiyatına modern anlamda ilk öyküyü kazandırmıştır. İşleyiş ve yapılandırış açılarından olgunlaştırmayı başardığı bu hikâyelerde, özellikle kısa hikâyeye için

<sup>1</sup> Sezai Bey, gençlik yıllarında özellikle Namık Kemal'in tesirinde kaldığını verdiği bir röportajda şu şekilde dile getirir: “Anlattığım yenilik hareketleri meydana geldiği zamanlar ben, on yedi on sekiz yaşlarındaydım. Kemal Bey'i o sıralarda tanıdım. Kendisini ziyarete gittim. Hani, kitaplarda falan yazarlar ya; büyük adamın huzuruna gidince yüreği çarparmış diye. İşte Kemal'i gördüğüm zaman kendimde, hiç mübalağasız söylüyorum, öyle bir heyecan duydum ve elini öptüm. Bence Kemal'in dehâsi da Türk'tür, kusur ve noksanları da Türk'tür. Onda bir cihangirlik vardı; kendisine tâ dedelerinden geçen bir cihangirlik vardı. İşte onun edebiyat dünyasında kopardığı o çok büyük fırtına sıralarında idi ki ben de edebiyata girdim. Benim fikirlerim, düşüncelerim o vakitler baştan başa Kemal Bey'di. Fransa'da hani bir 'Hugolates'lar vardı ya, ben de Kemal' karşı öyle bir hâldeydim. O, iyi derse iyi, o fena derse fena idi. Bilmem, benim için bu böyleydi” (Ünaydın, 2000, s. 31-32).

esas olan 'görüntü'yü yakalamayı başarmıştır (Demir 2002: 21). Kurguladığı karakter, oluşturduğu atmosfer ve tutarlı olay örgüleriyle modern hikâyenin gereklerini yerine getirmiştir (Tosun 2018: 38). Fakat Sezai Bey, bu eserinde Namık Kemal ve Abdülhak Hamit çizgisinden kısmen uzaklaşmakla birlikte yine de tasvirlerine şahsi duygularını katmak suretiyle romantizmden tamamen kopmamıştır. Mesela hikâyede anlatıcı, "yer yer objektif kalmaya çalışsa da yine de baştan sona hâkim tavrını sürdür"mektedir (Demir 2002: 61). Buna rağmen Sezai Bey, *Küçük Şeyler*'de özellikle realist tasvirleriyle çığır açmış ve Servet-i Fünuncular üzerinde büyük tesirler bırakmıştır (Kerman, 1986, s. 23).

Modern Türk hikâyeciliğinin başlangıcı sayılan bu eserinde Sezai Bey, kaleme aldığı hikâyeler kadar kitabına seçtiği isimle de farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Hikâyenin "küçük şeyler"den oluştuğunu fark eden bir yaklaşımla (Törenek, 1998, s. 139) günlük yaşamın dikkat çekmeyen, silik tiplerinin yaşadıklarını detaylı bir şekilde ele almıştır. Genellikle eserlerini mahcup, hassas, mutsuz kahramanlar etrafında oluşturmuştur. Kahramanların başına gelenleri ve sonrasında oluşan ruh hâllerini etraflıca aktarmaya çalışmıştır. Çünkü ona göre asıl mesele detaylarda gizlidir. Eserini ayrıntılardan oluşturmasının sebebini mukaddime kısmında şöyle izah etmiştir:

"Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-ı mühim addedilmesin? Âlem-i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hurdebînî böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir. En mufassal, en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeyler noksandır ki; o küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti pek büyüktür"

(Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 101).

Sami Paşazade Sezai, hikâyelerinde asıl kahramanları kurgularken oldukça itinalı davranmıştır. Bu kişilerin kıyafetleri, bedensel özellikleri, kişilikleri ve olaylar karşısındaki tavır ve davranışlarını ayrıntılı ve kendi içinde tutarlı bir şekilde okuyucuya sunmuştur. "Çatışma ögesini, kişilerin kendi dünyalarına uygun olarak şekillendiren S. Sezai, 'bir nefeslik' anlatımı böylece çarpıcı kılmakta, anlatıma kattığı duygusallık boyutuyla" (Törenek, 1998, s. 142) okurlarının kendilerini hikâyelerdeki kahramanlarla özdeşleştirmelerini sağlamıştır.

*Küçük Şeyler*'deki ilk hikâye, "Bu Büyük Adam Kimdir?" başlığını taşır. Hikâyenin kahramanı olan bir çocuğun, sokakta gördüğü gayet eğitimsiz ve alelade bir insanı, görünüşüne aldanarak zihninde kahramanlaştırması ve yıllar sonra gerçeği öğrenene kadar bu düşüncesini muhafaza etmesini ele alır. İkinci hikâye olan "Hiç", hayatın acılığını vaktinden evvel tadan yirmi yaşındaki yetim bir delikanlının yaşadığı hayal kırıklığını anlatır. Evin iâşe ve idare yükünün yanı sıra annesinin hastalığıyla iyice bunalan hassas gönüllü bu delikanlı, bindiği vapurda her gün karşılaştığı bir genç kızın kendisine tebbessüm ettiğini zanneder ve hayallere dalar. Fakat sonradan kızın üst dudağının biraz

kısa olması sebebiyle hep tebessüm eder gibi görüldüğünü ve bunun kendisine yönelik özel bir eylem olmadığını fark eder. Üçüncü hikâye “Kediler”de, kadının kedilerini kocasından daha önemli görmesiyle kocasına yaşattığı yalnızlık ve çaresizlik anlatılır. Kediler yüzünden evi terkeden fakat gidecek yer bulamayınca akşam mecburen dönmek zorunda kalan adamın ruh hâli derinlemesine yansıtılır. Dördüncü hikâye “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” hikâyesidir. Yazar burada Çamlıca’daki ağaçların ve koruların güzelliğinden bahseder. Yıllar sonra bu kuru ve ağaçların iki yüz elli kuruşa satıldığını anlatarak üzüntüsünü dile getirir. “Düğün” başlığıyla verilen beşinci hikâyede, bir konakta esaret altında kimsesiz bir halayık olan on sekiz yaşındaki Dilsitan’ın acıklı öyküsü anlatılır. Konakta yapılan düğün hazırlıklarının kendisi ile üç dört yıldır odalığı olduğu Behçet Bey’i evlendirmek için yapıldığını zanneden bu genç kız hazırlıklar sırasında, gelin adayının Sitare isimli başka biri olduğunu öğrenir. Bundan dolayı da verem olup yatağa düşer ve herkes düğünde eğlenirken o can verir. Altıncı metin “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar” adlı bir mensuredir. Mensurede Vuslat isimli bir cariyenin verem hastalığı sebebiyle ölümü romantik bir şekilde işlenir. Yedinci sırada tercüme bir hikâyeye yer verilmiştir. Alphonse Daudet’in “Lettres de Mon Moulin” adlı kitabında yer alan “L’Arlésienne” hikâyesi, “Arlezyalı” başlığıyla kaleme alınmıştır. Öyküde sevdiği kızla evlenme hayalleri kurarken başka bir adamın söylediği yalanlardan dolayı bunalıma giren Jan isimli bir gencin intiharı ele alınır. İntihar ettiğine kimse inanamaz çünkü acılarını herkesten saklamıştır. Makalede incelenecek olan “Pandomima” hikâyesi sekizinci sıradadır. Hikâyede Paskal adlı bir pandomim sanatçısının yaşadığı karşılıksız aşkı ve sevdiği kadının başkasıyla evlenmesi üzerine intihar etmesi anlatılır.

### SEMBOL VE ÇAĞRIŞIMLARLA “PANDOMİMA”



Sami Paşazade Sezai

Sami Paşazade Sezai Bey, “Pandomima” hikâyesinde daha yoğun bir anlatım yakalayabilmek için dolaysız bir anlatım yerine sembollerle, çağrışımlarla dolu mecazî bir anlatım tercih etmiştir. Öyle ki “tamamıyla sessiz kalmış, tek yönlü bir aşkı” anlatan bu hikâye için başlık olarak seçilen “Pandomima” kelimesi bile mecazî bir anlam taşımaktadır (Güven, 2009, s. 132). Duyulan, hissedilen, algılanan

fakat dile getirilemeyen soyut şeyleri somut nesne ve işaretlerle anlatmak anlamına gelen ve temsil gücüne dayanan sembol -veya simge- , okuru düşünmeye iten bir faktördür. Yazar

metnin bütünlüğünü bozmadan, konuyu dağıtmadan kullanacağı bir kelimeyle bile bunu yapabilir. Anlatımı anlaşılır kılmak için sıkça başvurulan bu yöntem sayesinde okurun aklına o esnada, kullanılan sembolün işaret ettiği diğer anlam veya anlamlar da gelir. Bunun yanı sıra öyküde çağrışımlar da sıkça geçer. Kullanılan semboller, değişik çağrışımlara vesile olur. Çağrışım; “Genel olarak, iki ya da daha fazla öge arasındaki fonksiyonel bağıntıya; bilinçteki öğelerin ya da bileşenlerin, iradenin aracılığı olmadan ya da iradenin karşı koyuşuna rağmen, birbirlerine bağlanmaları ya da birbirleriyle birleştirilmeleriyle ilgili psikolojik fenomen” (Cevizci, 1999, s. 187) demektir. Dolayısıyla metindeki birtakım kelimelerin, olayların, durumların veya görüntülerin birinci anlamları dışında en az ikinci bir anlamının da olması, metnin çağrışım yönü ile doğrudan bağlantılıdır.

“Pandomima” hikâyesinin genelinde bir hüznün hâli öne çıkar ve bu hâl, odak nokta olan Paskal’dan çevreye doğru halkalar şeklinde yayılır. Önce Paskal’ın fiziksel özellikleri ve karakteri vasıtasıyla verilen bu durum, zamanla etrafındaki canlılara ve nesnelere sirayet eder. Anlatıyı saran bu hüznün durumunun temelinde, Paskal’ın etrafındaki insanlar tarafından itibar görmemesi yatmaktadır. Aslında hikâyenin başkahramanı Paskal; kimseye bir zararının olmaması, çaresizliği derinden yaşaması ve mesleğini iyi bir şekilde icra etmesi yönüyle saygı görmeyi hak etmektedir. Buna karşın o, sadece âşık olduğu Eftelya’dan değil, hikâyedeki hiç kimseden saygı görmez. Çünkü Paskal, mesleğini iyi icra etmesi yönüyle izleyicisiyle yakın bir bağ kurmuş olsa da çekiniklik, içe dönüklük, umutsuzluk, sessizlik gibi özellikleriyle de bir o kadar insanlardan uzaktır. Diğer insanların nezdinde sahnedeki Paskal, dışarıdaki Paskal’ın önüne geçtiğinden dolayı onu bir palyaço hafifliğinde algırlar. Bu kurgu, okurun Paskal’a karşı acıma duygusunu metin boyunca tetikler (Kaplan, 1992, s. 21).

Hikâye, başkişinin yaşadığı muhitin ve evin tasviriyle başlar. Mekân, İstanbul’un Haseki taraflarıdır. Paskal’ın yaşadığı evin çıkmaz sokakta olması, karakterin talihini simgeler. O da bu sokak gibi çıkmaza düşecek ve çıkmazın sonuna geldiğinde kendi sonunu kendi hazırlayacaktır. O sokakta ilk önce yürüyecek, belli bir yol alacak ve sonrasında bu yolun hiçbir yere çıkmayacağını düşünüp her şeyden vazgeçecektir. Evin eskiliği başkarakterin yaşını, yıkık döküklüğü sakatlığını, bakımsızlığı ilgisiz kalmış olmasını, kasvetliliği umutsuzluğunu ve yalnızlığı ise yine Paskal’ın yalnızlığını çağrıştırır. Ev bu sokakta tek başına durur. Tıpkı bu çıkmaz sokakta yalnız başına duran ev gibi, Paskal da kalabalıklar içinde yapayalnızdır. “Paskal’ın dramatik sonuna, bir ‘çıkamaz sokak’ kullanımıyla daha ilk cümlede gönderme yapan yazar, çıkmaz sokağa yerleştirdiği ‘yalnız duran’ ev ile onun toplum tarafından dışlanmış, ötelenmiş, ötekileştirilmiş bir karakter olduğuna gönderme yapar” (Dalar, 2019, s. 204). Yalnızca yıllardır evlerine gelen bir ihtiyar Rum kadından bahsedilir. Kadın ara sıra evin malzemelerini almak için dışarı çıkar ve alel



acele geri döner. Bu kadının cadılara mahsus korkunç bir sessizliği ve ürperticiliği vardır. Rum kadın da kendini yalnızlaştırmıştır. Kadının yaşlılığı Paskal'ın çökmüşlüğüne, çirkinliği Paskal'ın kabul görmeyişini, sessizliği Paskal'ın aşkının ve sanatının dilsizliğini açıklar niteliktedir. Bir anlamda onun korkunç görünümü, Paskal'ın başına gelenler sonucu yaşadığı travmaya yahut dehşete düşüren sona ön hazırlık gibidir. Kadının gerekli malzemeleri aldıktan sonra hemen eve girip kaybolması hikâyenin esrarengizlik boyutunu yavaş yavaş oluşturmaya başlar. Bu durum aslında Paskal'ın kişiliğiyle ve mesleğiyle ilintilidir. Zira kendisi hiç kimseyle konuşmamaktadır. Öyle ki mesleği bile hiç konuşmaksızın sadece beden diliyle icra edilen bir meslektir. Ayrıca onun yakınında bulunanlar da bu sessiz oyuna ayak uydurmaktadır.

Paskal'ın yalnızlığı bu kadınla perçinlenmiş gibidir. Kadının yaşlılığı, sessizliği, çirkinliği bunu destekler niteliktedir. Zaten Paskal ile bir iletişiminden dahi bahsedilmemiştir. Buradaki ihtiyar Rum kadının hikâyenin sonuna kadar dişe dokunur bir rolü yoktur. Sadece son sahnede her gün geldiği evin kapısını açan olmayınca, Paskal'ın intiharını ortaya çıkarma rolü kendisine verilmiştir. Dolayısıyla Rum kadının asıl rolü son sahnededir. Evin "bir mezar gibi sükûnet-i edebiyeye ile muhat" (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 136) olması yine öykünün sonundaki intihar olgusuna işaret eden bir çağrışımdır.

Evin bazı yerlerinden düşen parçaların sahipsizce yuvarlanıp düşmesi, yine Paskal'ı hatırlatır. Kimsesi yoktur, düştüğünde yanında onu kaldıracak bir tek kişi bile yoktur. Ayrıca fiziksel olarak evin bu hâli, Paskal'ın sakatlığını hatırlatmaktadır. Zaman temmuz ayının en hararetli ve sıkıntılı havalının olduğu günlerdir. Böylesine bir eskimişliğin ve bir kenarda unutulmuşluğun, hatta melankolinin arasında bir ağaçtan söz edilir. Ağaç sanki oraya ait değil gibidir. Büyüktür, azametlidir, hayat doludur, temmuzun o en sıcak günlerinde sanki o mahalleye ve o eve hayat verir. Kuşlar bu ağacın dallarına konar, yuva yapar. Melankolinin üzerine güneş gibi doğan bu ağaç, Paskal'ın kasvetli hayatına umut ışığı veren Eftelya'yı çağırır (Kaplan, 1992, s. 21). Hiçbir yaşam belirtisinin olmadığı, hiçbir sesin işitilmediği bu evde tek yaşam belirtisinin bu ağaç olması, Paskal'ın yaşamını simgeler. Onun hayatında da Eftelya'yı görene kadar hiçbir değişiklik, hiçbir hareket yoktur. Ağacın hayat verdiği yer sadece Paskal'ın evi değildir, bütün ihtişamıyla bu ağaç bütün mahalleye hayat verir. Ağaç, köhnemiş bir hayatta belki de yaşamı temsil eden tek varlıktır. Bu anlatımla Eftelya'nın Paskal'a özel bir ilgisinin olmadığı okura sezdirilmeye çalışılır. Soğuk ülkelerden gelip ağaçta yuva yapan kuşlar, aile kavramını sembolize eder. Eftelya da zaten öykünün sonunda başka biriyle evlenir.

Buraya kadar hep mekân tasvirleri yapan yazar, artık Paskal'dan bahsetmeye başlar. İlk sahne Paskal'ın bohçasını alıp evden çıktığı sahnedir. Paskal'ın görünüşü tarif edilmeye başlanır. Yazar, itina ile okurun aklında göze hoş görünmeyen bir adam çizer. Paskal'ı;



fiziksel açıdan otuz üç yaşında, kurbağa bakışlı, biçimsiz vücutlu, kısa boylu, şişman ve sakatlığından dolayı aksayarak yürüyen bir adam olarak tasvir eder. Kişisel bakımdan ise hassas, naif, kırılğan, içine kapanık, duygusal, zavallı, sessiz biri şeklinde tanıtır. Böylece yazar; Paskal'ın hâli, tavrı ve duyguları üzerinden imkânsız bir aşkın peşine düşen herkesi kucaklayacak bir boyut yakalamayı hedefler. Anlatımın içtenliği ile de bunu desteklemeye çalışır. Mesela Paskal'ın sahnede yaşadığı dram neticesinde evine kaçıışı kurgusuyla, okurların mutsuz anlarında kendilerini güvende hissettikleri mekânlara sığınma duygularına tesir etmeyi ister. Bu bağlamda Paskal'ı, acılarını yüksek sesle değil de içlerine atarak yaşayan insanların temsilcisi gibi gösterir. Başka bir ifadeyle Sezai Bey, hikayesinde kurguladığı bu karakterle toplumda isyanlarını dile getiremeyen bu tarz insanların sesi olur.

Sezai Bey'in hikâye başkahramanı için seçtiği Paskal ismi bile Rumca bir sıfat olup "Pandomim oyununda palyaço gibi boyanmış komik" (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1895) anlamına gelmektedir. Öykünün tamamına baktığımızda bu ismin, öykü kişinin asıl adı olup olmadığı belli değildir. Dolayısıyla Paskal ismi hem ismin anlam boyutu hem de öykü kişinin yaşadıkları açısından, metinsel stratejide önemli bir rol oynar (Temizsu, 2017, s. 328). Yazar hikâyenin devamında çirkin ve bedbaht adam tablosunu zenginleştirmek için civardaki mekân ve objelerden faydalanmaya devam eder. Örneğin; "Bu sokaklarda ilerledikçe sükûnet derece derece artarak tâ uzaktaki bir mahallenin kaldırımlarından geçen bir arabanın gürültüsü, camları, çerçeveleri kırılmış bir evin iç tarafından bazı çocukların ağlaması işitilir, ara sıra esen sıcak bir rüzgârın kaldırdığı tozlar gündüzün ziyasını bir gubar-ı gam-âlûd ile leke-dâr ederdi." (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 137) tarzındaki cümlelerle Paskal'ın kişiliğiyle yaşadığı mekân arasındaki bağı sağlamlaştırmaya çalışır. Mahallenin eskiliği, unutulmuşluğu, tenhaliği Paskal'ın sosyal yaşamını, sessizliğini, silikliğini temsil ederken mahallede ara sıra çıkan gürültüler ve bunların önemsenmemesi de Paskal'ın yaşadığı kimi durumlar karşısında kendi içinde oluşan hislerini ve bu hislere herkesin kayıtsız kalmasına işaret eder. Karamsar mekân tasvirini tamamlayan yazar, "Bu uzak mahallelerin تنها sokaklarında mütefekkir, mahzun bir surette yoluna devam eden bu adam, halkı güldürmek için gidiyordu." (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 137) diyerek tezatlı bir şekilde Paskal'ın mesleği hakkında ilk ipucunu verir.

Hikâyede Paskal'ın mesleğinden bahsettikten sonra tekrar kuşlardan bahsedilmeye başlanması ilgi çekicidir. Bu sefer kuş figürü sadece ağaçla değil, bütün tabiat ile birlikte verilir. Çiçekler, kokular, görüntüler ile birleşerek görünen kuşlar sanki Paskal'a o köhne yerleri unutturmak istemektedir. Kuşların musikiye benzetilen ötüşü sanki hep Paskal içindir. Kuşların bu durumu Paskal'ın biraz sonra tiyatro binasında karşılaşacağı Eftelya'nun neşesine bir geçiş gibidir.

Pantomim oyununun gerçekleştirildiği bina, “ince tahtalarla inşa edilmiş ve yıkılmamak için etrafına destekler vurulmuş” şeklinde tasvir edilir. Bu bina, başkarakterin aksayan bacaklarına benzer. Zira Paskal’ın şişman vücudunu zor taşıyan sakat bacakları vardır. Binanın bu hâli, Paskal’ın çökmüş ruh hâline karşın sanatını yapmaya ve hatta yaşamaya devam etmesini çağrıştırmaktadır. Yine bu eski bina, sanatın toplum tarafından tam anlamıyla idrak edilemediği şeklinde yorumlanabileceği gibi çökmekte olan bir devletin zayıflık hâlinin ve ucuzluk içinde yapılmak istenen ucuz sanatın simgelenmesi olarak da görülebilir.

Tasvirler tiyatro alanının sahnesinde bulunan bir oyuncu kadın ile devam eder. Kadının fiziksel özellikleri olumsuzluktan da öte, adeta mide bulandıracak kadar uç noktalarda verilmiştir. Hikâyede önemli bir motif olan dil çıkarma hareketinden ilk kez burada bahsedilir. Zira Paskal bu oyunda kadına “ilan-ı muhabbet” için dilini çıkarmaktadır. O sırada yazar, dikkatleri seyircilerden bir adama yönlendirir. Adam, gösteriyi ağzında sigarasıyla izlemektedir. Onun sadece bu hâli bile sahnedeki oyunu hafife aldığını göstermektedir. Bu adam, Paskal’ın dil çıkarma hareketini çok komik bulduğunu, “Paskal’ın dilini çıkarması yok mu? İnsan buna gülmekten bayılır.” (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 138) sözleriyle ifade eder. Sergilenen oyuna yaklaşımını bu sözlerle dile getiren bu kişi aslında, oradaki seyirci topluluğunun kültür seviyesini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Sezai Bey’in, tıpkı çağdaşları gibi, bu seyirci aracılığıyla modern sahne sanatlarına henüz uyum sağlayamamış ve sanat kültürü edinememiş dönem insanlarını eleştirdiği söylenebilir.<sup>2</sup>

Paskal, her ne kadar kendi içinde buhranlar yaşasa da mesleğini iyi bir şekilde icra eder ve bütün seyircileri güldürür. Fakat bütün seyircilerin Paskal’a ziyadesiyle gülmesi, “Onun başarılı bir sanatçı olduğunu mu yoksa insanların gözünde iyice itibarsızlaştığını mı gösterir?” sorusunu akla getirmektedir. Hobbes gülme olgusu ile alakalı olarak; gülmenin, gülen kişinin güldüren kişiye karşı üstünlük duymasından kaynaklandığını söyler (Cebeci, 2008, s. 17). Komik olanın basit, hafif ve küçük olarak düşünülmesi de bundandır. Ayrıca “gülücün doğal ortamı kayıtsızlıktır ve gülmenin en büyük düşmanı duygulardır” (Bergson, 2014, s. 5). Gülme eyleminin gerçekleşmesi için kişinin bir anlığına da olsa hissizleşmesi, karşısındakine acıma veya şefkat duygularını bir kenara koyması gerekir. İnsan güldüğü zaman fizyolojik olarak bedensel savunmasını da gevşetmiş bulunur. Bu gevşeme, ilgili kişiden yana herhangi bir zarar gelmeyeceğinden emin olduğunda

---

<sup>2</sup> Dönem itibarıyla Osmanlı toplumunun sahne sanatlarını kurallara uygun şekilde izlemeyi bilmediğiyle ilgili değişik kaynaklarda da bilgi ve eleştiriler vardır. Mesela Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri* isimli kitabında Tanzimat tiyatrosunu açıklarken seyircilerle ilgili şu bilgilere yer verir: “İlk başlarda tiyatrolarda seyircilik kurallarını öğretmek için el ilanlarında uyarılarda bulunuyorlardı. Yerlerin numaralı olduğu, başka yerlere oturulmaması, perde aralarında yemek içmek için gidilecek yerler, görgü kuralları, salonda sigara içilmeyeceği, gürültü edilmeyeceği gibi konularda bilgi verilmektedir. Ayrıca, abone yöntemi, hizmetçilerin, uşakların, efendilerini nerede bekleyecekleri, tütün içilmemesi gibi konularda da bilgi verilmektedir” (And, 1983, s. 150).

yapılabilir bir şeydir. Tam tersi durum ise hep insanları güldürdüğü hâlde hiç gülmeyen Paskal gibiler için geçerlidir. Paskal, kimseye itimat etmemekte ve iç dünyasını diğer insanlardan özenle sakınmaktadır. Bu durum, Paskal'ın yaşamdan ve yaşamın içine girmekten korktuğunu göstermektedir. Ayrıca Paskal, adeta diğer insanları güldürdüğü vakit kendine şiddetin yönelmeyeceğini keşfetmiş gibidir. Bu sebeple de kendini korumak için gülmekten ziyade diğer insanları güldürmeye çalışmaktadır. Başka bir açıdan Paskal'ın diğer insanlara karşı içten içe bir mağlubiyet hissi duyduğu, başkalarına karşı üstünlük hissetmediği için de hiç gülmediği söylenebilir. Zaten hiçbir şeye veya hiçbir kimseye güven duymadığı ve üstünlük hissetmediği metinde sıkça vurgulanmaktadır.

Sezai Bey, seyircilerin Paskal hakkındaki düşüncelerinden bahsettikten sonra hikayenin ikinci önemli kişisi olan Eftelya'yı anlatmaya başlar. Paskal'ın oyunlarının daimi seyircisi olan Eftelya genç, güzel, kibar, mutlu, hayat dolu bir karakterdir. Dışarıdan çirkin görünen ama iyi kalpli ve duygusal Paskal'ın tam aksine, dışarıdan güzel görünen ama insanlara yukarıdan bakabilen biridir. Kişiliği hakkındaki bu sonuca Paskal'ın sanatına asla göstermediği saygıdan varılabilir. Zira insan, "sırf insan olması sebebiyle değerli ve saygıya layık bir



Samî Paşazade Sezai

varlık olması" (Gülsün, 2015, s. 20) yönüyle bile onur sahibidir. Ayrıca Paskal'ın herkes gibi doğuştan gelen bu değerinin yanı sıra bir de sanatçı kişiliğinden gelen saygıdeğer bir yönü vardır. Oysa Eftelya onu, asla bir sanatçı veya bir insan olarak görmez; yalnızca kendilerini eğlendiren bir soytarı olarak değerlendirir ve hafife alır.

Gerçi hikâyede Eftelya'nın düşüncelerine neredeyse hiç değinilmez. Sadece oyuna birlikte geldiği ihtiyar annesine, Paskal'ın sergilediği bu oyunu sevmesinin nedenini açıkladığı bölümde yer verilir. Annesinin; "Kızım burada çok mu eğleniyorsun?" sorusuna karşılık yapılan bu açıklama ise "Paskal'ı bundan evvel ölen sevgili köpeğine benzettiğini ve bazen de hâl ve tavrı, bir kere görüp de pek hoşuna giden bir maymunu andırdığını söylerdi." (Samî Paşazade Sezai, 2003, s. 139) şeklindedir. Dolayısıyla Eftelya'nın Paskal'a karşı hissettiklerinin niteliği bu kısa konuşmayla ortaya konmuş olur.

Oysa Eftelya'nın güzelliğini görüp ona âşık olan Paskal, gösterisinde bizzat onun karşısına geçerek, hatta oyun gereği imiş gibi yapıp onun locasının altına yuvarlanarak sanatını icra etmeye devam eder. Paskal'ın Eftelya'nın karşısına geçip oynaması, onu güldürmek için daha fazla çaba sarf etmesi, hatta ayaklarına yuvarlanması Paskal'ın aşkının

saflığını simgeler. Diğer taraftan Paskal'ın Eftelya'yı biraz daha güldürmek için kendini yerlere atmaktan memnun olduğu söylenebilir. Çünkü aşkta "engel/ketleme hem arzuyu hem de acıyı arttırır, fakat acıdan alınan 'zevk'i de ortaya çıkarır. Artık âşık, arzu nesnesi için bütün fedakârlığı yapmaya hazırdır, çünkü âşık olunan mutlak, koşulsuz ideal bir nesne mertebesine yükseltilir" (Şen, 2017, s. 194). Paskal'ın oyunda canlandırdığı rolün ötesinde bu şekilde kendini yerlere atmasındaki amaç da aslında görünebilmek ve Eftelya'nın dikkatini çekmek istemesidir. Sevdiği kişi tarafından görüldüğünü bilmek kişiye kendini değerli hissettirir ve hiç kimse âşık olduğu kişinin kendini önemsiz görmesini istemez. Fakat onun tüm çabaları Eftelya'da daha ziyadesiyle gülmekten öte bir tepkiye sebep olmaz.

Eftelya'nın Paskal'ı ciddiye almadığının ve onunla alay ettiğinin eyleme dönmüş ilk göstergesi, "...takdîr-i istihzâ-âmîzine bir delil olmak üzere locadan çiçek atıyordu." (Sami Paşazade Sezai, 2003, s. 139) ifadesiyle verilir. Paskal'ın Eftelya'nın bu tavrına tepkisi ise atılan ve yüzüne, göğsüne denk gelen çiçekleri oyunun bir parçası hâline getirerek vurulup yaralanmış bir hayvan gibi acı acı feryat ettiği şeklinde aktarılır. Bu olayda ortak bir nesne fakat iki farklı bakış açısı vardır. Bu çiçekler, Paskal ile Eftelya arasında bir bağıdır ama onlara yüklenen anlamlar farklıdır. Çiçekler Eftelya için sadece mutluluğun, coşkunun ve iyi vakit geçirmenin bir karşılığı iken Paskal için sevdiği kızla ilgili ümitlerin ve hayallerin tetikleyicisi hükmündedir. Fakat sevdiği tarafından atılan bu çiçekler Paskal'ı hayallere sürüklese de o, Eftelya'nın kendisini bir sevgili gibi görmediğinin ve çiçeklere böyle bir anlam yüklediğinin farkındadır. Bu sebeple de vücuduna değen her çiçek, Paskal'ın kimseye söyleyemediği bu aşkını kanatan ve onu sahne arkasında gizli gizli ağlatan yaralar açar. Bir anlamda Paskal'ın başından aşağı dökülen her çiçek, onun için birer hayal kırıklığıdır. O, çiçeklere yüce bir amaç yükleyip metaforlaştırırken Eftelya onları sadece oyun için kullanır, yani itibarsızlaştırır. Zaten Eftelya, Paskal'ın gönlünde açtığı yaranın farkında bile olmadan başka biriyle evlenir, hatta kocasıyla birlikte oyun seyretmeye gelir.

Bir cuma günü Eftelya'nın kocasıyla birlikte gösteriye geldiğini gören Paskal, acısını gizlemek için başını önüne eğerek oyununu sergiler. Burada Paskal'ın metaneti dikkat çekicidir. Duyduğu elemi orada onu izleyenlerin bilmesini hiç istemediği için hızla oyununu sergileyip bitirir. Her şeyden, herkesten kaçmak ister ve hızlıca evine dönerek odasının kapısını sürgüler. Çünkü "Paskal, evini [bile] yeterince güvenli bulmaz. Onun için evin daha içinde bir yere, kendi odasına sığınmayı, kendini daha küçük ve korunaklı bu mekânla çevrelemeyi gerekli görür" (Demir, 2011, s. 26). Kendini güvende hissedeceği bir ortam oluşturmasına rağmen, hayallerini süsleyen Eftelya'nın başkasına ait olduğu gerçeği Paskal'ı intihara sürükler. Zira Eftelya'nın kocası, Paskal için büyük bir engel, aşkına kavuşamayacağı somut delilidir. Ertesi sabah kapıyı çalan hizmetçi cevap alamayınca mahalleliyi çağırır ve kapıyı kırarak açarlar. Kapı açılır açılmaz herkes gülüşmeye başlar.

Paskal sanki meşhur dil çıkarma hareketiyle asılmış bir adam taklidi yapmaktadır. Sezai Bey burada onun, hayatında herkesi güldürdüğü gibi ölümü ile de kimseyi ağlatmadığını söyler. Çünkü onun vazifesi daima insanları güldürmektir. Bu yüzden eve toplanan mahalleli onun ölümünü bir intihar gibi değil de yine bir taklit olarak görür. Yazar böylece Paskal'ı herkesin gözünde itibarsızlaştırıp nesneleştirir ve onu hafife alanın sadece Eftelya olmadığını, onu tanıyan herkesin böyle düşündüğünü belirgin bir şekilde ifade etmiş olur. Gülmenin gücü burada devreye girer. Yazar burada en trajik olayı bile gülmeye itibarsızlaştırmıştır. Aslında bu sahnede itibarsızlaştırılan Paskal değil yaşam gibidir. Çünkü dil çıkarmak yaşamı ciddiye almamaktır ve Paskal gerek yaşama gerekse yaşayanlara dil çıkararak bu dünyayı terk etmiştir.

### “PANDOMİMA”NIN PERDE ARKASI

Sami Paşazade Sezai Bey'in "Pandomima" hikâyesini kaleme alırken değişik kaynaklardan esinlendiği söylenebilir. Mesela bu hikâyede yazar, sahnenin iç tarafındaki toprağın üzerine oturarak iç çeke çeke ağlayan Paskal'ın gözlerinden dökülen yaşları kıvılcım tanelerine benzetir. Paskal'ın oyun için yüzüne sürdüğü kırmızı boyalardan kaynaklanan bu kızılığın kıvılcım tanelerine benzetilmesi, Divan edebiyatının şiirlerindeki teşbihleri anımsatır. Örneğin Fuzuli'nin gazelinde geçen ve aşkı bir ateşe, âşıkın döktüğü gözyaşlarını da ateşten sıçrayan kıvılcımlara benzeten şu beyti akla getirmektedir:

“Gör sirişküm şeb-i hicran deme kim kandur bu  
Zerre zerre şerer-i ateş-i pinhandur bu”

(Ayrılık gecesi döktüğüm gözyaşına bakıp da bu kandır deme. Bu içimde gizlice yanan ateşin zerre zerre kıvılcımıdır.) (Tarlan, 1985, s. 560)

Paskal'ın gözyaşlarının damladığı yer ise harap duvarların yıkılmış taşlarının üzeridir. Bu ortam, Paskal'ın psikolojisini yansıtır gibidir. Aynı zamanda bu tasvir, yine Divan edebiyatından alınmış gibidir. Çünkü “Klasik edebiyatta gönül, sevgilinin zulmü ile harap olan, yeri geldiğinde ise aşk ile tekrar inşa edilen bir ev/hanedir. Aynı zamanda bu kelime; beyt, viran, harâbe, der-gâh, âşiyân, mevâ gibi çeşitli kavramlarla da karşımıza çıkmaktadır.” (Kola, 2016, s. 76). “Pandomima” hikâyesinde de bu kullanımı hatırlatır bir şekilde, harap duvarlar Paskal'ın bedenini, yıkılmış taşlar da gözyaşlarını çağrıştırır nitelikte kullanılmıştır.

Sezai Bey'in hikâye kurgusunda Divan şiirlerini anımsatan benzetmelere yer vermesi, çocukluğunda babası Sami Paşa'nın Taşkasap'taki konağında bir veya iki hafta arayla düzenlenen meclislere katılan üstaplardan hususi surette gördüğü tahsile bağlanabilir (Fevziye Abdullah, 1958, s. 2). Çünkü Sezai Bey her ne kadar *Küçük Şeyler* adını verdiği eserinde modern tarzda hikâyeler kaleme alsa da çocukluk ve gençlik dönemlerinde Divan

edebiyatı ürünleriyle beslenmiştir. Dolayısıyla hikayelerinde bu tarz benzetmelere yer vermesi de oldukça doğal bir durumdur.

Hikâyeden anlaşıldığı üzere Paskal, ömrü boyunca hiçbir kadının, hatta hiç kimsenin iltifatına nail olamamıştır. Ondan sadece insanları güldürmesi beklenmiştir. Paskal da iç dünyasındaki acıları, buhranları yüzüne sürdüğü boyalarla oluşturduğu maskeyle perdeleyerek kendinden beklenilene yerine getirmiştir. Görevini yerine getirdiğinde ise yalnızlığıyla ve acılarıyla baş başa kalmaktadır. Bu esnada onun için tek güzel şey Eftelya'yı düşündürmektir. Eftelya'ya karşı hissettiklerini gönlünde bir sır gibi saklayan Paskal, bu duygularının başkaları tarafından anlaşılmasını istemez. Hatta gösteriden sonra evine doğru yürürken ruhunda gizlediği bu sırrı ele geçirmek isteyen meçhul bir şey tarafından takip edildiğini düşünüp telaşlı ve tedirgin bir şekilde arkasına bakar. Yine evine vardığında bütün odaları ve sokağı tekrar tekrar kontrol eder ve Eftelya'yı ancak yalnızlığından iyice emin olduktan sonra düşünmeye başlar.

Yazarın Paskal'ı bu kadar pasif bir kişi olarak göstermesinde, Klasik edebiyat ürünlerinden esinlenmesinin yanı sıra kendi özel yaşamının da etkili olduğu düşünülebilir. Zira Sezai Bey, 1866 yılında Paris'te Tunuslu Mahmut bin Âyât'ın kızı Latîfe Hanım'la bir evlilik gerçekleştirmiş, ancak bu birliktelik Sezai Bey'in fiziksel bir rahatsızlığından ötürü kısa sürmüştür (Güven, 2009, s. 44). Dolayısıyla kendi yaşamındaki bu özel durumu eserlerindeki kahramanlara yansıtmış ve bazı erkek kahramanları ya kendilerini seven kadınlara ve eşlerine karşı zalim ve ilgisiz ya da eşlerinin baskısına ve tatsız hayatlarına katlanmak zorunda olan, platonik aşkla seven pasif kişiler olarak kurgulamıştır (Safi, 2014, s. 93). Paskal da yazarın evliliğe ve kadınlara dair bu bakış açısından nasibini almış, evlenip mutlu olabileceği bir kurgu yerine imkânsız bir aşkın kurbanı edilmiştir.

Sami Paşazade Sezai, hikâyede toplumun genel algılarına gönderme yapan kullanımlara da yer vermiştir. Mesela Paskal'ın da Eftelya'nın da kıyafetleri beyaz olarak betimlenmiştir. Fakat Paskal'ın üzerindeki beyaz pantolon, yakası oymalı beyaz salta ve başındaki beyaz külah kefeni, ayrılığı, ölümü ve ölüm sessizliğini anımsatırken Eftelya'nın beyaz keten giysileri gelinliği, canlılığı ve yeni başlangıçları çağrıştırmaktadır. Beyazlar içindeki Paskal sessiz bir şekilde ölüme doğru ilerleyen genç ve coşkulu ruhunu beyazlarla süsleyen Eftelya evlilik hazırlıkları yapmaktadır. Bu bakımdan yazarın her iki kahramanını da beyaz elbiseler içinde tasvir etmesi, okurun bu renkle ilgili algılarından istifade ederek aynı dünyaya farklı gözlerle bakan iki ruh hâlini sembolize etmek için tercih ettiği bir yöntem olarak yorumlanabilir. Zaten yazar, metnin bütününde kahramanlarla ilgili verdiği diğer niteliklerle de bu kanıyı desteklemektedir.

Sezai Bey'in hikâyede yararlandığı bir diğer toplumsal algı da kutsallaştırılan herhangi bir varlığa karşı sergilenen tutumdur. "Pandomima" hikâyesinde bu tarz bir tutumu,



Paskal'ın Eftelya tarafından atılan çiçeklere yaklaşımında görmek mümkündür. Paskal, evine döndüğünde Eftelya'nın attığı çiçekleri koynundan çıkarıp dindarca bir hürmetle öptükten sonra odasının en yüksek yerine yerleştirir. Hatta çiçekleri cebine koymamış veya elinde taşımamış; kalbine en yakın yerde koynunda saklamıştır. Paskal'ın çiçekleri koynunda saklaması bir taraftan aşkının gizliliğini simgelediği gibi diğer taraftan çiçeklere kutsal bir boyut kazandırmaktadır. Eftelya'nın ulaşılmazlığı onu Paskal'ın nezdinde yüceltmış ve sadece sevilen bir kadın olmaktan öteye taşımıştır. Zira hikayede çiçeklerin öpülüp yüksek bir yere konulması, dinî motifleri hatırlatan bir tavidir. Yine hikâyede kutsal değerleri akla getiren bir husus da Ayasofya'dan bahsedilmesidir. Gösteriden sonra eve dönerken Eftelya'yı düşünen Paskal, takip edildiği endişesiyle arkasına baktığında ay ışığının Ayasofya'nın kubbesine çarpıp o tenha sokağa düştüğünü görür. Yazarın burada Ayasofya'yı tercih etmesi, Paskal'la ve hikâyedeki diğer kahramanların kimlikleriyle bağdaştırılabilir. Zira hikâyedeki kişilere bakıldığında hepsinin İstanbul'da yaşayan azınlık kesimden olduğu görülür. Metinde yalnızca hizmetçinin Rum olduğu söylenir ama söylenese bile isimlerden diğer kişilerin de Türk olmadıkları anlaşılır. Dolayısıyla bu kişilerin Hristiyan olma ihtimalleri çok yüksektir. Ayasofya'nın Hristiyanlık tarihinde önemli bir yerinin olması da isminden hareketle Hristiyan olduğunu tahmin ettiğimiz Paskal'ın burayı kutsal bir mekân olarak görmesini destekler. Dolayısıyla Sezai Bey'in beyaz renk örneğinde olduğu gibi burada da toplumun genel algularından istifade ederek hikâyesine yoğunluk kazandırmaya çalıştığını söylemek mümkündür.

## SONUÇ

Sami Paşazade Sezai Bey'in *Küçük Şeyler* başlığı altında yayımladığı hikâyeler, gerçekçi anlatımı yakalaması bakımından Türk edebiyatında Batılı anlamdaki modern hikâyenin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Yazarın hayatına ve gözlemlerine dayanan bu hikâyeler, özellikle kenarda köşede kalmış ve günlük hayatın gâilesi içerisinde pek de dikkat edilmeyen sıradan insanlar üzerine yoğunlaşmıştır. Okurlarına aslında çevrelerinde var olan fakat genellikle fark etmedikleri bu tarz kişilerin iç dünyalarını ayrıntılı bir şekilde aktarmaya çalışmıştır. Sosyal hayatta arka planda kalmış bu insanların da onurlarının bulunduğu, birilerine âşık olduklarını, gelecekleriyle ilgili güzel hayaller kurduklarını ve özellikle sevdikleri tarafından fark edilmek istediklerini dile getirmiştir. Beklentileri gerçekleşmediğinde ise onların da hayal kırıklığı yaşadıklarını ve hatta intihar edecek kadar bunalıma girdiklerini vurgulamıştır. Böylece kurguladığı bu kahramanlarla Sezai Bey, o güne kadar genelde toplumsal, hayalî, kusursuz ve ideal olana odaklanan Türk hikâyeciliğinde; bireye, somuta, noksana ve sıradanlığa yönelik bakımından önemli bir adım atmıştır.

Dünyadaki her şeyi edebiyatın konusu olabilecek eşitlikte gören Sezai Bey, bu bağlamda hikâyelerindeki konuyu basitleştirmiştir. Fakat konu basitliğine karşın kahramanların duygularını yoğun şekilde yansıtmaya isteği ve hikâye türünün format icabı kısa bir tür olması onu sembol ve çağrışımlardan istifade etmeye yönlendirmiştir. Sezai Bey'in bu tarz bir anlatıma başvurma nedenleri arasında ayrıca, çocukluk ve gençlik yıllarında, bir okul havasındaki konaklarında Batı kültürünü tanımanın yanı sıra gerek Divan edebiyatıyla ilgili eğitim almış gerekse katıldığı edebî sohbetlerde devrin son Divan şairlerinden şiirler dinlemiş olmasının da etkili olduğu söylenebilir. Zira makalede incelenen "Pandomima" hikâyesinde Paskal'ın yalnızlık ve suskunluğunun yaşadığı evle sembolleştirilmesi, Paskal ve Eftelya'nın beyaz renkteki elbiselerinin farklı çağrışımlar uyandıracak şekilde tasvir edilmesi ve Paskal'ın gözlerinden dökülen yaşların kıvılcımlara benzetilmesi gibi unsurlar Sezai Bey'in hem Klasik edebiyattan etkilendiğinin hem de sembol ve çağrışımlarla hikâyesine derinlik kazandırma çabasının göstergeleridir.

#### KAYNAKÇA

- Fevziye Abdullah (1958). Samî Paşazade Sezaî, *Türkiyat Mecmuası*, 13, 1-30.
- And, Metin (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Turhan Kitabevi.
- Bergson, Hengri (2014). *Gülme -Gülüncün Anlamı Üzerinde Deneme-*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cebeci, Oğuz (2008). *Komik Edebi Türler*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Dalar, Tuba (2019). *Sami Paşazade Sezai'nin Pandomima Öyküsünü Zıtlık İmgeleri Üzerinden Okuma Denemesi*, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD)*, 9 (1), 201-214.
- Daşcıoğlu, Yılmaz & Koç, Okan (2009). Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar, *Turkish Studies*, 4 (1-I), 799-900.
- Demir, Ayşe (2006). Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4 (7), 99-128.
- Demir, Ayşe (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Demir, Yavuz (2016). *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Demir, Yavuz (2002). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Gökalp, G. Gonca (1999). Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Osmanlı'nın 700. Yılı Özel Sayısı*, 185-202.

Gülsün, Ramazan (2015). İnsan Onuru ve Lekelenmeme Hakkı, *International Journal of Legal Progress*, 1 (2), 16-43.

Güven, Güler (2009). *Sami Paşazade Sezai ve Eserleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet (1992). *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kerman, Zeynep (1986). *Sami Paşazade Sezai*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kola, Fatma (2016). Aşka Dair Bazı Tasavvurlar (XVI. Yüzyıl Divanlarındaki Aşk Redifli Gazellerden Hareketle), *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2 (2), 67-94.

Özgül, M. Kayahan (2000). Hikâyenin Romanı, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 4 (46/47), 31-39.

Özön, M. Nihat (2009). *Türkçede Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sâfi, İhsan (2014). Sami Paşazade Sezai'nin Eserlerine Yeniden Bir Bakış, *Türk Dili*, CVII (752), 83-93.

Sami Paşazade Sezai (2003). "Pandomima", *Sami Paşazade Sezai – Bütün Eserleri 1*, (hızl. Zeynep Kerman), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Şen, Cafer (2017). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Aşkın Halleri/Fenomelojis, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9:17, 185-206.

Tarlan, A. Nihad (1985). *Fuzûlî Divanı Şerhi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Temizsu, Mustafa (2017). SâmiPaşazade Sezâi'nin Öykülerinde Anlatıbilimsel Bir Unsur Olarak Karakterizasyon, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5:11, 318-329.

Tosun, Necip (2018). *Modern Öykü Kuramı*, Ankara: Hece Yayınları.

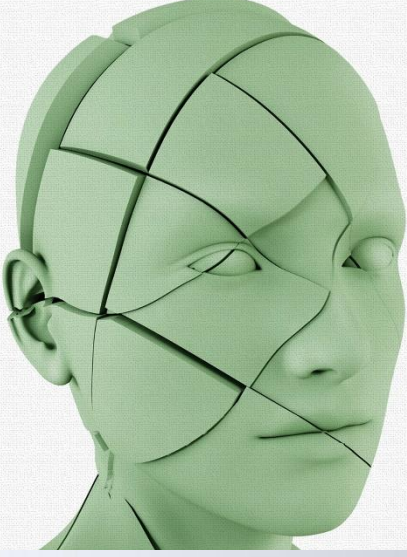
Törenek, Mehmet (1998). Hikâyeciliğimize Düşen Cemre: Küçük Şeyler, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 9, 139-143.

Türkçe Sözlük (2011). Ş. H. Akalın (Haz.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ünaydın, R. Eşref (2000). *Diyorlar Ki*, Ş. Kutlu (Haz.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yivli, Oktay (2016). "Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)", *Erdem Dergisi*. 70: 85-103.

TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

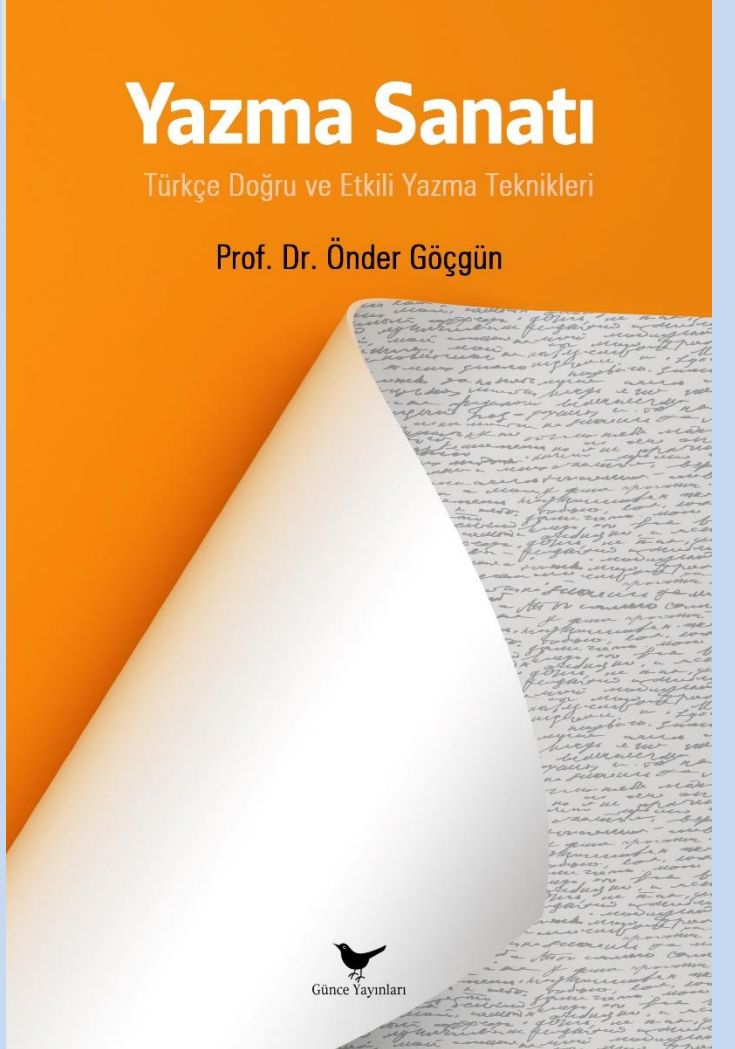
Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün





# Feminist Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Edebi Metinlerde Kadın Gerçekliği

DR. AZİZ ŞEKER\*

## Öz

İnsanlık tarihi boyunca sanat hem bir gereksinim hem de estetiği ifade ediş biçimiyle var olurken farklı dallar altında gelişimini sürdürmüştür. Edebiyat ise sanat dalları içinde toplumu bir bütün olarak değerlendiren bir yapıya sahiptir. Çalışmamızda genel hatlarıyla edebiyata eğilirken özellikle de çeşitli dönemlerdeki edebi metinleri toplumsal cinsiyet açısından gözden geçirdik. Feminist edebiyat eleştirisinin olanaklarından yararlanarak yaptığımız bu çalışmada, kadına ilişkin toplumsal tarihsel gerçeği göz ardı etmeden, kadın kimliğinin dünyada ve Türkiye’de edebî metinlerde nasıl inşa edildiğine dair bir çözümlemede bulunduk.

**Anahtar sözcükler:** Feminist edebiyat eleştirisi, edebî metinler, kadın, toplumsal cinsiyet.

## THE WOMAN REALITY IN LITERARY TEXTS IN THE CONTEXT OF FEMINIST LITERARY CRITICISM

### Abstract

Throughout the history of humanity, art has existed both as a necessity and as a way of expressing aesthetics, and has continued to improve under different branches. Among art branches, particularly literature has a structure that evaluates society as a whole. In our study, while generally focusing on literature, we reviewed especially the literary texts in various periods in terms of gender. In this study conducted by using the possibilities of feminist literary criticism, we performed an analysis of how woman identity is constructed in literary texts in the world and Turkey without ignoring the social historical fact of woman.

**Keywords:** Feminist literary criticism, literary texts, woman, gender.

## GİRİŞ

**T**oplumun kadın ve erkeğe yüklediklerinin, geleneksel cinsiyet rollerinin insanlara getirdiği sınırlamaların ve yarattığı sorunların daha iyi anlaşılması için toplumsal cinsiyet araştırmalarına verilen önemin edebiyat alanında da arttığı görülmektedir (Dökmen, 2015, s. 38). Zamanla toplumsal yapının hemen hemen bütün alanlarında kadınların durumlarına ilişkin yapılan toplumsal cinsiyet çalışmalarına edebî

\* Amasya Üniversitesi, shuaziz@gmail.com, orcid.org/0000-0001-5634-0221

Gönderim tarihi: 03-09-2019

Kabul tarihi: 09-11-2019

metinlerde kadın temsillerine ilişkin değerlendirmeler de eklenmiştir. Bunlarda, toplumsal cinsiyet sosyolojisinin yanı sıra feminist yaklaşımın olanaklarından yararlanıldığını söyleyebiliriz.

Feminist yaklaşım anlamında sanat, özgürlüğün tam tamına hayata geçirildiği yer olsa bile önceleri kadınlar engellendikleri için bu tür bir özgürlüğü yaratacak durumda değillerdi. Yarattıkları eserler ise erkeklerinki gibi bir kabul görmemiştir. O kadar ki, bazı kadın sanatçılar kendilerini kabul ettirmek için erkek isimleri almaktaydılar. Sembolik alan, anlam dünyamızı yapılandıran biçimlerin ve temsillerin şekillendirilmesi neredeyse istisnasız erkeklerin işi olarak benimsenmekteydi (Collin, Kaufer, 2016, s. 143). Buna ilişkin saptamalar yapabilmek adına bugün sıkça kullanılan kadın, erkek, toplumsal cinsiyet gibi genellemelere hangi aşamalardan geçilerek gelindiğini feminist araştırma sonuçlarından çıkarmakla birlikte (Çakır, 1996, s. 309) yazarların konumu, ürettikleri yapıtların sosyal işlevinin yanı sıra yapıtların içeriği ve karakterlerin özellikleri feminist edebiyat eleştirisinin süzgecinden geçirilmeye başlanmıştır. Bu yönüyle kadının toplum içindeki konumunu gösteren ve çok eski tarihlere giden yapıtlara yönelindiği gibi roman türünün gelişimiyle birlikte daha ağırlıklı olarak incelemelerin romanda yoğunlaştığını ifade etmek mümkündür.

Öteden beri bilinmektedir ki, kadın bir kişilik ve kültür taşıyıcısı rolüyle toplum içinde önemli bir yere sahiptir. Ancak bu önem, uzun bir dönem ona atfedilen cinsiyet normlarıyla ve üreme özelliğiyle baskın bir gelenekten hareketle cinsiyetçi bir gözlükle ele alınmıştır. Feminizmin gelişimi ve bu teori içinde yer bulan çok değişik felsefi yaklaşımlar, kadına toplumda atfedilen ve ondan beklenen cinsiyete dayalı rollerin kritikten geçirilmesi için bir zemin oluşturmuştur. Diğer yandan erkeğe tanınan hakların ekonomik, toplumsal yaşam, eğitim gibi alanlarda çeşitli sosyal reformlarla kadınları içine alacak şekilde genişlemesi kadına kamusal alanda bir pencere açarken, erkek egemen bakışın tam anlamıyla kırılmadığını, sözün son kertede ataerkil ideolojinin etrafında döndüğü, bir gerçeklik olarak ortadadır. Buna karşın kadın, mahrem ve kamusal alanda erkek egemenliğinin kendisine tanıdığı kısıtlamalarla çatışa çatışa bir özne olabileceğini; hatta tarihin erkeklere bahsettiği birçok şeyin kadınların emeği üzerine kurulduğunu fark etmiştir. Eleştirel bir ifadeye göre ise toplumsal baskının toplumsal cinsiyet inşasındaki sarmalı ömür boyunca sürmektedir. Birey, ben olmaz/olamaz. Hep biz olmak zorundadır. Erkek ve kadın olmak, salt doğuştan gelen bir özellik değil, toplum tarafından yaratılan bir kimliktir. Bedeni kadın ve erkek cinsiyetiyle kodlayan ve üreten toplum, bedeni yönlendirir, denetler ve yeniden üretir (Bayhan, 2013, s. 147-164). Bu açıdan kadınlar hakkında, genellikle kadınlar tarafından inşa edilmiş, erkek egemenliğini açığa çıkartan, kadınların cinsel nesneye indirgenmesini ele veren, onlar lehine yeni yasalar öneren- ya da çiftlerin ve ailenin giderek artan



kırılganlıklarını anlamaya çalışan- söylemleri okumaya ve dinlemeye alışmışızdır (Touraine, 2007, s. 38).

Sonuçta tarihsel-toplumsal gerçek içinde hem üretim ilişkilerinde hem onun üstyapısal alanlarında kadın aleyhine işleyen, kurulu erkek egemen toplumun tüm eşitsizleştirici çelişkilerinin ortadan kaldırılacağı yönde değiştirilmesi bir pratik bulmadıkça, kadın bir eyleyen/fail olamayacağı gibi kökleşmiş cinsiyetçi kabullere, davranışlara, edebiyattaki temsiline varana dek ne yazık ki ayrımcılığa maruz kalmaya devam edecektir. Şüphesiz ki bu bütün cinsler için bir yüzleşme noktası da olacaktır. Örneğin uzun bir süre sözü edilen bu çelişkilerin edebî metinlere yansması artık feminist edebiyat eleştirisi bağlamında tartışıldığı için erkek egemen düşünce en azından edebiyatta gerilemeye başlamıştır. Öyle ki kadın ve erkek yazarların kadını ele alışı, tüm ataerkil hiyerarşilerin baskısına karşı daha demokratik bir yön almış gibi görünüyor. Buna ek olarak, feminist edebiyat eleştirisi birikimi üzerine yapılacak metin analizlerinin niteliğinin artmasının ise ancak sosyal tarihsel içeriğe sahip bir edebiyat sosyolojisi geleneği oluşturmakla mümkün olacağını belirtmek ufuk açıcı olacaktır.

### **EDEBİYATTA KADIN TEMSİLLERİNE FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA BİR BAKIŞ**

Sanat eleştirisi kavramı ne epistemolojik ne de estetik varsayımlar olmadan belirlenebilir. Eleştiri, her şeyden önce bir bilme momenti içerir. Bunu ister saf bir bilgi, isterse değerlere bağlı bir bilgi olarak kabul edelim, sanat ve edebiyat eleştirisindeki eğilimlerin temelinde bu öğelerin önemli bir payı bulunmaktadır (Benjamin, 2013, s. 61). Dolayısıyla günümüzde bir metni edebiyat ya da edebiyatın belli bir türüne giren bir metin olarak okumak ya da yazmak, onun hakkında bir ön kavrama sahip olmadan gerçekleştirilebilecek bir yaklaşım değildir; insanın metni okurken onda ne aradığını ya da yazarken onu nasıl kurduğunu söyleyen edebî söylem işlemlerini anlamasını sağlayacak örtülü bir kavrayışla metne yaklaşması gerekmektedir. Bu nedenle edebî kavrayış yeterliliğinin aynı zamanda sosyolojik bir düşünüş ve feminist eleştiri duyarlılığıyla desteklenmiş olması gerekir (Connerton, 2014, s. 25). Buradan hareketle sosyolojik bilgiyi içeren feminist edebiyat eleştirisinin, toplumsal cinsiyet üzerine yapılan araştırmalarla paralel giden bir gelişme içerisinde olduğunu görmekteyiz. Özellikle bu anlamda sanatta, roman türüne ilişkin yapılan birçok çalışmayla karşılaşmaktayız. Bu noktada romana duyulan ilginin artması, romanın birey ve toplum adına bir tür bilgi edinme belgesi olmasıyla ilişkilendirilebilir. Ayrıca romanın yazıldığı sosyal tarihsel koşullar bize roman olgusunda çağın sanatını uydurma değil de gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz

gerektiği yönünde yol gösterici olabilmektedir (Fischer, 1993, s. 148-149). Sonuçta feminist edebiyat eleştirisinin odağındaki roman, toplumsal yapıya ilişkin öğeleri işleme ve yansıtırma özelliğinden kaynaklı olarak bir sosyal analiz alanı açmaktadır. Roman sosyal kültürel yapıyı karakterler üzerinden verirken, kadın temsilleri anlamında da doyurucu bir içeriğe sahiptir. Romanın tarihsel gelişimi içinde ele alınması hiç şüphesiz kadın algısının değişimini çeşitli yönlerden görmek adına aydınlatıcı olmaktadır. Edebiyat bir bütün olarak değerlendirildiğinde ise bu altı çizilen ayrıntının, hemen hemen edebiyatın bütün türleri için söz konusu olduğunu anımsatmakta fayda görmekteyiz.

Feminist edebiyat eleştirisi, sanatta kadın görünürlüğüne ve temsil biçimlerine yönelirken başlangıçta yazar olarak kadınları değerlendirmekten geri durmamıştır. Zamanla ise kadın yazarların yanı sıra edebî metinlerde kadın temsillerinin hangi boyutlarda işlendiğini tartışma konusu yapmayı sürdürmüştür. Bu bağlama ilişkin yapılan çalışmalar çok renkli sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Örneğin dünya üzerinde yazılmış ve adına roman denmesinde hiçbir sakınca görülmeyen ilk metnin, XI. yüzyılın başında Japonya'da adı Murasaki Şikibu olan bir kadın cariyeye tarafından yazıldığı ortaya çıkarılmıştır. Bugünkü iki bin yenlik banknotun üzerinde bu kadının minyatürü bulunmaktadır (Özgül, 2018, s. 67). Böyle bir geçmişe rağmen kadının edebiyattaki algısı ve kadın yazarlara gösterilen tutum uzun yıllar boyunca görmezden gelinmiştir.

Edebî metinlerde kadınlara ilişkin çok çeşitli yaşantılarla karşılaşmaktayız. Antik kaynaklar açısından Lidya kadınının sosyal konumuna dair Herodotos ve Aristophanes gibi yazarların eserleri kaynak niteliğindedir. Herodotos'un aktardığı kadarıyla Alyattes'in tümülüs biçimindeki mezar yerlerinin üzerinde bulunan yazıtta, tümülüs yapımına katkı sağlayanlar arasında hayat kadınlarının birinci sırada olduğu belirtilmiştir (Darga, 2013, s. 259). Kimi



Homeros

toplumlarda kadınların konumu dikkatle ele alınması gereken özelliklere sahiptir. Yunanlılarda kadın erkek eşitliğinin sağlanması uzun yılları gerektirmiştir. En bilinen destanlarından olan *Odyseia*'da toplum içinde büyük oranda kadının ikincil konumunu sürdürdüğü görülmektedir. Diğer yandan Grek toplumunda kadının genel konumu önemsenmese bile *Odyseia*'nın birçok yerinde bazı kadınların toplum içindeki statüsünün yüksek olduğuna tanık olmaktayız. Kraliçe Arete'nın saygınlığı buna verilecek örneklerden biridir. Homeros'un *İlyada*'sında ise kadınların ayrı bir dünyası olduğunu ve bu dünyanın dışına çıkamadıklarını okuruz. Kralların ya da önderlerin tutsakları arasında kadınlar da yer alır. Yağma ettikleri kentlerden aldıkları kadınlar, güzel, soylu ve hamaratsalar, yiğitleri

onları asıl karıları gibi sever ve sayarlar. Kadın yüzünden çıkan bir savaşı anlatan *İlyada*'da birbirinden güzel, birbirinden ilginç kadın tipleri vardır. Evin hanımı kabul edilen kadın ev düzenini yönetir, hizmetçilere ve kâhya kadınlara o buyurur. Kumaş dokur. Dokudukları kumaşın ustalığı onların değerini artırır. *İlyada*'da kadınlar süslerine çok düşkündür. Ev içi işler ağırlıklı olmakla birlikte çocuklarının bakımından sorumludurlar. Yemek yapma konusundaysa erkekler daha ön plandadır. Tanrıçalar dışındaki kadınlar erkeklerle yemek yemezler (Erhat, 2005, s. 55-56). Akad ve Sümer edebiyatındaysa cazibe ve baştan çıkarıcılık, bir kadında en aranılan niteliklerdir; tıpkı erkekte aranılan şeyin zindelik olması gibi. Kadının bu şekilde algılanması, onun ticaret nesnesi olarak kullanılmasını da beraberinde getirmiştir. Levi-Strauss'un belirttiği gibi, insanlık tarihinin büyük bölümünde erkeklerin kadın alışverişi yaptığını, dünyanın her ülkesinde, para sisteminin var olmadığı toplumlarda kadının bir piyasa değeri olarak kabul edildiği görülmektedir. Fahişeliğin kökeninin, bereket ayinlerinden ataerkil inanca dönüşen tapınaklara uzanmasına şaşmamak gerekir (Bahrani, 2018, s. 157, Millet, 1996, s. 76).

Başka bir örnekte Sümerleri değerlendirebiliriz: İnsanoğlunu yedi bin yıl öncesinden bugüne taşıyan bütün bilgilerin ilk tohumları Sümerler eliyle atıldı. Bugün adına uygarlık dediğimiz bilgi birikimini oluşturan her şeyin ilk biçimleri Sümer ülkesinde yaratıldı, orada geliştirildi ve bütün çevre ülkelere yayıldı. Sümer coğrafyasındaki Babillilerin destanı *Gılgamış*'ta, Uruk Kralı Gılgamış'ın tanrısal bir yasayla evlenecekler içerisinde önceliği kadınla birlikte olmak adına kendisinde gördüğü gelenek şöyle anlatılır:

“Büyük-Alanlı-Uruk'un kralı için/açıktır perde, kocaya ayrılan perde yalnız,  
/Büyük-Alanlı-Uruk'un kralı Gılgamış için/açıktır perde, insanı gözlerden saklayan  
perde, /kocanın yasal perdesi. /Gelinlik kızla önce o yatar, /ondan sonra kocanın  
sırası gelir. /Böyledir Tanrı'nın yargısı:/daha göbek bağı kesildiğinde/Tanrı bunu  
böyle belirlemiştir! Gılgamış bırakmıyor hiçbir kızı sevdiğine, bir yiğidin söz  
kesilmiş kızını bile!” (Maden, 2018, s. x1-5-17).

Ayrıca Gılgamış'ın ülkesinde, “büyük rahibeler, tapınak görevlileri, kutsal kadınlar ve tapınakta yetişmiş Tanrı kızları” bulunurlardı. Sümer ve Asur tapınaklarında, buraların giderini karşılamak için bedenlerini erkeklere sunan genç kadınlar yaşardı. Bu hizmetin bir amacı da yapan kişinin Tanrı'yla bütünleşmesini sağlamaktı. Diğer yandan toplum organizasyonunda yüksek konumda ana tanrıçalar arasında İnanna/İştar yer almaktaydı. İştar göğün, “yukarılar”ın kraliçesi, aşk, doğurganlık, savaş ile Venüs gezegeninin ve Uruk kentinin koruyucu tanrıçasıdır. İştar, Sami kökenli dillerin dışında Hint-Avrupa kökenli bütün dillere, astrum, astron, astre, etoile, stella, estrella, star, stern, ester, sitare adıyla geçmiştir. Sümerlerde Ereşkigal yer altı dünyasının ve cehennem tanrıçasıdır. Yer ve hava tanrıçası Ninlil, Gılgamış'ın yarı tanrıça annesi Ninsun, şarap satan tanrıça Siduri ilk akla gelenlerdir. Sonuçta Tanrı kızları ve kralın ilk gece hakkı bize gösteriyor ki, kadınların sosyal

statüleri kesin çizgilerle ayrılmış durumda olsalar dahi “kral” en başköşededir (Maden, 2018, s. xxv-5-32). Bu destanda, kadının bir erkeği baştan çıkarıcı yönünün üzerinde durulması kadınla özdeş tutulacak davranışların yüzyıllarca nasıl üretilip yaygınlaştırıldığını göstermektedir. Enkidu hayvanlarla birlikte yaşayan bir erkektir. Bir avcının rastladığı bu güçlü kişinin çevresindeki hayvanların, kendisinden ayrılması için kadın kullanılır. Gılgamış bunu şöyle aktarır:

“Gılgamış avcıya dedi ki: Git avcı, yosma bir kadın al yanına, bir sokak kızı, o adam bir su başında suvarırken sürüsünü, kız çıkarır giysilerini, açar güzelliklerini, adam görünce kızı dayanamaz, yaklaşır, elinde büyüyen sürü yüz çevirir ondan böylece!” Daha sonra “Yosma açtı koynunu zevk vermek için ona, kaçınmadı onun soluğunu almaktan, kız attı giysilerini, o da yattı kızın üstüne, kız öğretti o yaban adamına kadınlığı, adamın tutkuyla saldırışları mırıl mırıl örttü kızı” (Maden, 2018, s. 7- 8).

Enkidu’dan hayvanların kaçması için kadınla ilişkiye girmesi sağlanır. Bir zevk aracı olarak kadının kullanılması insanlığın ilk yazılı metinlerine kadar gider.

Kuşkusuz edebî metinlerdeki kadın temsilleri yukarıda anlatılanlarla sınırlı değildir. Bu anlamda Doğu edebiyatında kadın temsiline de kısaca değinmekte fayda bulunmaktadır. Bilindiği gibi ataerkil Arap toplumlarında kadının sosyal açıdan çok güçlü bir yeri yoktur. Son yıllarda toplumsal hayata çeşitli görevlerde bulunmak suretiyle katılsalar dahi genellikle kendileri için uygun görülen yer evleridir. Filistinli roman ve hikâye yazarları kadını, toplum ve ulusal sorunlarla birlikte anmışlar, kadını bu hareketin gücü, öznesi, yönlendiricisi ve bir bileşeni olarak eserlerinde konu etmişlerken, Endülüs’ün özgür toplumunda ise edebî ve ilmi anlamda kendini geliştiren Endülüs kadını, yazılan eserlere ilham olmaktan çok, eser yazarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal yapının tanıdığı olanakla diğer Arap ülkelerinde yaşayan kadınların sahip olamadığı özgürlükleri elde eden Endülüs kadını hem sosyal hem edebî çevrede kendisini ön plana çıkarmayı başarabilmiş ve yaptığı çalışmalarla çağdaşlarına ve diğer nesillere örnek olmuştur. 20. yüzyıl başlarında kaleme alınan Mısır romanlarında genel hatlarıyla kadınların özgürlüğü teması üzerinde durulmuştur. Modern İran edebiyatında ise kadınlar ilkin romanda görünürlük kazanmışlardır. Kadını konu edinen ilk romanlar, toplumsal sorunları işleyenler olmuştur. Başlangıçta Fars edebiyatında kadının iyi bir konumunun olmadığı söylenebilir (Soyer, 2016, s. 7-12, Boran, 2016, s. 59, Can, 2016, s. 156, Söylemez, 2016, s. 133-139).

Bu çözümler akla şarkiyatçılığı da getirmektedir. Doğu toplumlarına yönelen Batı sömürsünün kültürel dayanaklarını besleyen bir disiplin kabul edilen şarkiyatçılıkta, doğunun kadınları cinsiyetçi bir bakışın kurbanı olurlar. Kadınlar erkeğe göre daha aşağı bir konumda değerlendirilirken akli melekeleri gelişmemiş, şehvet düşkünü tipler olarak tasvir edilmektedirler. Bu görüşe göre çoğu zaman kadınlar, eril bir hayal gücünden çıkma

yaratıklardır. Sınırsız şehvetin ifadesidirler, eni konu aptaldırlar, hepsinden önemlisi isteklidirler (Said, 2013, s. 220). Şarkiyatçılık yerine göre zihinleri öylesine manipüle etmiştir ki, Müslüman kadınlarının harem hayatına, örtülere hapsolmuş, büyük zulüm gören bir grup örgüsüyle nitelendirilerek anlatılma yolu tercih edilmiştir (Durakbaşa, 2014, s. 208). Bu çerçevede Türk romanında kadın, oryantalizmin Doğulu kalıplarına uygun bir biçimde, içe dönük, sessiz, eğitimsiz, eğitilmiş olsa da edilgen, kararsız, kaderine boyun eğmiş, evine kapalı, alınıp satılan, çaresiz bir toplumsal durumda işlenmektedir. Kendine yabancılaşmış, sahipsiz kadın *bedeni/Doğu* gönüllü olarak her türlü talana açıktır. Büyüleyici Doğu romantizminin temeli budur (Eğribel, 2010, s. 486). Bu bakış açısıyla birlikte unutulmamalı ki, 10. yüzyıl'da Doğu'da ilk kadın Müslüman mucit olan Meryem el İcliyye'nin yaşadığı da bilinmektedir. Diğer yandan Batı'da edebî metinlerde görmekteyiz ki, Orta Çağ boyunca Avrupa'nın birçok ülkesinde cadılara yani cadı yaftası yapıştırılan kadınlara verilen ceza ölümdü. Kadına atfedilen olumsuz anlamda büyücülük özelliği onun, türlü işkencelerle yaşamının noktalanması anlamına gelebiliyordu. 17. yüzyılda cadı avını yasaklayan yasaların oluşturulmasına kadar on binlerce kadın, cadı denerek yok edilmiştir. Romanlara konu edilen bu akıl almaz şeyler, romanlardan beyaz perdeye dahi taşınmıştır. Bunun yanı sıra Orta Çağ ve Reformasyon aydınlarının yazılarında genellikle erkekler, kadınlar ve Tanrı arasındaki ahlaki ilişkiler birçok tartışmanın konuları arasında sunulmuştur. Tristan ile Isolde'nin aşkı, Dante'nin kaleminden çıkan Paolo ile Francesca'nın öyküsüne veya Shakespeare'in Romeo ve Jülyet'ine dek pek çok yerde 'hüsrana uğrayan aşk' temaları bunu kanıtlamaktadır. Bu öykülerin kaynağı, çoğunlukla aşkın doğasına dair bir merakтан çok, birbiriyle çatışan yükümlülüklerin yarattığı ikilem olarak görülmüştür. Benzer şekilde, teologların ve düşünürlerin cinsiyet hakkındaki tartışmalarıysa insanların niçin başka bir şey yaptıklarını ele almaktan çok, ne yapmaları gerektiğini şart koşmayı amaçlamıştır (Connell, 2016, s. 52).



Stendhal

Romana dönecek olursak: Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah* romanında, ataerkil geleneklerin ve dinin baskısında, erkek egemen değerleri içselleştirmiş soylular sınıfındaki, evli Madam de Rênal'in, çocuklarına eğitim hizmeti aldıkları halktan bir rahip olan Julien Sorel'e tutkulu aşkı süresince içine sürüklendiği ruh halinde toplumsal normlar adeta bir "vicdan" olarak varlığını korur. Buna göre Madam de Rênal'in, aşkı yaşamaya hakkı yoktur. Diğer yandan Julien'in, Paris'te yardımcılığını yaptığı soylular sınıfından M. de La Mole'nin kızı Mathilde ile arasında yaşadığı aşka önce kızın toplumsal konumunun engel olması, sonrasında kızın babasının affedici olmayan tutumu, aşkın, aslında toplumsal düzen



adına her kesimin kendi bahçesinde yaşanması gereken gerçekliği olarak ortaya çıkıyordu. Çünkü erkeklerin kurduğu düzen bunu gerektirmiştir. Üstelik din de yanlarındaydı. Örneğin romanda Agde Piskoposu'nun kraldan izin isteyerek yaptığı konuşma erkek egemen bir dinin, kızlardan beklentisini imlemektedir:

“Siz ey genç Hristiyan kızları, yeryüzündeki en büyük krallardan birinin gücü her şeye yeten Tanrı'nın hizmetkârlarının karşısındadır diz çöktüğünü sakın unutmayın. Tanrı'nın Aziz Clement'in hâlâ kanayan yarasında da gördüğünüz gibi bu dünyada işkenceye uğramış, öldürülmüş zayıf hizmetkârları, öbür dünyada muratlarına ereceklerdir. Bugünü sonsuza dek anımsayacaksınız değil mi genç Hristiyan kızları? Dinsizden nefret edeceksiniz. Şu ulu, korkunç ama iyi Tanrı'ya sonsuza dek sadık kalacaksınız değil mi? Bunun için bana söz veriyor musunuz? diye sordu. Söz veriyoruz, dedi kızlar gözyaşları içinde. Kahreden Tanrı adına kabul ediyorum sözünüzü! diye güreledi piskopos” (Stendhal, 2018, s. 130-131).

Mutlak bir şekilde artık bu kızlar, toplum içinde girecekleri her ilişkide bu inanç sisteminin referansları doğrultusunda, erkek egemen sisteme göbeğinden bağlı olarak yaşayamaya çalışacaklardır.

Tolstoy'un *Anna Karenina* romanında Anna'nın eşine, toplumun değer yargılarına, soylular sınıfının geleneklerine ve mensup olduğu dine rağmen bir tutkuyla âşık olduğu Vronskiy'le yaşadıklarında, intihara sürüklenmeden önce kendisi hakkında “tek bir namuslu kadının bile şu durumumla beni kabul edemeyeceğini biliyorum!” (Tolstoy, 2019, s. 986) demesi, aşağılanması uğruna onu sevgilisine ölesiye bağlı olmasından geri bırakmayacaktır. Anlatıcı hükmünü, Anna'nın intihar ederek yaşamına son vermesi doğrultusunda kullanmıştır.

Flaubert, 19. yüzyıl Fransız toplumunda Emma Bovary üzerinden kadının toplumdaki durumunu tartışmaya açmakla birlikte, toplumsal cinsiyet açısından kadın aleyhine inşa edilmiş bir toplumu işlemektedir. Geldikleri sosyal tabakalara göre kadınların bir kısmının aile içinde ve dışında eğitimden yararlandığını, kitap okuduklarını, piyano çaldıklarını, özellikle mahrem alanlarında yalnızlaşmayı aşacak bu tür etkinliklerle haşır neşir olduğunu görmekteyiz. Kamusal alandaysa kadınların varlığı çok büyük oranda erkeklerle boy ölçüşecek bir aşamaya henüz gelmemiştir. Okuduğu romanlardan etkilenen, içinde bulunduğu toplumsal koşulların biçimlendirdiği bir hayatın yetmediği Emma Bovary'i, anlatıcı, bir avuç arsenik tozuyla ölüme iter. Oysa sevgilileri Leon ve Rodolphe ona göre daha az dürüstlerdir. Ayrıca anlatıcı onlara yaşama hakkı tanır. Leon için Emma “kibar bir kadın, üstelik de evli bir kadın değil miydi o? Sahici bir metrestir kısacası.” Ancak kadın, Leon'a karşı duygularını daha saf yaşamakta ve aşkına bağlı bir tiptir. Emma'yı, Rodolphe'ye duyduğu aşk, “belki benden daha güzelleri vardır, ama ben sevmesini daha iyi biliyorum! Senin hizmetçinim, senin odalığınım ben! Sen de benim sultanımsın, Tanrımsın!

İyisin! Güzelsin! Akıllısın! Güçlüsün!” dedirtse bile Rodolphe onun sevgisiyle oynayacaktır. Yeri gelecek anlatıcı Emma’yı yargılayacaktır da; “aslında hiç de yufka yürekli bir kadın değildi, başkasının derdi onu pek öyle kolay kolay ilgilendirmezdi. Köylülerden doğma kimselerin çoğu böyledir; onların ruhları da babalarının elleri gibi az çok nasırlaşmıştır” (Flaubert, 2019, s. 118-248-324). Flaubert romanında bir toplum eleştirisi yaparken, kadın trajedisinin boyutlarını gözler önüne sermektedir. 19.yüzyıl Fransız toplumunun realitesine bağlı kaldığını söylemek mümkündür. Yunan edebiyatı da benzer özellikler barındırır. Örneğin *Zorba* adlı yapıtında, oluşturduğu erkek roman kahramanına arka planda felsefi bir tartışma boyutu kazandıran Kazancakis, bu roman kahramanı ile kendi entelektüel yolculuğuyla da yüzleşebileceği bir alan açar. Ve girdiği tartışmalardan sonra şöyle der:

“İnsana hayatı san’at yaptıran o acıklı üstünlük, birçok et yiyen canlılarda yıkıntıya neden olur. Çünkü, böylece şiddetli maraz, bir yer bularak göğüsten çıkar ve ruh hafifler; ruh hafiflediği için de artık boğmaz, gövde gövdeye boğuşma zorunluğu duymaz, hayatla eylem arasına girip şiddetli marazının havada halka halka sönüşünü seyreder ve sevinir” (Kazancakis, 1982, s. 6).

Romanda, *Zorba*’nın toplum içindeki güçlü ve belirleyici rolü kadın karakterler söz konusu olduğunda bir o kadar eleştiriye açıktır. Kadınlar erkek egemen toplumda, eğlenceye malzeme edilirken, erkeklerin beklentilerini karşılamadıklarında öldürüldükleri olaylar etrafında anlatılır. Bu romanda toplum, bir kadın cinayetine sessiz tanıktır. Ayrıca *Zorba*’nın eğlence mekânlarında genel kadınlarla ilişkisi bizlere *fahişe* tiplmesini anımsatır. Genel olarak bakıldığında da edebiyatta fahişe tipi öylesine sık işlenir ki, gerçek yaşamda bu kadar kalabalık bir fahişe grubu bulmak olanaksızdır. Bu, yüksek kültürümüzü yaratan erkeklerin kadını böyle göstermekteki çabalarının sonucudur. Edebiyatçıların fahişelik konusundaki fikirlerini sınır bozucu bulmamak olası değildir. Örneğin şiirde Baudelaire ve onun ‘kötülük’ten duyduğu zevk insanın aklına takılıyor. Altın yürekli orospunun yüceltilmesi ucuz ve kolay bir hünerdir. Şair kendisini fahişeye özdeşleştirmekle kendine acıma duygusunu doyurur, fahişenin düzeyine inmekle kendi insancılığını kutlar, sıradan bir kadında, bir sokak yaratığının varlığında acı çeken Magdalena’nın ta kendisini bulmak gibi bir sezgisi olduğu için kıvanç duyar. Fahişenin durumunu allayıp pullamakla, duygusallık kisvesine sokmakla da fahişeliğin sürüp gitmesine en az Fransız turizmi kadar sebep olur (Millett, 1996, s. 68-69). Kundera’nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanında ise anlatıcı, Sabina karakterini işlerken, şu saptamasıyla kadın karakterin içinde bulunduğu sarmalı okuyucuya iletmektedir: “Kadın olmak Sabina’nın seçmediği bir yazgıydı. Seçmediğimiz bir şeye kendi erdemimiz ya da başarısızlığımız gözüyle bakamayız. Sabina seçmediği yazgısına karşı en doğru tavrı almak gerektiğine inanırdı. Kadın olarak doğmaya isyan etmek ona göre bundan gurur duymak kadar aptalca bir şeydi” (Kundera, 2007, s. 95).



Ahmet Mithat Efendi

Konuyu Türk romanı açısından da ele almak mümkündür. Bu anlamda örneğin Ahmet Mithat'ın *Esaret, Firkat, Dünyaya İkinci Geliş* adlı romanlarında, Sami Paşazade'nin *Sergüzeşt*'inde köleliğin, doğrudan doğruya veya olaylar vasıtasıyla tenkidini buluruz. Kadınların insani haklara sahip edilmesi davası belli başlı temalar

arasında yer alırken kadınlar haklarıyla gözetilmeye başlanır (Boratav, 2017, s. 320). Sosyolojik açıdan kadının toplum içindeki yeri, Tanzimat dönemi ile başlayan ilk modernleşme çabalarıyla, yani Batı toplumsal modeline yönelişle birlikte tartışılmaya başlanmıştır. Kadın olgusu, tarihsellikten gündelik yaşama uzanan toplumsal dönüşümün en ayrıcalıklı konusu olmaktan geri durmamıştır (Göle, 2016, s. 50-171). Ne yazık ki Tanzimat dönemi boyunca, hatta modern cumhuriyet dönemi boyunca da çok çeşitli alanlarda birkaç örnek dışında toplumsal cinsiyetle ilgili tüm düşünce ve sembolik betimlemelerde tek bakış açısı, kendisini kadınla birlikte algılamayı başaramayan erkeğe ait olmuştur. Erkeğin kendi içinde yuvalanan bu odak noktasının devamı ile bir kültür sisteminden diğerine geçişin yarattığı kimlik bunalımının betimlenmesi, ancak kadın evrenine yansıtılarak mümkün olabilmekteydi. Böylece yazar, baba, koca veya sevgili konumundaki reformcu erkekler, problemleri kendi bilinçlerinde, kendi tepkilerinde değil, kadınlarda inceliyorlardı. Buna koşut olarak, tasvir ve düşüncenin öznesi durumuna getirilen kadınların ifade ettikleriyse kendileri ve yaşamları değil, erkeklerin arzu ve korkuları olarak şekilleniyordu (Saraçgil, 2005, s. 136-137).

Diyebiliriz ki, kadının sosyal-kültürel cinsiyet rolleri açısından edebî metinler içindeki yeri kurulu toplum gerçeklerini pek aşmamış olmakla birlikte cinsiyeti ilgilendiren konular, toplumların tarihsel-sosyal gelişme süreçlerinde anlatı türlerinde genişçe yer edinmektedir (Şeker, 2019, s. 59).

## SONUÇ

Günümüzde kadınların aleyhine işleyen cinsiyetçi praxisin sonucunda ortaya çıkan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin mahrem alanın yanı sıra kamusal alanda sürdüğünü ve bunun edebî metinlerde de yer bulduğunu söylemek mümkündür. Bu sebeptendir ki, kadının toplumsal görünürlüğü arttıkça karşı karşıya kaldığı cinsiyetçi çelişkilerde pek bir azalma olmamaktadır. Yüz yılları içine alan cinsiyetçi iş bölümünün sabitliğine inanan geniş yığınların hükmünü koruyor olması ve erkek lehine işleyen bir ataerkil toplumsal organizasyonun varlığını sürdürmekteki cinsiyetçi inatçılığı, bunun oluşmasının gerekçeleri

arasında yer almaktadır. Dolayısıyla yukarıda gördüğümüz gibi edebî metinler burada kendi payına düşeni işlemekten geri durmamaktadır. Buna rağmen feminist edebiyat eleştirisi yaklaşımıyla edebî metinlerin toplumsal cinsiyet bakımından ele alınmasının ortaya çıkardığı sosyolojik duyarlılığın, edebiyatın özgürleşerek gelişmesine katkı sağlamakta kalmadığını, okurun ve toplumun demokratikleşmesine de olumlu yansımalarının olacağını değerlendirmekteyiz. Kuşkusuz toplumsal gerçeği işleyen yazarların bilinçli yaklaşımları da bu süreci olumlu anlamda destekleyecektir.

Sonuç olarak kadını toplum açısından eşit gören, kadını erkeğin bir parçası ve arzu nesnesi değil de insan değeriyle kabul eden bir anlayışın gelişmesiyle, hem yazılmış edebî metinlerin kritiğinin yapılması ve hem de yazılacakların kadının hakkını gözeterek kurgulanması edebiyatı özgürleştirecektir. Edebî metinler kadın algısını ve değişen konumunu görmek adına önemli sosyal belgelerdir. Edebiyat türleri içinde özellikle roman ise bu bağlamda bütünüyle uzun bir sorgulamadan ibarettir. Düşünsel sorgulama (sorgulayıcı düşünme) bütün romanların üzerine inşa edildiği temeldir (Kundera, 2014, s. 39). Bu yönüyle kendi tarihsel gelişim sürecinde roman da cinsiyetçilik praksiyle gelen sapmaların önüne geçmek zorundadır. Romanın kendi rasyonelliğini kurması ve demokratikleşmesi büyük oranda buna bağlıdır.

#### KAYNAKÇA

- Bahrani, Zainab (2018). *Babil'in Kadınları/Mezopotamya'da Toplumsal Cinsiyet ve Temsil*. çev. Sercan Çalıcı, İstanbul: Kolektif Kitap Yayınları.
- Bayhan, Vehbi (2013). "Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, s. 147-164.
- Benjamin, Walter (2013). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri*. çev. Elçin Gen, Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boran, Leyla Yakupoğlu (2016). "Endülüs'te Gazel Yazan Kadın Şairler". *Doğu Edebiyatında Kadın*. yay.haz., ve ed. Ali Güzelyüz, İstanbul: Demavend Yayınları, s.46-60.
- Boratav, Pertev Naili (2017). *Folklor ve Edebiyat 1*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Can, Betül (2016). "Muhammed Huseyn Heykel'in Zeyneb Adlı Romanında Kadın İmajı". *Doğu Edebiyatında Kadın*. yay.haz., ve ed. Ali Güzelyüz İstanbul: Demavend Yayınları, s.140-157.
- Collin, Françoise, Kaufer, Irene (2016). *Feminist Güzergâh*. çev. Gülnur Acar Savran, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Connell, W.R (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. çev. Cem Soydemir, 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Connerton, Paul (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* çev. Alâeddin Şenel, 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çakır, Serpil (1996). "Kadın Araştırmaları Bilimde Neleri, Nasıl Sorguluyor, Neleri Değiştirmek İstiyor". *İnsan Toplum Bilim.* der. Kuvvet Lordoğlu, İstanbul: Kavram Yayınları, s. 305-316.
- Darga, Muhibbe, A (2013). *On Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe.* yaz.haz. Emine Çaykara, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dökmen, Zehra (2015). *Toplumsal Cinsiyet.* 6.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Durakbaşı, Ayşe (2014). *Halide Edip-Türk Modernleşmesi ve Feminizm.* 6.bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eğribel, Ertan (2010). "Türk Romanı ve Düşüncesinin Oryantalizm ve Garbiyatçılığı İçselleştirme Biçiminden Kopmasının Önemi: Kemal Tahir ve Doğu-Batı Çatışması". *Kemal Tahir 100 Yaşında.* ed. Ertan Eğribel, M. Fatih Andı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 481-504.
- Erhat, Azra (2005). "Önsöz". Homeros, *İlyada.* çev. Azra Erhat, A. Kadir, 20.bs. İstanbul: Can Yayınları, s.7-70.
- Fischer, Ernst (1993). *Sanatın Gerekliliği.* çev. Cevat Çapan, 7.bs. Ankara: Verso Yayınları.
- Flaubert Gustave (2019). *Madam Bovary.* çev. SâmiH Tiryakioğlu, 6.bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Göle, Nilüfer (2016). *Modern Mahrem.* 13.bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kazancakis, Nikos (1982). *Zorba.* çev. Ahmet Angın. 5.bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Kundera, Milan (2007). *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği.* çev. Fatih Özgüven, 32.bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kundera, Milan (2014). *Roman Sanatı.* çev. Aysel Bora, 5.bs. İstanbul: Can Yayınları.
- Maden, Sait (2018). *Gulgamış Destanı.* 8.bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Millett, Kate (1996). *Sokak Kadınları.* çev. Seçkin Selvi, 2.bs. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Özgül, M. Kayahan (2018). "Sosyoloji, Edebiyatın Nesi Olur?". *Edebiyat ve Sosyoloji.* ed. M. Ali Akyurt, İstanbul: Alfa Yayınları, s.37-70.
- Said, W. Edward (2013). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları.* çev. Berna Ülner, 7.bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Saraçgil, Ayşe (2005). *Bukalemun Erkek.* çev. Sevim Aktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soyer, Senem (2016). "Arap Edebiyatında Anne Teması". *Doğu Edebiyatında Kadın.* yay.haz., ve ed. Ali Güzelyüz, İstanbul: Demavend Yayınları, s.7-13.
- Söylemez, İsmail (2016). "Modern İran Edebiyatında Kadın". *Doğu Edebiyatında Kadın.* yay.haz., ve ed. Ali Güzelyüz, İstanbul: Demavend Yayınları, s.131-139.



- Stendhal (2018). *Kırmızı ve Siyah*. çev. Bertan Onaran, 6.bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Şeker, Aziz (2019). *Kemal Tahir, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'in Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın-Karşılaştırmalı Bir İnceleme*-. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.
- Tolstoy (2019). *Anna Karenina*. çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, 13.bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Touraine, Alain (2007). *Kadınların Dünyası*. çev. Mehmet Moralı, İstanbul: Kırmızı Yayınları.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

# Yusuf Atılğan'ın "Evdeki" Öyküsünü Feminist Eleştiriyle Okuma Denemesi

SEDA H. SAYGILI\* - DR. TAYFUN HAYKIR\*\*

*kadınlar sürekli tığ örerd ve yoktu anıları  
ve sokaklar sanki  
geceyarısı uyanmış erkekler kalabalığı  
bir kadındı/bir ülkeydi/kapanmazdı artık yararı  
Lale Müldür*

## Öz

Feminizm kadınların erkekler ile aynı hak, statü ve özgürlüğe sahip şekilde yaşamasını savunan bir yaklaşımdır. Ataerkil düzenin hegemonik tavrıyla mücadele eden feministler, toplumsal cinsiyet sorunsalına çözüm aramak için çeşitli kuramlardan da yararlanmışlardır. Temelde erkek-kadın eşitliğini savunan feminist yaklaşım özel ve kamusal alanda kadının uğradığı haksızlıkları cesur bir şekilde ifade etmiştir.

Bu çalışmada Yusuf Atılğan'ın "Evdeki" öyküsü toplumsal cinsiyet sorunsalı ile tartışılacaktır. Toplumsal cinsiyetin kadına yüklediği sorumluluklar, kadının özel alana hapsedilmesi, eğitim hakkından yoksun bırakılması ve ataerkil düzen tarafından inşa edilmiş bir yaşama kısıtlanması bu yazının konularıdır.

**Anahtar sözcükler:** Yusuf Atılğan, "Evdeki", toplumsal cinsiyet, taşra, feminizm.

## READING ATTEMPT WITH FEMINIST CRITICISM ON THE STORY NAMED "EVDEKİ" OF YUSUF ATILGAN

### Abstract

Feminism is an approach that advocates that women should have the same right, status and freedom as men. Feminists struggling with the hegemonic attitude of the patriarchal order have developed various theories to find solutions to the gender problem. Basically, the feminist approach that maintains equality between men and women has intrepidly expressed the injustices suffered by women in private and public spheres.

In this study, Yusuf Atılğan's story "Evdeki" will be discussed with the gender problem. The responsibilities imposed by gender on women, the desocialization of women, the deprivation of the right to education and the imprisonment in a life built by the patriarchal order are the subjects of this article.

**Keywords:** Yusuf Atılğan, "Evdeki", Gender, Rural, Feminism.

\* Yıldırım Beyazıt Ün. Sos. Bil. Ens. YTE Doktora, sedasaygili.yte@gmail.com, orcid.org/0000-0002-4542-4611

\*\* Gazi Ün. TÖMER, thaykir@gazi.edu.tr, orcid.org/0000-0003-1813-5432

Gönderim tarihi: 12-08-2019

Kabul tarihi: 11-11-2019

## GİRİŞ

**F**eminizmin amacı, kadınların cinsiyetleri sebebiyle ötekileştirilmesini engellemek ve cinsiyet eşitliğini sağlamaktır. Medeniyet öncesi toplumlarda kadınlar ekonomik yönden bağımsızdırlar. Hayatlarını devam ettirmek için eşe, babaya ya da herhangi bir erkek işverene bağlı değildirlar. Komünal toplumlarda erkekler ve kadınlar tüm topluluğun yararı için ortak çalışırlar ve ortaya çıkan üründen eşit pay alırlardı. Bu toplumda yaşayan kadınlar cinsel bakımdan da özgürdür ve cinsel yaşamlarının yönünü kendileri belirlemişlerdir. Komünal toplumda yaşayan bu kadınlar erkeğin himâyesi altında yaşayacak, yönlendirilecek, erkeğin nesnesi konumuna getirilecek varlıklar değildiler. Üretim faaliyetinin merkezinde olan ve doğurgan vasfından dolayı değerli olan kadın anaerkil toplumlarda erkeklerden büyük saygı görürdü.

Feminizm, kapitalist düzenin öncülük ettiği kadınlar üzerindeki baskı ve aşağılanmaların önüne geçerek kadının bugününü ve geleceğini yeniden kurmayı hedefler. Bu gayelerin peşinde olan kadın, yaşamını koca, ev ve aileyle sınırlayan eski inanışlara ve kurallara karşı kendilerine sunulan bu sınırlı yaşamla ilgili şikâyetlerini ifade etmekte ve yeni bir bakış açısıyla taleplerini dile getirmektedir.

Sınıflı toplum yapısı ortaya çıkana kadar birçok kadın bir zamanlar ilkel toplumda sahip oldukları yüksek konumların ve eşitliklerinin farkında değildir. Evelyn Reed'e göre "(...) bir kez kapitalist toplum ortadan kaldırılıp toplumcu ilişkiler kurulunca, bütün işçileri ve irksal azınlıkları baskıdan ve yabancılaşmadan kurtaracak güçler tarafından kadınların da bir cins olarak kurtarılacağını henüz göremiyorlar." (1985, s.11) Kapitalist sistemin, çalışan erkek ve kadınları ezen ve sömürgeci bir toplum olduğunu belirten hiçbir bilime tahammülü yoktur. Hem insanlık tarihini ve beraberinde kadınlık tarihini açığa çıkartan antropoloji hem de iktisat bilimlerinin bulgularını görmezden gelir. Kadınların ikinci cins olduklarını söyleyen ataerkil sınıflı toplum yapısı kapitalist sistemin bir getirisidir. Komüncü ilkel toplumlarda bir cinsin diğeri üstünde herhangi bir üstünlüğü yoktur. Reed, kapitalist toplumdaki kilit kurumlar için şunları söyler:

Karşılaştırmalı tarihsel yöntemleri ile öncü antropologlar, kapitalist toplumumuzun kilit kurumlarına, bunların ilkel toplumda kesinlikle bulunmadıklarını keşfederek istemeden dikkat çekmiş oldular. Bu kurumlar gayet yerinde olarak Engels'in kitabının adını oluşturdu: Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni. Engels bu sınıfsal kurumların var olmadığı dönemde, kadınların, sınıflı toplum boyunca içinde buldukları boyun eğici ve aşağılanıcı konumlarının tam tersine, çok yüksek bir mevki işgal ettiklerini. Büyük bir özgürlük ve bağımsızlığa sahip olduklarını da vurguladı. (1985, s. 16)

İlkel toplumlarda yüksek bir konumda olan kadın doğurma yetisinden dolayı da erkekler tarafından büyük bir saygıyla karşılanırdı. "Kadının köleleşmesi; ailenin kabileyile

zıtlığı, özel mülkiyetin geliştiği, toplumun sınıflara bölündüğü ve sınıf uyumsuzlukları dizginini sıkı sıkıya tutmak ihtiyacından Devlet'in doğacağı tarih öncesi dönemle aynı zamana denk gelir. Anaerkil dönemde kadın, öncelikli bir otorite kurmuştur: Soy zinciri kadın tarafından sayılıyordu ve çocuklar annenin kabilesinden oluyorlardı." (Marx, Engels, Lenin, 2010, s. 19-20) Sınıflı toplum yapısı ortaya çıktığında kadınlar doğurgan özelliğinden dolayı aşağı cins olarak görülmüştür. Kadın çocuğuna bakması için özel alana hapsedilmiştir; bu sebepten dolayı kadının yeri evi olarak görülmüştür. Sınırlı bir alana hapsedilen kadın kamusal alandan uzak kalır ve toplumsal anlamda ikinci cins olurken, iktisadi, siyasi ve entelektüel yaşamdan da soyutlanır. Kadınlar için analık kavramı, cinsler arası eşitsizlikleri ve kadının ikinci cins olmasını haklı göstermek için kullanıldı.

Engels'e göre toplumları ayakta tutan iki temel öge vardır: üretim ve üreme. İlkel toplumlarda kadın hem kendi topluluklarının toplumsal önderi hem de yaşamın maddi gereksinimlerini üretendir. Kadının etkin bir biçimde yaşamın içinde var olması eve kapanıp sadece çocuklara yönelik görevlere bağlı kalmayıp üreticiler içinde yer almasına bağlıdır. Kadınların bunları yapıp özel alana hapsolmemesinin nedeniyse ne yapacağını söyleyen ve var oluşunu kısıtlamaya çalışan kendi üzerinde yönetici bir erkin bulunmamasıdır.

Tarım ve hayvancılığın daha etkin bir ekonomi kaynağı olması ve üretim fazlalığının yeni bir yaşam tarzının kapılarını açmasıyla komünal sistem yıkılmıştır. Komünal sistemin çöküşü ise adım adım gerçekleşti. İlk olarak komünal toplum klanlara sonra geniş aile adı verilen çiftçi ailelerine ve son olarak da çekirdek aile denen tek tek ailelere bölündü; bu süreç sonunda ataerkil aile sistemi meydana geldi.

Ataerkil ilke, yani bir erkeğin malını, mülkünü oğluna geçiren yasa maddesi açıkça "Patrisyenlerin, yani ataerkil düzenin partizanlarının, varlıklarının, mülk sahiplerinin bir icadıydı. Klanın "içinden çıkardıkları" ataerkil aileler kurarak ilkel anaklanını parçaladılar... Patrisyenler soyun babadan gelmesi kuralını getirdiler ve akrabalığın temeli olarak anayı değil babayı kabul ettiler." (Robert Briffault'da alıntılanan Reed, 1985 s. 25)

Kadının tarihsel çöküşünü ifade eden aile, özel mülkiyet ve devlet gibi ataerkil kurumlar kadının etkisiz bir varlık olarak yaşamasına sebep olan toplumsal değişimlerdir. Ataerkil toplumda başlıca üreticiler erkekler olurken kadın sadece eve ve aile sistemine hizmet etmek için görevlendirilmiştir. Kadınların ekonomik bağımsızlıkları ellerinden alınmasının yanında cinsel özgürlükleri de kısıtlanmıştır. Tek eşli evlilik erkek cinsinin ihtiyaçları doğrultusunda oluşturulan kadın cinsinin özgürlüklerini elinden alan mülk sahibi erkeklerin gereksinimlerine hizmet etmek amacıyla oluşturulan maşist bir sistemin ürünüdür.

Marksist yöntemin, kadının aşağılanması kökenini açıklamada temel oluşturan bulguları aşağıdaki önermelerle şöyle özetlenebilir: Birincisi, kadınlar her zaman



ezilen, "ikinci" cins değildiler. Antropoloji ya da tarih öncesinin incelenmesi bunun tersini gösterir. Kabile kolektivizmi dönemi olan ilkel toplum boyunca kadınlar erkeklerle eşitti ve erkekler tarafından da eşit görülürlerdi. İkinci olarak kadınların yıkıma uğraması anaerkil klan komününün çözülüşüne ve bunun yerini ataerkil aile, özel mülkiyet ve devlet iktidar gibi kurumlarıyla sınıflı toplumun almasına denk düşmektedir (Reed, 1985, s. 78).

Üretimin çoğunun erkekler tarafından üstlenilmesi ve aile kurumunun yükselmesi kadınların kamusal alandan dışlanması yolunu açmıştır. Kadınların kocalarına ve ailelerine hizmet için eve kapanması ve din kurumu tarafından kutsanan özel mülkiyet erkek egemenliğinin kalesi olan baba ailesini güçlendirmek ve meşrulaştırmak için devlet tarafından oluşturulmuştur. Marksist ideolojiye göre ataerkil sistem ideolojik üstyapıya ait bir sistemdir.

Cinsiyet, biyolojik bir özelliktir, bu verili özellik bize doğuştan gelir. "Feministler tabii ki, kadınların ve erkeklerin fiziksel ve üreme işlevleri bakımından farklı olduğunu onaylayabilir; ancak bunu yaparken bu farkların kadınların ve erkeklerin sahip olabileceği fırsatlar veya yapacakları faaliyetlerle bir ilgisi olduğunu reddederler." (Young, 2009: 40) Toplumsal cinsiyet kavramı kadının ne olduğu sorusuna kadınların biyolojik cinsiyet ve dışıdan farklıdır. Toplumsal cinsiyet ise verili bir özellik değildir, doğduğumuz andan itibaren toplum tarafından inşa edilen bir süreci simgeler.

Kimliğe dayalı dayanışma inşa etmek uğruna "kadınlar"ın sorunsallaştırılmamış birliğine sık sık atıfta bulunulsa da cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım nedeniyle feminist özne bölünmeye uğrar. Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım ilk başlarda "biyoloji kaderdir" ifadesine itiraz getirmek için kullanılmıştı, aynı zamanda da cinsiyet biyolojik anlamda ne denli geri çevrilemez görünürse görünsün toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği, dolayısıyla ne cinsiyetin nedensel sonucu ne de onun kadar sabit bir şey olduğu savı için de kullanılmaktadır (Butler, 2005, s. 50).

Toplumsal cinsiyet; erkeği, birey olmanın normlarını içinde barındıran tikel bir varlık olarak içkinliğe mahkûm edilmiş dişil ötekenden ayırır. "Kadın, dünyanın bütünüyle erkek dünyası olduğunu kabul eder, erkekler kurmuştur bu dünyayı, onlar yönetmektedir (...); kendisine gelince, o bu dünyadan sorumlu değildir; onun bağımlı, ikinci derecede bir varlık olduğu kabul edilmiştir zaten; şiddet dersleri almamış, topluluğun öbür öğelerinin karşısına hiçbir zaman bir özne olarak çıkmamıştır, (...) edilgin bir varlık gibi hissetmektedir." (İlkaracan, 2014, s. 8) Edilgenliğe mahkûm edilen kadın, kendiliğinden var olan şeylerle yetinir.

Erkeğin kadın karşısındaki üstünlüğü Hegel'in efendi-köle diyalektiği içerisinde açıklanabilir. Hegel'in efendi-köle diyalektiğine göre "Özbilinç ilkin yalnız kendi-için-varlıktır,

başka her şeyin kendisinden dışlanması yoluyla kendi kendisine özdeştir; onun için, özü ve saltık nesnesi 'Ben'dir; kendi-için-varlığının bu dolaysızlığı ya da bu varlığı içinde bir bireydir." (1986, s. 126) İnsanın otantikliğini anlaması, benin kökenini kavramasından iler gelir.

"Kadınlar, kendini toplumun maskeleri ardından görmeyi bıraktığında ve kendi benliğini ele geçiren gerçeklerle yüzleştiği zaman kendilik dünyasını yaratmayı başarabilirler. Eleştirel düşünme becerisini geliştiren kadın, kendini ezen toplumsal ideolojinin ve cinsiyet ayrımcılığının farkına varabilir." (Saygılı, 2016, s. 44) Kadın, kötü yazgısını olumsuzladığında, öteki ya da nesne konumundan özne olmaya aday olduğunda kurtuluş kapısını aralar ve içinde bulunduğu kısıtlanmışlığı anlar.

## 1. TÜRKİYE'DE FEMİNİZM HAREKETİ

Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle Osmanlı Devleti'nde birçok sahada değişim meydana gelmiştir. Değişimin görüldüğü sahalardan biri de toplumsal yapıdır. Sosyal hayatta yaşanan bu gelişme Osmanlı aile yapısına da yansımıştır. Gerileme sürecine giren Osmanlı Devleti'ni eski ihtişamlı günlerine geri döndürmek umuduyla ilan edilen Tanzimat Fermanı, Batılılaşma hareketi olarak düşünüldüğünde bundan kadının toplumdaki yeri de etkilenir. Ataerkil bir aile yapısına sahip olan Osmanlı'da kadın haklarına çok da önem verilmez. Arat'a göre "Osmanlı toplumunda kadın, dinsel-kültürel yapının yanı sıra otoriter ve ataerkil gelenekselliğin etkisi altındadır. Müslüman Türk toplumunda, erkeğin kadından üstün tutuluşundan ve kadının erkeğe eşit olmadığı fikri hâkim olduğundan Türkiye'de kadın hareketleri zor bir noktadan işe başlamıştır." (1980, s. 43-45).

Modernleşme hareketi Osmanlı'da geç başladığı için kadının eşitlik haklarının ortaya konusu II. Meşrutiyet dönemine denk gelir. II. Abdülhamit dönemi siyasi baskının yaşandığı bir dönem olsa da bunun yanı sıra önemli yeniliklere de sahne olmuştur. Bu dönemde yapılan en önemli yeniliklerden biri eğitimidir. Eğitimde yapılan bu yenilik II. Meşrutiyet'in ilanıyla birleşerek kadın hareketlerinin oluşumunu sağlamıştır. Kadın dernekleri kurulmuş ve kadınlar kamusal alana katılmıştır. Kadınlar, yavaş yavaş çalışma hayatına adım atmaya başlamış olsa da bu gelişme, toplumsal cinsiyetin ona yüklediği misyonlarda pek de değişikliğe sebep olmamıştır. Kadın, hâlâ toplumsal cinsiyete uygun davrandığı zaman toplumdaki kabul görmektedir. Fatma Aliye, kadın sorunlarına romanlarında yer veren Osmanlı toplumundaki ilk Müslüman kadındır. Fatma Aliye'ye kadar kadın sorunları yalnızca erkekler tarafından tartışılmıştır.

Türk toplumunda Tanzimat'tan beri yaşanan Batılılaşma sürecinde değişimden en çok etkilenen ve değişimi en çok yansıtan hiç şüphesiz kadınlar olagelmiştir. Yerine göre kadınlar toplumdaki statüleri, aile içindeki yerleri ve giyim kuşaklarıyla bir medeniyet dairesinden başka bir medeniyet dairesine geçen toplumda neredeyse değişimin ölçüsü, göstergesi ve simgesi olmuşlardır. Bununla

birlikte Türkiye’de kadın sorunu, Tanzimat’tan beri modernleşmeci bir zihniyetle ele alınmıştır. Kadın, toplumun geri kalmışlığında bir odak noktasıymışçasına seçilip toplumun ilerlemesi için çözülmesi gereken bir sorun görülmüştür. Batılı kadının geçirdiği değişimlere ilişkin Batılı hemcinslerini taklit eden Türk kadını kendisini hızlı bir değişim ve gelişim ağının içinde bulmuştur. (Ortaylı’dan aktaran Şeker, 2017, s. 642-643)

Bu dönemde “Hanımlara Mahsus Gazete” kadınların insan olarak varlıklarının toplum tarafından kabul görmesi, kadının çalışma hayatına dâhil edilmesi ve toplumda itibar görmesi gibi amaçlara hizmet eden bir yayın organı olmuştur. Türk Feminist Hareketi’nde önemli bir yere sahip olan bu gazete kadın şair ve yazarların tanınmasına da hizmet etmiştir.

Meşrutiyet döneminde önemli yeniliklere imza atan Osmanlı kadın hareketi Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet ile yeni bir döneme girmiştir. Cumhuriyet ile birlikte yeni bir devletin temelleri atılırken Mustafa Kemal, kadın hakları konusunda çeşitli düzenlemeler yapmıştır. Onun kadına verdiği değer sayesinde kadın, kamusal alanda kendini var edebilmiş ve varlığını ispat edebilmiştir.

Cumhuriyet’in ilanı ile beraber Türk kadınları iki alanda yeni haklar elde etmiş oldular. Medeni Kanun’la birlikte gelen yeni sosyal haklar ve seçme seçilme hakkıyla gelen siyasal haklar 3 Mart 1924’de hilafet kaldırıldıktan sonra, 17 Şubat 1926’da sekülerizme en uygun düştüğü varsayılan Medeni Kanun İsviçre’den tercüme edilerek alındı. Verilen haklarla kadınlar, kamusal alandaki erkek ağırlıklı görüntüyü değiştirecek ve Batı görünümlü bir manzara ortaya çıkaracaktı. Medeni Kanun’un Türk kadınına verdiği hakları şu şekilde özetlemek mümkündür: Çok evliliğin yasaklanması, kadına boşanma hakkının verilmesi, mirasta erkekle eşit kılınması, evlilik yaşının sınırlandırılması, mahkemede erkekle eşit muamele hakkına sahip olması ve evliliğin bir memurun nezaretinde resmi boyut kazanması (Çaha’dan aktaran Tekin 2001, s. 28)).

1926’da kabul edilen Medeni Kanun kadına büyük özgürlük sağlasa da uygulama, ataerkil düzeni destekleyen bir tutum içinde gerçekleşmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde görülen bu kadın politikası, kadınları kamusal alana dâhil eden çalışmalar yapsa da bir yandan da onların davranışlarını kontrol eden sınırlar koymuştur. Erken feminizm, kadını milliyetçi söylemin öngördüğü çerçevede değerlendirmiştir.

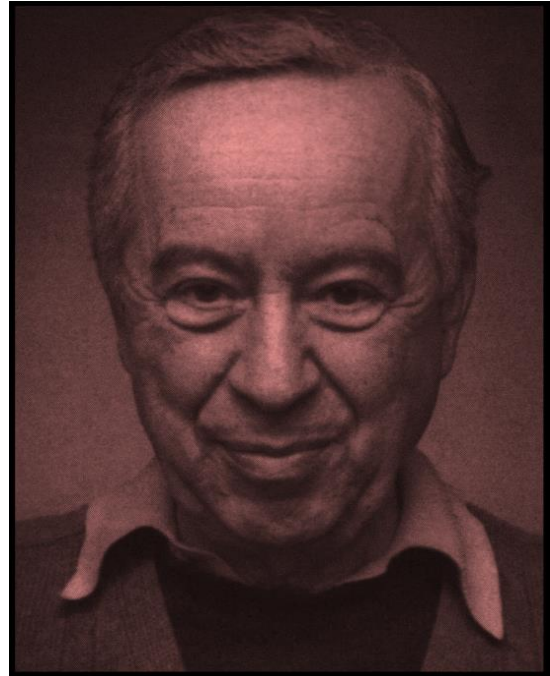
1980’lere gelindiğinde ise kadın hareketinde yeni bir dönem başlar. Bu dönemde kadınlarla ilgili birçok kitaba, dergiye ve filme imza atılır. Bu dönemde kadını eserlerinde konu alan Duygu Asena, Pınar Kür, Leylâ Erbil, Erendiz Atasü, Sevgi Soysal gibi birçok kadın yazarımız ortaya çıkar. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi kadın yazarlarımız, eserlerinde kadını ön plana çıkarmış ve kadının sesi olmaya çalışmışlardır. Bu eserlerde evlilik, aile baskısı, eğitim hakkı, kamusal alanda varlığını gösterme gibi temalar işlenmiştir. Cumhuriyet’in ilk dönem kadın yazarlarından biri olan Halide Edip Adıvar romanlarında

iffetli, fedakâr ve analık erdemlerini layığıyla yerine getiren kadın karakterler çizer. Onun yapıtlarındaki kadınlar erkek işlerine özveri ile eşlik eden cinsiyetsiz varlıklardır. Erken Cumhuriyete göre kadının kamusal alanda varlığını göstermesi medeniyet dönüşümün bir göstergesidir.

“Türkiye’de feminizm olgusu 1980’den sonra küçük gruplar şeklinde oluşmuştur. 1989’da I. Feminist Hafta Sonu ve I. Kadın Kurultayı’ndan sonra politik ve ideolojik sorunla gündeme geldi ve bu sorunların giderilmesi için birçok çalışmanın yer aldığı bir dönemdir.” (Demirdağ, 2017, s. 60) Türkiye’de kadın olmanın ne olduğu ve kadının varoluş mücadelesine ilişkin problemler, feminizmin tartışıldığı 1980-1990 arası yıllarına denk gelir. Günümüzde de ataerkil düzenin varlığını sürdürdüğü, toplumsal cinsiyet belasının da kadının kamusal ve özel alandaki varlığını tehdit ettiği görülmektedir. Kadınların, ataerkil düzen karşısında varlıklarını ortaya koymaları eğitim sorununun giderilmesi ve haklarının farkında olması ile sağlanabilir.

## 2. YUSUF ATILGAN’IN “EVDEKİ” ÖYKÜSÜNÜ FEMİNİST ELEŞTİRİYLE OKUMA DENEMESİ

Yusuf Atılgan, az sayıda ve nitelikli eserlere imza atmıştır. Yusuf Atılgan 1960 yılında *Bodur Minareden Öte* isimli öykü kitabını yazmıştır. Yalnızlık, özgürlük, iletişimsizlik, taşra sıkıntısı, varoluş izleklerini ele alan yazar bu kitabıyla Türk öykücülüğünün önemli isimleri arasında yer edinmiştir. Atılgan ilerleyen yıllarda “Korkut’a Masal, Ceren’e Masal” adıyla iki masal ve “Ağaç ve Eylemci” isimlerinde iki öykü yazmıştır. *Bodur Minareden Öte* kitabı 1992 yılında yapılan üçüncü baskısında *Eylemci* adıyla masalları *Ekmek Elden Süt Memeden* ismiyle 1981’de yayımlamıştır. Yusuf Atılgan’ın *Bütün Öyküleri* isimli yapıtı Yapı Kredi Yayınlarından çıkmıştır. Beş bölümden oluşan öykü kitabında on iki öykü ve iki masal bulunmaktadır.



Bu yazının konusu Atılgan’ın “Evdeki” öyküsünün Feminist kuram çerçevesinde tartışılmasıdır. “Evdeki” öyküsünün başkışisi bir kasabada annesiyle beraber yaşamaktadır. Toplumsal cinsiyetin kıza yüklediği zorunluluklardan dolayı bu kasabaya sıkışmış öykü karakteri, yalnızlık ve varoluş mücadelesiyle uğraşmaktadır. “Evdeki” öyküsü üç başlık altında feminist kuram ile çözümlenecektir.

## 2.1. Evlilik ve Cinsellik Bağlamında “Evdeki”

Yalnız olmak, öykü karakterinin seçtiği bilinçli bir eğilim olmuştur. Kasabadaki insanlar ve öykü karakteri kadın, hayatı algılayış bakımından farklıdırlar. Kısırılmışlık duygusu içinde hareket eden kadın kasabadakilerle ortak bir paydada buluşamadığından yabancılaşmayı seçer. Yalıtık bir kasabada yalıtılmış bir yalnızlık içinde yaşamını devam ettirir. Evlenmez çünkü evlilik de ötekiler gibi olmak; onların yaşamının aynası olmaktır. Yalnızlık fikri beraberinde de mutsuzluğu getirir. Öyküye “Evdeki” başlığının verilmesi okuyucu için kadın karakterin izole edilmiş yaşamının anahtarıdır.

Toplum ve aile kendileri için inşa ettikleri kişilerin var olmasını ister; kendi kurallarının dışına çıkmaya çalışan başkaldıran karakterleri de düzenin dışına atar. Toplumun, kadını evlilikle bir yerde konumlandırması ve evliliğin kadın için bir statü atlamak olarak değerlendirilmesi yine kadına toplum tarafından dayatılan bir unsurdur. Daha önce kimseyle evlilik yaşamamış öykü karakteri bankacının karısının kendisi hakkında çeşitli imalarda bulunduğu inanır: “Ara sıra bize gelir. ‘Bizimki’ dediği kocasını anlatırken, bir bakışı vardır bana, evlenmedin diye eğlenir gibi, acır gibi bir bakış.” (Atılğan 2013: 12). Kadın, belirli bir yaştan sonra evlenmemesini kendi sorun yapmasa da çevresindekiler için bir problemdir. Evlenmeyen kadın hemcinsleri için bir tehlike oluşturur. Bankacının karısı, müdürlerini ziyaret ettiklerinde müdürün kızının tavrını şu şekilde anlatır: “Bir kızları var kardeş, bu kadar olur mu? Neredeyse kucağına oturacak bizimkisinin...” (2013: 12) Öykü karakteri “O kıza da acırım ben, şu kadına da kendime de.” (12) der. Hepsinin yaşamları bu kasabanın onlara sağladıkları kadardır. Dünyaya bakışları da bu kasaba kadar. Anne için çevredekilerin dediği önemlidir; kız evlenmiyorsa bir kusuru vardır. Kadının başkaldırısı, annesi onu evlenmeye zorladığında görülür: “Üstüme varma benim. Kaçarım yoksa. Satarım babamdan kalan bağı, tarlayı, alır başımı kaçırım.” (Atılğan, 2013, s. 12) Öykü boyunca tek başkaldırı olarak görülen bu cümlelerin haricinde diğer başkaldırı düşünceleri sadece içsel konuşma düzeyinde kalır. Kız yaşadığı hayattan memnun değildir. Dış dünyadan yalıtılmış olan bu kasabada sıkışık kalmış kitaplarda bahsedilen o dünyaya bir türlü kavuşamamıştır. A. Kojéve bireyin kendi için var olma mücadelesi ile ilgili şunları söyler:

Kendi için varlığın katıksız soyutlanması olarak ele alınan insansal-bireyin kendini ortaya koyması, nesnel-ya da şeyci varlık-tarzının katıksız olumsuzlanması olarak kendini göstermekliğindedir; ya da başka bir deyişle, kendi-için varlık ya da insan olmanın, hiçbir belirlenmiş varoluşa bağlı olmamak olduğunu, varoluşun tümel tikelliğine-ve-tek-başlılığına bağlı olmamak olduğunu, yani hayata bağlı olmadığını göstermekliğidir. Bu kendini gösterme (ortaya çıkış), katmerli bir etkinliktir; yani, başkasının etkinliğidir ve kendinin gerçekleştirdiği bir etkinliktir.



Başkasının etkinliği olduğu ölçüde bu etkinlikte, iki kişiden her bin, ötekinin ölümünü gerçekleştirmenin peşindedir. (2001, s. 89)

“Geleneksel toplumlarda kadın bedeni geleneksel patriarşi toplum değerlerinin öngördüğü şekilde düzenlenmektedir. Bu durumun sonucu olarak kadın bedenine geleneksel patriarşi anlamlandırmalar çerçevesinde toplumsal roller yüklenerek, beden; cinsiyet rolleriyle donatılmaktadır.” (Bilgin, 2016, s. 222) Kadın bedeni erkeğin egemenliğinde olan sosyo-kültürel bir unsur olarak düşünülmektedir. Toplumların çoğunda kadın bedeni erkeğin beğenisine hitap eden bir nesne olarak değerlendirilmektedir. Kadının bu duygusu yok sayıldığı gibi kadın bedeninin geleneksel toplumlarda cinsel bir nesne olarak kullanılmasının sebebi toplumun bu düşünceyi farklı şekillerde yeniden üretmesinden kaynaklanır.

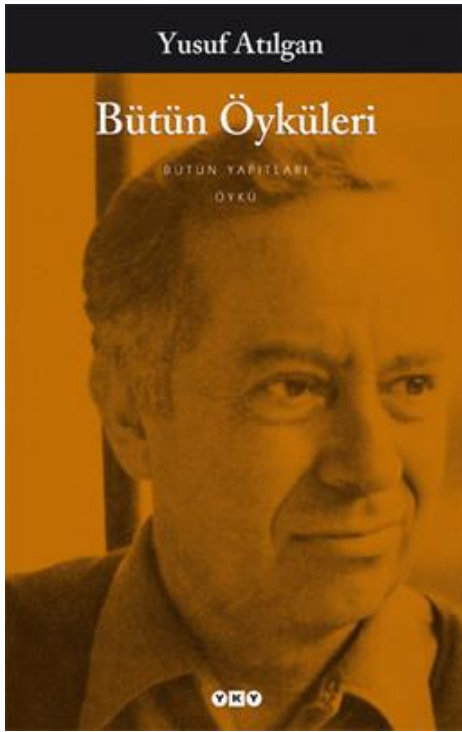
“Evdeki” öyküsündeki kadın karakterin bastırıldığı cinsellik duygusu dayısının oğlu ile karşılaştığında ortaya çıkar. “Yalnızlık” teması öyküde bir de cinsel yalnızlık üzerinden işlenmiştir. Kadın karakter, ders çalışmaya gelen dayısının oğlu Necati üzerinde kadınlığının gücünü merak etmiştir. Bir taraftan Necati’yi yeren kadın diğer yönden de bir erkeği baştan çıkarmak isteyen kadın yönünü merak eder. Kadınlığının Necati üzerindeki etkisini merak eden kadın, “Bacağıma ondan yana uzatsam diyorum. Uzattım. Kıpırdarken dizi bacağıma süründü. Bir kelimeyi yanlış okudu. (...) Şimdi kalksam, arkasına geçsem, kitaba eğilsem, göğsümü sırtına bastırırsam.” (Atılgan, 2013, s. 14) gibi düşüncelere kapılır ve kendinden tiksinti duyar.

## 2.2. Kadının Eğitimden Yoksun Bırakılması Bağlamında “Evdeki”

Bireyin toplumda aktif olarak görev alabilmesi haklarının farkında olması ve kendine ait bu hakları etkin kullanabilmesi ile ilişkilidir. Eğitim hakkı kadının en önemli haklarından biridir. Eğitim hakkını toplumun diğer üyeleriyle eşit olarak alması ve haklarının farkında olması kadının toplumun gelişmesinde etkin rol almasını sağlar.

Kalasların çağrışım nesnesi olarak kullanılmasından sonra Atılgan, kızın dayısının kitabını da bir çağrışım ögesi olarak kullanır. “Dolaptan bir kitap aldım. Sedire uzandım. İlk yaprakta dayımın adı yazılı. Çoğu onun bu kitapların bana verdi. İki yıl İngiltere’de okumuş. Bana İngilizce öğretirdi. Severdi beni. ‘Kız erkek olsaydın seni oraya yollardım’ derdi. Babamı hiç bilmiyorum. Dayım da liseyi bitirdiğim yıl öldü. Zaten her şey o yıl olmadı mı? Kalaslar bile o yıl geldi arsaya?” (Atılgan, 2013, s. 13) Anlatıcının söylediğine göre liseyi bitirdiğinde 17 yaşında olduğu varsayılırsa kalaslar on yıl sonra arsadan geri alınmıştır ve anlatıcı şu an yirmi yedi yaşındadır. Dayısının cinsiyetçi söylemi patriyarkal toplumlarda kadınların eğitimden cinsel kimlikleri yüzünden yoksun bırakılmasını da göstermektedir. Kadın, erkek gibi kendi için var olan biri değil kendi içinde var olandır. Josephine Donovan’a

göre “Kadınlar ötekiliklerini reddetme cesaretine sahip olanlar ve yanlış adlandırmayı, ataerkil toplumun putperestliğini hem içten hem de dıştan reddetmek üzere hareket edenler (..)” (2014, s. 243) kadının dirilişinin habercisidir. Kendi hayatının öznesi olamayan kadın, baba erkil toplumun ona sunduğu haklar çerçevesinde bir hayat yaşamaktadır. Öykü karakterinin kendi geçmişi ile ilgili bahsettiği anılardan yola çıkarak yaşının yirmi yedi olduğu söylenebilir. Liseden sonra okutulmadığı için ekonomik olarak bağımsızlığını sağlayamayan kadın, özel alana hapsedildiğinden yaşamak istemediği bir hayatın nesnesi olmaya mahkûm bırakılmıştır.



Öykü karakterinin yaşadığı çatışmalar entelektüel, ahlaki ve duygusal çatışmayı bir arada barındırır. Karakterin ilk çatışması kendiyedir. Hem kimseyle evlenmek istemez hem de yalnızlığından, ıssızlığından içten içe şikâyetçidir. Kasabadaki adamlar duygusal açıdan onun beklentisini karşılayacak insanlar değildir. “Kiminle evleneceğim bu kasabada? Kim anlatıyordu geçenleri, ‘İçip içip gecenin bir vakti gelir eve. Ayağını önüme uzatır. ‘Çıkar şunları’ der. Leş gibi kokar ayakları.’ İçim bulanıyor. Nasıl yatılır böyle bir adamla.” (Atılgan, 2013, s. 12) diyen kadın kasabadaki erkekleri beğenmez.

Yalnız kalmayı, topluma yabancılaşmayı ve ötekileştirilmeyi kabul etmiştir. Karakterin bu tavrı öyküdeki çatışmaları doğuran ve öyküyü yönlendiren

bir öge olmuştur. Gece kendiyle baş başa kaldığında da kimsesizliğiyle yüzleşir. Anlatıcı kadının diğer çatışması ise kasabadaki düzen ve annesiyedir. “Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?” diye söylenen kadının entelektüel boyutta da kasabadakilerden farklı olduğu okur-yazar kimliği ile kasabada yaşadığı kısırılmışlığı anlaşılır. (Atılgan, 2013, s. 12) Kadın, içkin bir varlık olarak bu kasabada yaşamıştır, aşkın bir varlık olarak yaşamayı sürdürmek istese de ne toplum düzeni ne örf adetler ne de düzenin taşıyıcısı olan annesi bu duruma müsaade etmiştir.

### 2.3. Taşrada Kadın Olmak Bağlamında “Evdeki”

Taşra, TDK'ye göre “Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık” anlamına gelmektedir. Taşra, şehrin gelişme hızına göre geri kalandır ve dışarıda kaldığından ötekileştirilmiştir. Taşta öyküdeki karakter için de mahrumiyetin, sıkıştırılmışlığın adıdır. Taşrada olmak ve taşralı olarak hayata devam etmek bir bakıma durumuna razı gelmek; ötekileştirilmeyi kabul etmektir.

Kasabada yaşayanlarla uyuşamayan kadın, zamanla kasabadakilere karşı yabancılaşır. Kasabadaki iletişim evreninin darlığı kızı yalnızlaştırmış ve kendi içine hapsetmiştir. I. kişi anlatımıyla gerçekleşen öyküde karşı arsadaki kalasların kaldırılmaya başlanmasıyla öyküye giriş yapılır:

Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadım pencereden. Annem bir kere Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek dedi” dedi: aldırmadım. On yıl önceki arsayı düşündüm durdum. Okul dönüşü bu pencereden top oynayan çocuklara bakardım. “Kız, koca mı arıyorsun orda?” derdi annem, utanırdım. On yıl önce annemi de severdim. Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdım. Ben de onlar gibiydim. Erkeklerin yanında uslu uslu oturur, kadınların dedikodusunu dinlerdim. Okulu bitirdiğim yıl karşıya kalasları yığdılar. Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördüm yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içimde bir umut var. Top oynamaya gelecek çocukları bekliyorum (Atılgan, 2013, s. 11).

Kalaslar geçmişi hatırlatan bir çağrışım ögesi olarak öyküde yer almıştır. Toplumsal cinsiyetin getirdiği kısıtlamalar ile yaşanmamış bir çocukluğun resmi vardır bu sahnede. Öyküdeki kadın çocukken taşra sıkıntısının ne olduğunu bilmemektedir. Küçük kızın top oynayan çocukları izlemesi, annesi için kendine koca aramadır. Toplumsal cinsiyetin kadına yüklediği en önemli görev anne ve eş olmaktır. Kadın, insan olmadan önce kadındır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Simone Beauvoir'ın “Kadın doğulmaz kadın olunur.” sözü akla gelmektedir. Annenin toplumun sözcüsü olarak söylemde bulunması kız ve anne arasında zamanla iletişim kopukluğuna sebep olacaktır. Kızın okulu bitirdiği yıl kalasların karşıya yığılması çocukluğun ve umutlarında elinden alınması olarak yorumlanabilir. Yıllar sonra kalasların yeniden kaldırılması kızın içinde umut ışığının belirmesini sağlamıştır. Öykü karakteri çocukken dışarıda kalmanın ötekileştirilmenin ne olduğunu bilmemektedir; onun dünyayı kavraması bu kasabadaki yetişkinlerin gözündendir. Yetişkinlik evresinde benliğin taşrasında kalmışlığın sıkıntısı içinde bu kasabada özelde ise o evde yaşamaya mahkûm kalmıştır.

Kasabadaki kadınların çoğunun yüzleri asıktır ve kadınla kavgaya gidiyor gibi adımlarını atarlar. Bu durum kadınların maruz bırakıldığı bir durumdur. Yapacakları

herhangi bir hareket yüzünden haklarında çıkacak dedikodudan korkan kadınlar ciddiyet maskesini yüzlerine takıp maskülen tavırlar sergilerler. Kasabada kocası bankada çalışan kadının kırmızı ruj sürüp gezmesi kadınlar arasında birçok dedikoduya sebep olur. Kadının, insan olmasından önce cinsel kimliğiyle ilgilenilmesi sürekli tedirgin olmasına yol açar.

Kasabadakiler kısıtlanmışlığın, zorla yaşam sürmenin, kabullenmişliğin, içkinliğin anahtarlarıdır. Öyküde mekân olayların gelişmesinde en büyük etmenlerden biridir. Kasaba yalıtılmış bir mekândır. Öykü karakterinin bahsettiği gibi burası taşradır. “taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı.” (Gürbilek, 1995, s. 61) Taşranın sıkıntısı ile karşı karşıya kalan birey yalıtılmış bu mekândan kurtulmama da yabancılaşmayı seçer. Taşrada yaşamak sahnenin dışında yaşamaktır. Taşrada olmak, varoluş problemini de beraberinde getirir. Öyküdeki kadın sıkışıp kaldığı bu dünyanın dışındaki yaşamı arzular. “hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olmanın sıkıntısıyla” (Gürbilek, 1995, s. 61) sürdürmüş bireyin öyküsüdür “Evdeki”. Bu taşrada kalma sıkıntısını başka bir şeye dönüştürme ya da buna karşı başkaldırmaya da gücü olmayan bir kadının iç sıkıntısının sözlere dökülüşüdür bu öykü.

Bu öyküde ev sığınlan, güven duyulan bir liman görevinde değildir. Kadın içkinliğe, edilgenliğe mahkûm eden onu özel alana hapseden bir yer konumundadır. Kadının diğerlerinden kurtulduğu kendine ait tek yer odasıdır. Burada da kitaplarıyla baş başa kalarak kasabanın dışındaki hayatı oradan öğrenir. Bu odada da hava ağırdır. “Oysa ilkyaz daha. Bungun, ağır sıkıntılı bir hava bu.” (Atılğan, 2013, s. 14) Mevsim yaz olsa da kadının ruh hâli mevsimin algılanışında da etkilidir. Bahar ayı, tabiatın canlandığı, çiçeklerin açtığı bir mevsim dilimi olsa da karakterde uyandırdığı etki tam tersidir. Yalıtık bir mekân kuran Atılğan, öykü karakterini buraya hapsederek yabancılaşma temasını daha etkin bir şekilde kullanmıştır.

Kasaba için “Uyusam da bari düşte çıksam bu kasabadan. Olmuyor.” (Atılğan, 2013, s. 15) diyen kadın karakter dışardan duyduğu sarhoşun sesinden sonra “Korkuyorum. Öyle bitkin, öyle çelimsizim ki. Şimdi insanlar bana ne isterlerse yapabilirler. Sarhoş pencereyi açıp yanıma uzanabilir. Ama gelmiyor. Sesi uzaklaştı.” (Atılğan, 2013, s. 15) der. Uzaktan gelen çocuk çığlığı için “Sanki gelecek günlerine ağlıyor.” (15) diyerek kasabanın ruhunda yarattığı daralmayı anlatır. Öyküden alıntılanan bu bölümde de görüldüğü gibi kadın karakter için bu kasaba hapisane gibidir. Bu kasabadan gitmek istese de bunun sadece düşte olacağını düşünür. Öykü, kızın kaderine olan başkaldırısına rağmen mutsuz sonla biter. Öykünün sonunda kızın yaşadığı kasabada kalması, onu özel alana hapseden evden

ayrılmaması ve yalnızlığıyla olan yüzleşmesi yaşadığı hayattan memnuniyetsizliğini gösterir. Kaçmaya çalıştığı taşraya hapsolmasıyla öykü sona erer.

## SONUÇ

Kadın ya da erkek olarak dünyaya gelen birey, mensubu olduğu cinse göre toplumsal cinsiyet rollerine sahip olmaktadır. Toplum her iki cins için de birbirinden tamamen farklı davranış, duyuş, düşünüş ve algılayış beklemektedir. Doğduğu toplumun kültürel ortamı bireyin içselleştirmek zorunda bırakılacağı toplumsal cinsiyet özelliklerini belirler. Bu nedenle biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet birbirinden ayrılamaz.

Yusuf Atılgan'ın "Evdeki" öyküsü kısıtlanmışlığın, içkinliğin, eğitim hakkından yoksun bırakılmış bir kadının öyküsüdür. Biyolojik bir olay olarak karşımıza çıkan cinsiyetin toplum tarafından kadın cinsi için nasıl olumsuzlandığı öyküden gözlemlenebilir. Ataerkil dayatmalar altında verdiği varoluş mücadelesinde kadın karakterin kendini içkinliğe mahkûm ettiği görülür. Hayatının öznesi olamayan birey kendisine başkaları tarafından sunulan hayatın nesnesi olmaya mahkûm edilir. Öyküde kadının "varoluş" eksikliği "yapıyorum" eylemini de engeller. Anlatının unsurlarına bakıldığında "Evdeki" öyküsünde kadının ikinci bir cins olarak görülmesi, özel alana hapsedilmesi, toplumsal cinsiyetin ona sunduğu yaşam alanı ile hayatının sınırlanması, eğitim hakkının elinden alınması gibi sebeplerden dolayı Feminist eleştiriyle değerlendirilebileceği görülmüştür.

## KAYNAKÇA

- Arat, Necla. (1980). *Kadın Sorunu*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Atılgan, Yusuf. (2013). *Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beauvoir, Simone De. (1993). *Kadın III İkinci Cins*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Panel Yayıncılık.
- Bilgin Rifat (2016- Ocak) Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26/1: 219-243.
- Butler, Judith (2005). *Cinsiyet Belası*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis.
- Demirdağ, Muhammet Fatih (2017-Ocak) Küreselleşme ve Türkiye'de Feminizm Üzerine Bir Deneme. *Sosyolojik Düşün*, 1: 55-63.
- Donovan, Josephine (2014). *Feminist Teori*. Çev. Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986). *Tinin Görüngübilimi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea.
- İlkkarcan, Pınar. (2010). *Müslüman Toplumlarında Kadın ve Cinsellik* İstanbul: İletişim Yayınları.



- Kojève, Alexandre. (2001). *Hegel Felsefesine Giriş*. Çev. Selahaâttin Hilav. İstanbul: YKY.
- Marx, Karl vd. (2006). *Kadın ve Marksizm*. Çev. Ö. Ufuk. İstanbul: Sorun Yayınları.
- Reed, Evelyn. (1985). *Özgürlüğün Sorunları*. Çev. Zeynep Saraçoğlu. İstanbul: Yazın Yayıncılık.
- Saygılı, Seda H. (2016-Haziran). Leyla Erbil'in Öykülerinde Evlilik Teması. *Söylem Filoloji Dergisi*, 1: 35-65.
- Şeker, Aziz. (2017) Türk Romanında Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın Temsillerine Yönelik Sosyolojik Bir Çözümleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research* 54: 642-652.
- Tekin Elif (2207). *1980 Sonrası Türkiye'de Feminizmin Görünümü*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Young, İris Marion (2009- Bahar) Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler. *Cogito*, 58: 39-56.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

# Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
OKTAY YİVLİ  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

YASEMİN MUMCU  
MURAT KACIROĞLU  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

# Batı Anadolu Efsanelerindeki Millî Mücadeleyi Kült Merkezli Okumak

DOÇ. DR. MEHMET SURUR ÇELEPİ\*

## Öz

Kurtuluş Savaşı zamanında işgale uğrayan Batı Anadolu, işgalden düzenli orduyla birlikte yerel kuvvetlerin desteğiyle kurtulmuştur. Savaşın yarattığı olumsuzluklar ve bin yıldır vatan olarak benimsenen toprakların işgale uğraması büyük bir endişe yaratmıştır. Bu endişe hem Millî Mücadele döneminde hem de sonrasındaki birçok edebî üründe çeşitli yönleriyle işlenmiştir.

Belirli şahıs, yer ve hadiseler hakkında anlatılan, olağanüstü olmasına rağmen inandırıcılık vasfı olan, anlatıcıları ve dinleyicileri tarafından gerçek kabul edilen efsaneler de millî mücadele dönemine ait bilgiler sunan edebî anlatılardandır. Batı Anadolu halkının inanma ihtiyaçları, hayal güçleri ve kültürel bellekleriyle kurguladıkları efsanelerinde, Millî Mücadele ve Kurtuluş Savaşı çeşitli yönleriyle konu edinilir ve vatan toprağının kutsallığı sıklıkla işlenir. Türklerin kadim kültürlerinden bu yana evren tasarımlarında önemli bir alan olan çeşitli kültürleri bu efsanelerde motif olarak yer alır. Kültürel belleğin sürekliliğiyle bu efsanelerde yer alan söz konusu kültürler, Millî Mücadelenin manevi kısmını oluşturmuş ve vatan toprağının kutsallığı düşüncesini somutlaştırarak inşa etmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Savaş, Batı Anadolu, Millî Mücadele, Efsane, Kült

## A CULT-CENTERED READING OF NATIONAL STRUGGLE IN WESTERN ANATOLIAN LEGENDS

### Abstract

Western Anatolia, occupied during the War of Independence, was ensured with the support of local forces along with the regular army. The problems caused by the war and the occupation of the millennial homeland created a great concern. This concern has been discussed with various aspects in many literary works both during and after the National Struggle.

The legends narrated about certain individuals, places and events, which are considered to be true by their narrators and listeners despite being extraordinary, are also literary narratives that provide information about the period of national struggle. In these legends, constructed with the needs of believing, imagination and cultural memory of the

\* Pamukkale Ün. Fen-Edebiyat Fak. TDE Bölümü, msururcelepi@gmail.com, orcid.org/0000-0003-0353-3876  
Gönderim tarihi: 19-09-2019 Kabul tarihi: 11-11-2019

people of Western Anatolia, the National Struggle and Independence War is entreated with various aspects and the holiness of the homeland is frequently emphasized. Since the ancient cultures of Turks, their various cults that have an important place in universe designs have taken place as motifs in these legends. With the continuity of cultural memory, the cults mentioned in these legends have constituted the spiritual wing of the National Struggle and concretized the idea of the sanctity of the homeland.

**Keywords:** War, Western Anatolian, National Struggle, Legend, Cult

## 1. MİLLÎ MÜCADELE VE BATI ANADOLU

2019 yılı Millî Mücadele'nin başlangıcının yüzüncü yılıdır. Anadolu Türkünün tarihî belleğinde önemli bir alanı olan Millî Mücadele'yi unutmamak, hatırlamak, canlı tutmak ve bu çerçevede yüz yıl sonra bilimsel olarak çeşitli yönleriyle incelemek bir gerekliliktir. 1914-1918 yılları arasındaki Birinci Dünya Savaşı'yla beraber Anadolu topraklarının büyük bir kısmı itilaf devletleri tarafından işgal edilmiş ve toprakları bölüşme faaliyetleri hız kazanmıştır. Savaşın yarattığı tahribat bir yana, topraklarının yabancı devletlerce ele geçirilecek olması Anadolu insanında infial yaratmıştır. Zira Türkler için vatan ve toprak her şeyden önce gelir. Buna en veciz örnek, bilinen en eski Türk şiirlerinden birinin bir dağın kaybedilmesi üzerine yazılmasıdır. Savaşın sonunda vatan topraklarına düşmanın yerleşecek olması her ne kadar yıkıcı olsa da kendi içinde tekrar bir dirilişin başlangıcı olması açısından son derece önemlidir. Bundan tam yüz yıl önce, 1919 yılında söz konusu diriliş Millî Mücadele adıyla başlamış, "Millî" kelimesinin anlam alanını doldururcasına topyekûn girilen bir Kurtuluş Savaşı'na dönüşmüş ve dünya tarihinde özel bir yer oluşturmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'nda işgal edilen bölgelerin başında Batı Anadolu gelir. Batı Anadolu, Marmara Bölgesinin güneyini, Ege Bölgesinin tamamını, Akdeniz Bölgesinin batısını ve İç Anadolu Bölgesinden Eskişehir'i kapsayan coğrafi bölgedir. Bu bölgede itilaf devletlerine karşı Millî Mücadele öncelikle yerel ve sivil kuvvetlerle sürdürülse de sonrasında Mustafa Kemal ATATÜRK'ün gayretleriyle düzenli orduya geçilmiştir. Batı Cephesi savaşları olarak adlandırılan bu savaşlar İzmir'in Yunanlılar tarafında işgal edilmesiyle başlar. İlk etapta İzmir çevresinde Yunan kuvvetlerine karşı Kuvayı Milliye güçleri mücadele eder. Yunanlıların bu direnişi kırmak ve işgal ettikleri alanları genişletmek üzere itilaf devletlerinden sürekli destek alması üzerine Batı Anadolu'da millî cephelerin kurulması zorunlu hale gelir. Millî cephelerin yetersiz kalmaya başlamasıyla Batı Cephesi savaşları başlar. Bu savaşlarda düzenli ordu, kısıtlı imkânlarıyla mücadeleye başlar. 1. İnönü Savaşı, 2. İnönü Savaşı, Eskişehir-Kütahya Savaşı, Sakarya savaşı ve nihayetinde de Büyük Taarruz Savaşı bu cephedeki savaşlardır.

1. İnönü Savaşında (10 Ocak 1921) Yunanlılar, 22 Haziran 1920'de Eskişehir'i alarak, Ankara'ya kadar ilerleyip, millî hareketi ortadan kaldırmak için harekete geçer. Yunan ilerleyişi 10 Ocak 1921'de durdurulur ve geri çekilmeleri sağlanır. 2. İnönü Savaşında İtilaf Devletleri Sevr'i kabul ettirmek için Yunan ordusunu teşvik eder. Yunan ordusu, 23 Mart 1921'de iki koldan saldırıya geçer. Yunan ilerleyişi 1 Nisan 1921'de, Türk ordusunun geri püskürtmesi ile son bulur. Eskişehir-Kütahya Savaşında yine Yunanlılar, 10 Temmuz 1921'de saldırıya geçer. Yunan ordusu, Afyon, Kütahya, Eskişehir hattını işgal ederek Ankara'ya doğru ilerler. Sakarya savaşında Kütahya-Eskişehir Savaşlarında elde ettikleri başarıyı devam ettirmek ve Türk ordusuna son darbeyi vurarak Ankara'yı işgal etmek isteyen Yunanlılar yeni bir saldırı başlatır. Mustafa Kemal, Sakarya savaşında dünya savaş tarihine geçen meşhur "Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır. O satıh bütün vatandır. Vatanın her karış toprağı vatandaşın kanıyla ıslanmadıkça bırakılamaz." sözünü bu savaşta emir olarak vermiştir. Türk ordusunun kahramanca direnişi karşısında Yunanlılar yenilerek geri çekilir. Büyük Taarruz'da Mustafa Kemal, Yunan ordusuna kesin ve son bir darbe indirmek için orduyu savaşa hazırlar. Doğudaki ve Güneydeki birliklerin tamamı Batı Cephesi'ne aktarılır. 26 Ağustos 1922 sabahı Mustafa Kemal'in Kocatepe'den verdiği emirle Büyük Taarruz başlar. 30 Ağustos 1922'de Dumlupınar Meydan Savaşı kazanılır, 9 Eylül 1922'de Türk Ordusu İzmir'e girer. İzmir'de Yunanlıların "denize dökülmesiyle" batı cephesinde başarı sağlanmış olur (Çay, 2009, s. 1-5).

## 2. EDEBİYAT VE MİLLÎ MÜCADELE

Milletlerin başından geçen savaşlar, edebiyatlarına aksederek birtakım eserlerin yazılmasına sebep olur. Savaş edebiyatının kaynaklarını da savaş konularını işleyen bu edebî eserler oluşturur (Gülşen, 2008, s. 86).

Türklerde savaş edebiyatının kökeni çok eskilere dayanır. Türkler evren tasarımları ve dünyayı algılama belleklerinin neticesi olarak yarı göçebe bir hayat sürmüşlerdir. Sık yer değiştirme, yerleşiklerden farklı bir düzen kurmalarını zorunlu kılar. Bu düzenin tesis edilmesinde mücadele etmek önemli bir alan oluşturur. Ülkenin yöneticisi durumundaki hükümdar ve kağanlar, Orhun Abideleri ve Oğuz Kağan Destanında örneklendirildiği üzere Tanrı'nın yarlığıyla toprakları genişletmek, halkı korumak ve kollamak zorunda olduklarından daimi bir mücadele içindedirler. Bunun sonucunda bir mücadele kültürü oluşur. Bu mücadele kültürü "mücadele öncesi", "mücadele ânı" ve "mücadele sonrası" olmak üzere katmanlı bir yapı barındırır. Türklerdeki savaş edebiyatı bu katmanların üç bölümünde de teşekkül eder.

Türkler giriştikleri mücadelelerin tümünde, dünya algılarının gerektirdiği üzere büyük bir birikime sahiptirler. Bu birikim fiziki güç ve kabiliyetlerin yanı sıra mücadelelerdeki



kahramanlık ve trajedilerin aktarılmasını içerir. Sözü evrene hüküm sürdüğü dönemde birikimin, kahramanlığın, trajedinin aktarımını sanatçılar üstlenirler. Kağanlar çıktıkları her mücadelelerde yanlarında mutlaka dönemin tam bilicisi olan ozanları götürürlerdi. Bu ozanlar uzun mücadelelerde yorulan beden ve dimağları rahatlatmak için çalgı aletleriyle icralarını sergilerlerdi. Bu icralarında daha önceki mücadelelerdeki kahramanlıkları sıklıkla konu edinirlerdi. Köprülü bu sanatçıların millî destanların oluşumunda önemli rolleri olduğunu söyler (Köprülü, 2003, s. 67). Türklerin savaş edebiyatlarının bu sanatçılarla başlatmak gerekir.

Ozanların terennüm ettikleri parçalar tarihin ilerleyen dönemlerinde destanlara evrilir. Destanlar ise mücadele edebiyatının en iyi örnekleridir. Destanlar, konu edindikleri döneme göre muhtevalarını kurgularlar. Bu bağlamda millî destanlarla kurumsallaşan savaş edebiyatı, İslamiyet sonrasında ve Anadolu'da cihat felsefesiyle beraber gazavatname türünü doğurur. Anadolu'daki sosyal, siyasal ve dinî bütünlüğün tesis edilmesi için birbirinin devamı niteliğindeki Cenkname, Hamzaname, Eba Müslimname, Müseyyebname, Battalname, Danişmentname, Saltukname, Umur Gazi Destanı gibi eserler halk arasında anlatılmaya ve yazıya geçirilmeye başlanır. İmparatorluğa evrilmeye beraber savaş edebiyatı birden fazla edebî gelenekte devam eder. Klasik Türk Edebiyatı, Dinî Tasavvufi Türk Edebiyatı ve Âşık Edebiyatında savaş ve mücadelelerle ilgili manzumeler yazılmaya başlar. Osmanlı imparatorluğunun duraklama ve gerileme dönemiyle Batı tarzı edebiyatın Osmanlı'da yaygınlaşmaya başlaması yaklaşık olarak aynı dönemlere denk gelir. Yeni edebî türlerle tanışan edebiyatımız, 19. yüzyılın ilk yıllarından sonra Osmanlı'nın savaşlarını roman, tiyatro, hikâye gibi türlerde işleyerek savaş edebiyatı külliyatını geliştirir. Şüphesiz bu dönemin en trajik savaşı Osmanlı'nın hasta adam olarak nitelendirildiği ve parçalanması için kurguların arttığı Birinci Dünya Savaşı'dır.

Birinci Dünya Savaşı ve özellikle Çanakkale Savaşlarıyla savaş edebiyatı daha bir kuvvet kazanır. Çanakkale Savaşları, sekiz buçuk ay sürer ve yurt savunmasında Türk ordusunun gösterdiği müstesna dayanma gücünün ifadesi olur. Galibiyete rağmen, Birinci Dünya Savaşı'nın galipleri daha sonra imzalanan mütareke hükümlerince, bu şehitlerin ruhları arasından Boğazları geçip İstanbul Limanı'na demirlerler. Bu hazin tecellinin büyük bir karamsarlığa yol açması beklenirken, Çanakkale savunması bir destanın başlangıcını teşkil eder (Gülşen, 2008, s. 91).

Birinci Dünya Savaşı'nda Anadolu ve Anadolu insanının içine düştüğü durum binlerce şiirin, yüzlerce romanın, hikâyenin, tiyatronun konusu olmuştur. Bu eserler Türk'ün talihini aktarırken, sahip olduğu basiretlere de sıklıkla yer verir.

### 3. EFSANE VE MİLLÎ MÜCADELE

Birinci Dünya Savaşının ve Millî Mücadelenin işlendiği en önemli edebî geleneklerden biri halk edebiyatı geleneğidir. Halk edebiyatının birçok türünde Türk'ün kahramanlıkları işlenmiş, vatan müdafaası için verilen canlara övgüler düzülmüş, savaşın yarattığı infial lanetlenmiştir. Bu konuların işlendiği en önemli türlerden biri de efsanelerdir.

Türkçe Sözlükte; “Eski çağlardan beri söylenegelen, olağanüstü varlıkları, olayları konu edinen hayalî hikâye, söylence (Türkçe Sözlük, 2005, s. 603) şeklinde tanımlanan efsane kavramı, dilimize Farsçadan geçmiştir. Batı dillerinde legend kelimesiyle karşılanan kavram, anlatıcı tarafından bilinçli olarak gerçek olaylar anlatıldığını iddia eden, dinleyicilere bu olayın gerçek olup olmadığını, gerçek ise nasıl olduğunu düşündüren ve bu gerçekten haberdar olmayı isteten, nesilden nesile sözlü aktarımı yoluyla geçen ve karakteristik bir şekle sahip anlatım türünün adıdır (Luthi, 2006, s. 220). Efsaneler, şahıs, yer ve hadiseler hakkında anlatılan, inandırıcılık vasfı olan, tabiatüstü olma özellikleri barındıran anlatılardır. Efsaneler, halkın hayal dünyasıyla yaratma gücünün en güzel örnekleridir. Görsel ve ses benzerliklerinden faydalanılarak oluşturulan bu efsanelerin yaratılmasında halk estetiği ön plana çıkar (Çelepi, 2015, s.1166).

Efsanenin başlıca niteliği inanış konusu olmasıdır. Onun anlattığı şeyler doğru, gerçekten olmuş kabul edilir (Boratav, s. 98–99). Efsaneler, bilim öncesi bilim özelliği gösterirler ve açıklayıcıdırlar (Örnek, 1995, s. 190–191). Bilim adamları, bu açıklamaların gerçek veya hayalî muayyen şahıs, hâdise veya yer hakkında olduğunu aktarırlar (Sakaoğlu, 2009, s. 19). Bilinmeyen esrarengiz bir âlemi anlattıklarından olağanüstü unsurlar içerirler ve mitlerin modernleşmiş şekilleri olarak karşımıza çıkarlar (Seyidoğlu, 1985, s. 1–2). “Korkuların dili” olarak da adlandırılan efsaneler, sosyal ve dinsel tabuların yıkılmasının doğuracağı sonuçlardan dolayı duyulan korku ve endişeleri anlatır. İnsanların korkularını ve endişelerini dile getirmeye ve onların baskılarından kendilerini kurtarmaya çabaladıkları yerlerde efsaneler sözlü olarak yaratılır. Efsane anlatma bir tedavi süreci ile karşılaştırılabilir ve doğaüstü tecrübeler kendi kendini tedavi etmenin bir çeşidini oluşturabilir (Rohrich, 2006, s. 158).

Mitolojinin kırıntıları olarak da kabul edilen efsaneler, tıpkı mitolojilerde olduğu gibi kadim kültür unsurlarını barındırırlar. Hangi döneme ait oldukları fark etmeksizin inanma ihtiyacını karşılamak üzere kadim kültürün yansımalarıyla izahlarda bulunurlar. Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele dönemi hem trajedisi hem de başarıları yönünden Anadolu'da anlatılan birçok efsanenin konusu olmuştur. Söz konusu trajedinin yarattığı infial ve Millî Mücadele ile kazanılan zafer efsaneler yoluyla anlatılırken, birçok olağanüstülüğün yaşandığına inanılır. Bu olağanüstülüğün efsaneler üzerinde

inandırıcılığının artırılması için Türklerin kadim kültürel belleğinde önemli bir alanı olan kùltlerden istifade edilir.

#### 4. TÜRKLERDE KÙLT VE MİLLÎ MÜCADELE EFSANELERİNE YANSIMALARI

Kùlt kavramı Türkçe Sözlük'te "1. Tapma, tapınma. 2. Din. 3. Dinî tören, ibadet, ayin" şeklinde açıklanmıştır (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1282). Misalli Büyük Türkçe Sözlük'te 1. İbadet tapma, tapınma 2. Manevi ve ruhani kabul edilen kimselere veya mezarlarına gösterilen saygı" tanımlarına yer verilir (Ayverdi, 2008, s. 1848). Ansiklopedik Halkbilimi sözlüğünde kùlt kavramı için "Kutsal olarak kabul edilen varlıklara karşı gösterilen saygı veya tapınmaya verilen ad" açıklamaları yapılır (Artun, 2014, s. 328). Kùlt, antropolojik mana itibariyle, Tanrı veya Tanrılarla ilişki içindeki belirli bir gruba ait inançları ve ayin gibi dinî eylemleri ifade eder. Nicelik ve nicelikleriyle kùlt kavramı, ilkel inançlardan İlahi ve beşerî dinlere kadar bütün inanç sistemleri içinde görülür. Kùlt kabul edilen varlıklar insanlarda korku veya ürperiş uyandıran, dolayısıyla tekin olmayan büyük, yüksek, karanlık ve ulaşılmaz niteliği haiz varlıklardır. Dağ, orman veya ağaç, su, ateş ve taş gibi müşahhas söz konusu varlıklardandır. Bunların genel durumu ve insanlar üzerinde bıraktıkları etki ve etraflarında oluşan inanç neticesinde kùlt olarak kabul edilirler (Özarlan, 2003, s. 94).

Belirli bir olgunun kùlt haline gelebilmesi için etrafında bir anlam ve yaşam alanının yanı sıra bir tasarımın gerçekleşmiş olması gerekir. Bu tasarımın varlığı, kùltlerin köken itibariyle milletlerin evren, tanrı, ruh, insan algılayışlarıyla ilgili olduğunu gösterir. Bu bağlamda Türklerin evren, tanrı, ruh, insan anlayış ve tasarımlarının gereği olarak hayatlarını şekillendiren birçok kùltün olduğunu belirtmek gerekir.

Gök Tanrı ve onun yarattığı evren, Türk mitolojisinin ana kaynağıdır. Evren tasarımına göre evren birbirini tamamlayan üç katmandan oluşur. İdeal yasa ve düzenin temel kaynağı olan gök, düzene uymayanların mekânı "yeraltı" ve diğer iki katmana ait özelliklerin yer aldığı ve mücadelelerin devam ettiği geçici dünya olarak adlandırılan yeryüzü bu üç katmanı oluşturur (Arslan, 2005, s. 73). Bu üç katmanın varlığı Tanrı'nın kontrolü altında olan ve Türklerin dinî hayatını düzenleyen kùltlere bağlıdır. Milattan önceki 77. yüzyıllarda Çin vakanüvisleri tarafından Hunlarda tespit edilen Gök Tanrı, güneş, ay, Yer-Su, atalar ve ölümler kùltü gibi kùltler, Türk kavimlerinde son devirlere kadar devam ettirilmişlerdir (İnan, 1976, s. 1). Söz konusu kùltlerin tümü mitik bilinçle şekillenmiş ve Türklerin kültürel belleğinin inşasında önemli işlevler üstlenmişlerdir.

Efsaneler, halkın inanma ihtiyacıyla olgunlaşan önemli kültürel anlatılardır. Halkın mitlerle başladığı yaratma gelenek ve güçlerinin evrilerek devam ettirilmesiyle oluşurlar (Çelepi, 2015, s. 1167). Yeni çalışmalar ve fikirler neticesinde efsaneler ve mitler birbirinden ayrılarak kendi evrenlerinde açıklanmışlardır. Mitolojiler, tanrıların, dünyanın ve bağlı

birçok unsurunun, birbirinden farklı güçlere sahip ruhların ilk oluşumunu; efsaneler ise bu unsurların tamamlayıcısı kabul edilebilecek öğeleri konu edinirler. Bu bağlamda mitler ilahi; efsaneler dünyevidir (Bascom, 2006, s. 116). Halk nezdinde evrenin, insanların, hayvanların, bitkilerin birtakım özelliklerinin yaratılırken oluşmayıp daha sonra yaşanan herhangi bir olaydan sonra gerçekleştiğine inanılır. Yaşandığına inanılan olay efsanedir. Dünyadaki her şeyin var oluş sebebinin arayan, nasıl olduğunu sorgulayan insanın sorularına verilen cevaplar efsanenin ve mitolojinin içinde karşılığını bulur (Önal, 2005, s. 34). Mitin kaynağı akıl, efsanenin kaynağı hafıza olarak kabul görse de her iki tür de halkın hayal gücüyle ve kültürel belleğiyle yaratma kabiliyetinin ne kadar üstün olduğunu göstermeleri bakımından önemlidirler (Bascom, 2006, s. 129).

Bir mitik bilincin varlığının işareti olarak kabul edilen efsanelerde söz konusu milletin kültürleri önemli bir yer tutar. Efsane anlatıcı ve dinleyicileri, aktarılan metin ve bu metin etrafında inşa edilmiş birçok unsurun binlerce yıllık mitik bilincin tasarımıyla oluştuğunun, içerisinde kült tasarımılarının olduğunun farkında olmayabilirler. Fakat tarihi çok eskilere dayanmayan herhangi bir olay, şahıs veya yer hakkında anlatılan bir efsanede dahi söz konusu kültlerin olması, anlatıcı ve dinleyicinin kültürel belleğinin gereği olarak ânu geçmişe bağlayarak söz konusu olaya, şahsa, yere mitik bilinçle meşruiyet kazandırma isteğinin neticesidir. Bunun en güzel örnekleri Millî Mücadele ile ilgili anlatılan efsanelerde yer alır. Millî Mücadelenin üzerinden sadece yüz yıl geçmiş olsa bile, efsane metinlerinin alt belleğinde binlerce yıllık mitik bilincin tasarımı olan kültler belirginliğini hissettirir.

Efsanelerin önemli bir özelliği hem mitik bilinci hem de tarihî belleği beraber içermeleridir. Halk anlatıları içinde efsaneler özellikle belge ve bilginin olmadığı veya eksik kaldığı noktalarda teşekkül ederler. İçerisinde hakikat payı bulunan bir tarihî hadise, halk muhayyilesi ile yeniden şekillenir. Bu açıdan bakıldığında tarih araştırmaları için yeterli belge ve bilgi bulunmadığında halk anlatıları kaynak olma özelliği taşımaktadır (Yılmaz, 2015). Bu özellikleri tarihsel belleğin inşasına katkı sunar. Tarihsel bellek yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü olarak tanımlanan bellek kavramına toplum veya milletler açısından yaklaşılması sonucunda ortaya çıkmış bir kavramdır. Dar ve bireysel bir anlama sahip bellek kavramının daha geniş ve toplumsal bir çerçeveye taşınmış şekli olan tarihsel bellek, bir toplumun veya milletin yeryüzünde varoluşundan günümüze kadar geçirdiği süreçleri kapsayan hafızasıdır. Bu bellek içinde, ait olduğu toplumun veya milletin acıları, sevinçleri, tecrübeleri, maddi ve manevi değerleri bir bakıma tarihî geçmişi vardır. Tarihsel belleğin oluşumu ve geleceğe taşınması milletler için hayati derecede önemlidir. Bu aktarımda tarih biliminin yanında, bir milletin maddi-manevi bütün kazanımlarını içeren, kültürü son derece etkilidir (Demirtaş, 2013, s. 18)

Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi Batı Anadolu'da da Millî Mücadele'yi konu edinen efsaneler, taşıdıkları tarihî ve kültürel değerleri geleceğe aktararak tarihsel belleğin inşasına katkı sunarlar. Bu olguların ekseninde şekillenen efsaneler Anadolu'nun, Türk vatanı hâline gelmesinden bu topraklarda uzun bir süreç ve büyük mücadelelerle kurulan Türk hâkimiyetinin, korunması ve güçlendirilmesine kadar geçen zaman diliminin kültür tarihimizdeki yansımasıdır. Fetih efsanelerinde Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşmasının, savaş efsanelerinde ise fethedilen ve vatanlaştırılan topraklara sahip çıkılmasının resmî olmayan tarihi yatmaktadır (Demirtaş, 2013, s.18).

Batı Anadolu'da anlatılan Millî Mücadele efsaneleri hem mitik bilincin tasarımı olan kültürleri hem de Kurtuluş Savaşının tarihsel belleğini harmanlayarak konu edinirler. Bu efsaneleri kült merkezli inceleyebilmek için belirli başlıklar oluşturmak gerekir. İlk olarak birçok kültü kendi içinde barındıran en önemli kült olan Yer-Su Kültüne bakmak gerekir.

#### **4.1. Millî Mücadele Efsanelerinde Yer-Su Kültleri**

Her şeyin bir ruhu olduğu fikrine dayanan animizm, Türk kültüründe doğa ve insan ilişkilerini düzenleyen ana unsurdur. Bu görüşe göre dünyadaki her unsur bir ruha sahiptir. Bu ruhlar iyi ve kötü ruhlar olarak ayrılabilirler. İyi ruhlar, insanların hizmetindeyken kötü ruhlar insanlara hastalıklar, kötülükler getirebilirler. İyi ve koruyucu ruh düşüncesi, çeşitli kültürlerin oluşmasına kaynaklık eder. Bu kültürlerin başında tabiat kültürleri gelir. Dünyanın üç katmanlı olduğunu düşünen Türkler, orta dünyada kendileriyle beraber söz konusu tabiat kültürlerinin varlığına inanırlar. Doğayla bir bütün ve uyum içinde yaşayan Türkler, bu uyumu doğa unsurlarının ruhlarıyla karşılıklı ilişkilerine dayandırır. Bu ilişki karşılıklı menfaate dayanır. İnsanlar, bu ruhları çeşitli şekillerde takdis ederken; bu iyelerde hayatın devamlılığı için insanları korurlar (Çelepi, 2017, s. 51). Tabiat kültürleri; Yer-Su ruhları ve gökyüzü unsurlarına ait ruhlarının birleşiminden oluşur. Dağ, orman, ağaç, su, ateş, ocak gibi unsurların ruhları Yer-Su ruhları; gök, güneş, ay, yıldız gibi ruhlar gökyüzü ruhları olarak kabul edilir. Tabiat kültürlerinin çoğunun, bereketi temsil eden Yağz Yer ilahının, yavaş yavaş panteondan çekilmesi ve yerini, "uğurlu" olarak nitelendirilen bu ıduk yerlere, sulara, ormanlara ve hatta atlara bırakmasıyla oluştuğuna dair görüşler vardır (Divitçioğlu, 2000, s. 59). Türklerdeki Yer-Su kültürleri, büyük imparatorluklar devrinde gelişerek vatan kültürü derecesine yükselmiştir. Göktürklerin "ıduk Yer-Sub" ile ifade ettikleri mefhum hem koruyucu ruh hem de vatandı. Kült olan bu vatan Yer-Suyu Ötüken ve Budun İnli dağları ve ormanları temsil ediyordu (İnan, 2015, s. 48).

Yer-Su ruhları ikinci dereceden ruhlardı. Gök ruhları yaratıcı ruhlarken, bunlar insanların hayatlarını düzenlemeye yardımcı olurlardı. Türklerin, Yer-Su ruhlarına verdikleri önem düzenledikleri törenlere de yansdı. Bunları takdis etmek için Yer-Su



ruhlarının olduğu yerlerde törenler düzenlenirdi. Ocak, ateş, ağaç, su, dağ gibi unsurlara öncelikle ailenin reisi olmak üzere kurban sunarlardı. Alekseyev, Sibiryaya Türklerinin inançlarına göre Orta Dünya'daki çok sayıda ruhlara sitayişin kökenlerinin, esasen zanaat kültürüne, doğanın ilahlaştırılmasına, soy koruyucu iyesine vb. kültürlere dayandığını bildirir (2013, s. 82). Yine Türk boylarından Kuzey Hakaslar, kendi Yer-Su ruhlarına her yıl kurban adamaya devam etmektedirler (Lvova vd. 2013, s. 39).

#### 4.1.1. Toprak Kültü

Yer-Su kültlerinin ilki toprak kültürüdür. Yer-Su ruhları ileriki aşamalarda toprakla özdeşlemeye başlar. Zira millî kimliğin, millî karakterin veya kültürün doğmasına, büyümesine ve etnik görünümü yansıtmasına toprak parçaları zemin hazırlar. Bu zeminde toprağın nitelikleri, ormanlar ve ormanların türleri, hayvanlar ve bitki örtüsü, dağlar, ırmaklar, denizler ve iklim insan gruplarının hayat tarzını, yaşayışını, dünya görüşünü şekillendirir. İnsan gruplarının içinde yaşadıkları veya kendilerini içinde buldukları tabiat ortamı, coğrafya veya toprak parçaları onları özellikleriyle yönlendirirken, onlar da bu özellikleri yaşamak için işleyip kullanırlar. Biri diğerine hüviyet kazandırırken diğeri de ötekine yaratıcılığını gösteren mükemmellikler kazandırmaya çalışır (Yıldırım, 1998, s. 135).

Orhun Kitabeleri, Türklerin yaşadığı tabiat ortamı veya toprak parçası ile olan ilişkilerini, bu ilişkilere yükledikleri anlamları zamanımıza ulaştırmıştır. Bu anlamlara bakıldığında, Köktürkler için üzerinde yaşanan tabiat ortamı, atalarımızın tutmuş olduğu "yir sub" yani yer ve sudur. Ancak bu ortam sıradan bir



Orhun Yazıtları

yer değildir. Çünkü burayı "üze Türk Tengrisi, Türk ıduk yiri subı anca itmiştir." Sözü geçen mukaddes Türk tabiatının toprağının hudutları da kitabelerde çizilmiştir. Türklerin üzerinde yaşadığı yer "yir" ve "sub" tan ibarettir ve bu yer ıduk yani kutludur. Bu yerin sahibi ise kişioglunu yönetmek için yaratılmış olan Türk'tür. Aslında bu değer hükümleri, toprağa bakış açısı, ona kutsallık atfetmek, tabiat ortamının "ıduk yir sub" mertebesine ulaşması, orada yaşayan Türk atalarının yarattığı kültür, etnik görünümün yapısı ile ilgilidir. Bu bağlamda bugün "vatan" dediğimiz kavram, üzerinde yaşadığımız basit bir toprak parçası değil, üzerinde yarattığımız ve bize kim olduğumuzu anlatan bizi başkalarından ayıran kültürümüzdür (Yıldırım, 1998, s. 136).

Batı Anadolu'da Millî Mücadeleyi konu edinen birçok efsanede "ıduk yir-sub" karşımıza kutsal vatan toprağı olarak çıkar. İduk vatan toprağına yönelik her türlü tehlike

büyük bir infial yaratır. Bu bağlamda Batı Anadolu'da anlatılan birçok efsanede vatan toprağı ve vatan toprağı ile bütünleşmiş unsurlar kutsal kabul edilmiş ve düşman saldırıları karşısında nasıl müdafaa edildikleri konu edinilmiştir.

Vatan toprağıyla özdeşleşmiş unsurların başında onun temsilini üstlenen kutsal bayrak gelir. Türklerdeki al ruhu inancı çerçevesinde şekillenen Türk Bayrağı, Yer-Su kültü açısından düşünüldüğünde mutlak suretle bir ruha sahiptir. Türk Bayrağının oluşumu, seçilimi, korunması, en önemli anların en önemli unsuru olması vesilesiyle etrafında bir kült oluşur. Bu yüzden Türk Bayrağı ile ilgili efsanelerde onun olağanüstü şekilde nasıl korunduğu sıklıkla anlatılır. Örneğin İzmir'in Tire ilçesinde bulunan Buğday Dede ile ilgili bir efsaneye göre işgal döneminde Dede'nin mezarının yanındaki karaselvi ağacında asılı olan ay yıldızlı bayrağı işgal güçleri komutanı emir vererek indirtip, yerine Yunan Bayrağı astırır. Kısa bir zaman sonra bunun kargalar tarafından parçalandığı ve yerinden söküldüğü görülür (Yürük, 2018, s. 80).

Manisa'nın Alaşehir ilçesinde anlatılan bir efsanede işgal edilen kutsal vatan toprağının hem insanlar hem de din uluları tarafından nasıl korunduğu anlatılır. Efsaneye göre Yunanlılar buraya saldırdıklarında Alaşehir'e karargâhlar kurup yerleşmeye başlarlar. Bunun üzerine halk ayaklanır. Halkın yanı sıra buraların manevi koruyucuları olan erenler de destek olur. Gündüzleri köylüler ve askerler geceleri ise erenler cenk ediyorlarmış. Yunan askerleri, bizi Türk askeri yenmedi ve bizi korkutan onlar değildi asıl bizi korkutan ve buradan kaçırılan geceleri dağların belirli yerlerinden gelen silah ve top atışlarıydı, demişler. Bunlar nerelerden atılıyor denilince, Gaysen Dede'nin, Bozdağ'daki dedenin, Konurca'daki Dede'nin, Aydoğdu'daki dedenin, Erikli'deki dedenin ve Rahmanlı Dede'nin oralardan top atışları yapıldığını söylemişler (Türkmen, 2017, s. 137).

Alaşehir'de anlatılan efsanenin benzeri Denizli'de anlatılır. Yunanlılar Denizli'deki Çökelez Dağı'nın eteklerine konuşlanır. Fakat Baklan ilçesinin oradan nereden geldiğini bilmedikleri top atışları yüzünden bölgeyi terk ederler. Halk top atışlarının olduğu yere gittiğinde hiçbir şey bulamaz. Sadece ufak bir çukur vardır. Bu yüzden bu çukura da Top Çukuru adı verilir (Osan, 2006, s. 98). Efsanelerden anlaşıldığı kadarıyla Yer-Su kültürünün koruma ve koruyuculuk vasfı olduğuna dair inanç, kutsal vatan topraklarının olağanüstü şekilde korunduğu düşüncesini beslemektedir.

#### 4.1.2. Su Kültü

Su kültü, Yer-Su kültürünün en önemlilerindedir. Türkler küçük natürizm dönemindeki ilahlara yer-su adını vermişlerdir. Bu bağlamda yerin ve suyun koruyucuları yer-su ruhlarıdır. Türkler suyun içinde bir güç olduğuna, bu gücün farklı biçimlerde belirdiğine, göllerde, nehirlerde ya da Türk topraklarındaki kutsanmış sulara yaşadığına

inanırlardı. Suyun iyisi ve ruhu olduğuna dair bu güçlü inanış suya saygıyı zorunlu kılardı. Bu su iyisi, nehirlerin, göllerin, çeşmelerin koruyucusudur. Bazen ete kemiğe bürünerek cisimleşebilir. Su kültürü temelinde şekillenen inanışlar, İslamiyet'in kabulünden sonra dinî bir görünüm alarak toplum hayatında yaşamaya devam etmiştir. İslami bir kimliğe bürünen su merkezli inanışlara bu kimlik adeta dinî bir dokunulmazlık sağlamış ve bu sayede su, kutsal sayılmaya devam etmiştir (Peker, 2015, s. 192-192).

Batı Anadolu'daki Millî Mücadele efsanelerindeki su kültürü daha çok su çıkarma motifi olarak belirginleşir. Manisa'nın Alaşehir ilçesinde anlatılan efsanede savaşta şehit düşen bir kızın olduğu yerden çıkan su konu edinilmiştir. Toprak için can verme ve su kültürü bu efsanede beraber yer almış, su kültürünün önemini artırmıştır. Efsaneye göre, Alaşehir'de güzelliğiyle insanları büyüleyen saçları altın sarısı, Sarıkız adında bir kız yaşarmış. Sarıkız, askerlerimize savaş sırasında elindeki testisiyle su dağıtır, yaralılara yardım eder. Bir zaman sonra Sarıkız, göğsünden vurulup şehit olmuş. Sarıkız'ın şehit düştüğü yerden su fışkırmaya başlamış. Su, öyle güzel ve öyle güçlü akıyormuş ki, su zamanla ırmak olmuş (Türkmen, 2017, s. 148).

Çanakkale'de benzer bir efsanenin yaralı bir askerın başından geçtiği anlatılır. Efsaneye göre asker, savaşta yaralanmış ve birliğinden ayrı bir yöne düşmüştür. Yaralı asker aynı zamanda susamıştır ve çok acı çekmektedir. O anda Allah'a yalvarır ve yakarır. Başını yere koyduğu bir anda dudaklarında bir ıslaklık hisseder ve başını kaldırdığında yerden bir pınarın birdenbire çıktığını görür. Duası kabul olan asker kana kana su içer ve ruhunu Allah'a teslim eder. Birkaç gün sonra askerın bedenini bulurlar (Yılmaz, 2015, s. 134). Türklerin suya atfettikleri önemin neticesiyle belirginleşen su kültürü, Millî Mücadele'yi konu edinen efsanelerde yer alarak bir hatırlama figürüne dönüşüp devam eder. Savaş zamanlarının temel ihtiyacı olan suyun bu şekildeki olağanüstüklere bağlanması efsanelerdeki mitik bilincin ve kültürel belleğin devamlığını gösterir.

#### 4.1.3. Dağ Kültü

Dağ kültürü Yer-Su ruhlarının en önemlilerindendir. Türkler, dağların Tanrı makamı olduklarına Tanrının bu dağların zirvesindeki tahtta oturduğuna, dağların kendilerine ait bir ruhu olduğuna ve bu ruhun kendilerini koruduğuna inanırlar. Altayların yaratılış mitinde de Tanrı'nın mekânının dağlar olduğu şu dizelerde de yer alır:

Dünya yaratılınca, Tanrı rahatı seçti  
Oturmak için yine, Altın-Dağı'na geçti.  
Çok büyük bir dağ idi, Altın-Dağ dedikleri  
Ayla Güneşe değer, gökтейdi delikleri.  
Bulunurdu Altın-Dağ, gökle yer arasında  
Ülgen de otururdu, bu dağın ta başında (Ögel, 1989, s. 434).

Tanrı'nın yanı sıra erdemli ruhların da dağlarda yaşadıklarına inanılır (Esin, 2001, s. 52). Kamın ruhu da bu dağlarda yaşar. Kam olacak kişi sırta erme hastalığı sorasında rüyasında bir dağa tırmanır ve daha sonra esrimeli yolculuklarında da aynı dağı ziyaret eder (Eliade, 2014, s. 337). Hatta kamın üst dereceli koruyucularından biri kutsal dağlardı. Kam onlardan tefini alır, özel olarak onlara dua töreni düzenler ve çeşitli isteklerde bulunurdu. Boya, ulusa veya kamın yardımına başvuran insanların sağlık ve refah içinde yaşamalarını sağlamak için kutsal dağa dua ederlerdi. Dağ, kendisine saygı gösterilmesi, kurbanlar adanması ve emirlerinin yerine getirilmesi şartıyla kama yardım ederlerdi (Potapov, 2012, s. 100). Altay şamanlığına mensup Altaylara göre bu dağların ruhları, tamamıyla müstakil bir zümredir. Bu ruhlar insana iyilik yapar, refah ve saadet bahşederler; saygısızlığa karşı da ceza verir ve hastalık gönderirler. Hayvanların çoğalması, sağlık, umumi emniyet ve şerir ruhların uzaklaşması hep bu ruhlar tarafından verilen nimetlerdir (Tanyu, 1973, s. 35).

Dağların birer kült haline gelmelerinin ve mitolojik metinlerde yer almalarının nedeni dağların fizikî özellikleridir. Dikeyliğin güçlü simgesi olan dağ, ormanları, zirvesinin karla kaplı oluşu, ulaşılmazlığı ve gizemliliği; tepeleri göklere varan ve dolayısıyla onu tutan duruşu ile Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. İnsanlar için yeryüzü çekirdeğinden göğe doğru bir yükselişi temsil eder ve tırmanmak suretiyle onu Tanrı'ya yaklaştıran bir tür erişme ifade eder. Dualar oradan daha iyi işitilir, ölümler de sonsuz ikametgâhlarından daha az uzaklaşmış olurlar (Roux, 1998, s. 120). Bunun yanı sıra dağ kültürünün oluşumu, yağmurun oluşum sürecinde dağın rolüne bağlanır. Yağmur, üretim ve ekonomik gelir sebebiyle çiftçi halklar için çok önemlidir. Çünkü dağ tepeleri gökyüzüne değer. Dağ öyle bir yer işgal eder ki, orada bulutlar toplanır, şimşekler çakar. İnsanın durumunun iyiliği, üretimi ve çiftçilik gibi olaylara bağlı olunca, elbette ki dağ kültürü, dağın ruhları kültürü gibi birtakım kültürler oluşur (Taş, 2011, s. 141).

Daha önce ifade edildiği üzere Türklerin evren tasarımı üç katmanlıdır. Bu katmanları birbirine bağlayan ana unsurlar dağlar ve ağaçlardır. Dağlar, evrenin merkezi olarak kabul edilirler. Bu kabul edilmiş, Orta Asya halklarının tasavvurlarında dünyanın göbek deliğinden yukarıya yükselme olarak hayal edilir (Harva, 2014, s. 44). Her Türk boyu, devlet törenlerini her zaman bu kutsal dağda gerçekleştirirdi. Türkler için en bilindik dağ Ötüken dağıdır. Ötüken kelimesinin dua, talep, istek anlamına gelen "öt" kelimesinden türediği ve Ötüken'in "dua edilen" anlamına geldiği düşünülür. Ötüken hem Gök'ün temel direği hem dünyanın eksenini olduğu kabul edilir (Roux, 1998, s. 121).

Anlaşıldığı üzere dağlar Türk kültüründe çok güçlü bir kült yapısına sahiptirler. Bu durum Batı Anadolu'daki Millî Mücadele efsanelerinde de belirginleşir. Dağların mitik bilinçteki koruyuculuğu, zor durumda kalan askerlerimizi korumasında bir kez daha ortaya çıkar. Örneğin Muğla'da Sığın Dağı ile ilgili anlatılan efsaneye göre, düşmanın gelip

askerlerimizi öldürmesini engellemek amacıyla Sığın Dağı küçük bir tepeyken düşman yaklaştıkça arkasındaki askerleri göstermemek için Bodrum'a kadar uzamıştır. Yine aynı dağ için anlatılan başka efsanede burada yapılan bir savaşta melekler komutana seslenir: "Savaşı kaybediyorsun arkandaki dağa sığın" derler. Komutan arkadaki dağa sığınır ve kurtulur o dağın adı Sığın dağı olur (Önal, 2003, s. 193).

Burdur'da da dağın askerlerimizi koruduğu ile ilgili efsaneler anlatılır. Savaş zamanında Bucak İncirhan'da konaklayan askerler, düşman askerinin geldiğini duyunca dağa doğru kaçarlar. Dağda bir mağara oyuğu görüp onun içine girerler; ancak mağarada kaybolup bir daha geri çıkamazlar. Bu olaydan sonra mağaranın adı Sefer Yitiği olur (Acar, 2013, s. 66). Denizli'deki Babadağ hakkında anlatılan efsaneye göre ise dağın Kurtuluş savaşında askerleri koruduğu ve düşmanların geçmesine engel olduğu anlatılır (Türktaş, 2012, s. 246)

#### 4.1.4. Orman ve Ağaç Kültü

Yer ve Su ruhlarının en önemlilerinden biri de orman ve ağaç kültürüdür. Orman kültürü, orman mahsulleriyle ve avcılıkla geçinilen devrin hatırasıdır. Dinlerinde değişmeler olsa da hayat şartları ve dinî anlayışları bakımından gelişmiş ve yükselmiş olan bazı uluslar orman kültürünü yeni dinlerine sokmaya çalışmışlardır (İnan, 2015, s. 62). Türkler, evren tasarımlarında orta katmanda olan ormanları kutsamış ve ormanların kendilerine ait ruhlarının olduğuna inanmışlardır. Türkler, barındırdığı ruhlara göre ormanları iki gruba ayırırlar. İyi ruhların yaşadığı aydınlık-ışıklı ormanlar iken ve kötü ruhlar karanlık ormanlarda yaşarlar. "Yış" kelimesi eskiden orman karşılığında kullanılırdı. Devletin kutu ve bekası ile "kutlu dağ" ve "kutlu yış" arasında bağ kurulurdu (Ergun, 2010, s. 114-115).

Ormanların önemini artıran ana unsur ağaçtır. Ağaç gövdesi, dalları ve kökleri ile yeryüzünü, yer altını, gökyüzünü tuttuğundan önemli bir kült haline gelmiştir. Türklerin kültürel belleğinde önemli bir yeri olan orman ve ağaç kültürü, Millî Mücadele efsanelerinde de yer alır. Batı Anadolu'da anlatılan bazı efsanelerde mitik bilinçteki ağaç ve orman kültürünün koruyuculuğunun Türk askerini koruma şeklinde devam ettirildiği görülür. Örneğin Denizli'de anlatıldığına göre Kurtuluş Savaşı yıllarında düşman birlikleri Baklan'a girmek ister. Karşı tepelere geldiklerinde civardaki ağaçlar yeşil sarıklı askerler olarak görünür. Düşman korkar, buraya gelemez (Osan, 2006, s. 98).

Ağaçların düşman bayrağının asılmasını dahi kabul etmediğine inanılır. İzmir'in Tire ilçesinde anlatılan bir efsaneye göre, Yunanlılar Tire'yi işgal ettiklerinde bölgeye hemen bir jandarma karakolu yapmışlar. Hemen yanı başındaki serviye de Yunan bayrağı asmayı denemişler. Bir günde üç asker ağaca çıkmış, üçü de düşüp ölmüş. Dördüncü Yunan askeri



Müslüman olduğu için bayrağı asabilmiş, ancak hemen ardından bir Türk genci bayrağı ağaçtan indirmiş” (Aydınoglu, 2005, s. 113).

Savaşta şehit olan askerlerin ruhlarının ağaç kültü sayesinde ebedileştiği ile ilgili efsaneler anlatılır. Isparta’da anlatılan efsaneye göre savaşta şehit olan beş asker, şehit oldukları bölgede bir tepeye gömülürler. Savaş bitip de yıllar sonra şehitleri ziyarete gelen arkadaşları şehitlerin her birinin mezarından yükselen ulu ardıç ağaçlarını görürler (Göde, 2010, s. 118). Benzer efsane Kütahya’da anlatılır. Efsaneye göre Mehmetçik harp meydanında şehit düşer. Şehit düştüğünde elinde bir çam filizi de vardır. Bu çam filizini de mezarının başına dikerler. Sonrasında bu çam filizi dallanıp budaklanmadan göğe yükselir. Göğe yükselen bu ağaç ve diğer ağaçlar kutsal kabul edilir (Yakın, 2017, s. 57)

#### **4.1.5. Hayvan Kültleri**

Hayvan yetiştiriciliği, asırlarca göçebe veya yarı göçebe yaşayan Türklerin yaşam kaynaklarından. Devletin ve hayatın devamlılığı hayvancılığa bağlıydı. Bu yüzden Türkler, yaşamak için her zaman hayvan yetiştirmeye uygun yerler seçmişlerdi. Bu seçim onların sosyal ve kültürel yaşamlarını şekillendirmiştir. Hayatlarını hayvancılığın esaslarına göre kurgulamışlardır. Hayatın devamlılığı yolundaki bu seçim onların tarih sahnesindeki rollerini de belirginleştirmiştir (Çelepi, 2017, s. 124).

Türkler geniş bir hayvan kültürüne sahiptiler. Her hayvanın bir ruhu olduğuna inanırlardı. Bu inanış Millî Mücadele efsanelerine de yansır. Hayvanların Kurtuluş savaşında Türk askerine yardım ettiğini anlatan birçok efsane vardır. Örneğin bu efsanelerden biri Afyon’daki Değirmen Ayvalı Kasabasındaki Sarılık Suyu ile ilgilidir. Sarılık Suyunda yıllardır üreyip çoğalmadan aynı iki balık yaşamaktadır. Savaş zamanında ise bu balıklar kaybolmuşlardır. Rivayete göre bu balıklar askerlerimize yardım etmek için savaşa gitmişler. Savaşta askerlerimizle birlikte savaşmışlar ve yaralı halde köylerine geri dönmüşlerdir. Bu balıkların yaşadığı su da sarılık hastalığına iyi geldiği için oraya da Sarılık Suyu denmiştir (Alakuş, 2014, s. 103).

Denizli’nin Çardak ilçesinde de kuşların askerlere yardım ettiği anlatılır. Çardak’taki Acıgöl’de yaşayan göçmen kuşlardan birisi olan ve Saka kuşu olarak da adlandırılan pelikan kuşu, bu bölgede kutsal sayılmaktadır. Bu kuş, savaşlarda cephede çarpışan Türk askerlerine, boğazında buluna keseyle su taşıdığı için halk arasında kutsal olarak kabul görmekte ve asla avlanmamaktadır (Türktaş, 2012, s. 319).

#### **4.1.6. Rüzgâr Kültü**

Kadim Türkler, rüzgârın Tanrı tarafından estirildiğine inanırlardı. Rüzgâr tarım ve hayvancılık için son derece önemli olduğundan Tanrı armağanı olarak kabul görürdü.

Rüzgâr bu düşüncenin etrafında güçlü bir kült oluşturmuştu. Bu inanış Millî Mücadele efsanelerine de yansır. Rüzgâr, zor durumda kalan Türk askerinin her zaman yardımına yetişen önemli bir doğüstü güç olarak kabul görür. Özellikle Çanakkale Savaşları etrafında teşekkül eden efsanelerde buna sıklıkla rastlanılır. Bu anlatılarda sis, bulut ve rüzgâr gibi hava olaylarının Türk askeri lehine etkili olduğu mesajı verilir. Bu tür hava olaylarının Türk askeri birliklerini koruduğu ve zaman zaman Türk askerlerinin düşman tarafından görülemeyecek şekilde etkili olduğu ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra özellikle düşman kuvvetlerinin çıkarma yaptıkları anlarda yoğun sis karşısında zorlandıkları, başarısız oldukları ve çıkarma harekâtlarını ertelemek zorunda kaldığını ifade eden anlatılar da mevcuttur. Örneğin Çanakkale Savaşları döneminde cephede Türk birliklerinin bulunduğu tarafa doğru taarruza geçen Norfolk taburunun bir bulut içine girerek kaybolduğu anlatılmaktadır. Yine Çanakkale savaşının anlatıldığı bir efsaneye göre, kara harekâtının çıkartma noktalarını sabitleme adına yapılan uygun sahillerin yakın noktalarına bağlanan şamandıraların esrarengiz biçimde yer değiştirdiği ve bunun neticesinde düşman askerlerinin yanlışlıkla uzak noktalara çıkartma yaptıkları anlatılmaktadır. Efsane mantığı içerisinde bunun ilahi bir yardımla olduğuna inanılmaktadır (Yılmaz, 2015, s. 124-134).

Denizli'deki bir efsanede de rüzgârın Türk askerini koruduğu anlatılır. Efsaneye göre Yunanlar Bekilli taraflarına Büyük Menderes'in kenarına kadar gelmişler. Burada Bekilli ile Akkent Zeyve arasında bir yerde Selme Çavuş adında birisi değirmen işletiyormuş. Yunan askerleri gelip bunları Türk askerleri nerede, nerede saklanıyorlar diye sıkıştırmışlar. Değirmenciler de: "Çok yakındalar, şu anlarda gelebilirler" demişler. Tam o anda öyle bir rüzgâr çıkmış ki değirmenin üzerindeki kiremitler rüzgârın şiddetinden takır tukur sesler çıkarmaya başlamış. Bu gürültüyü duyan Yunan askerleri Türk askerleri geliyor diye kaçarak oradan uzaklaşmışlar ve buralardaki köylülere zarar verememişler (Türktaş, 2012, s. 308).

Aydın'ın Nazilli ilçesinde anlatılan bir efsanede rüzgâr din ulusunun kerametiyle estirilmektedir. Efsaneye göre, Nazilli'ye gelen Yunanlılar işgal ettikleri topraklara yerleştikten sonra Karadağ'a çıkıp yemek hazırlamak istediklerinde kuvvetli rüzgârlar çıkıyor ve buna engel oluyor. (Keser, 2017, s. 151).

#### **4.2. Millî Mücadele Efsanelerinde Atalar Kültü**

Atalar kültü, Türklerdeki kültlerin en önemlilerindedir. Atanın kutsanmasına dayanan Atalar kültü, atanın öldükten sonra üstün birtakım güçlerle donandığı ve bu sayede geride kalanlara yardım edebileceği inancından doğan korku ve saygının karışık olduğu bir kültür (Ocak, 1990, s. 12). Atanın ruhunu memnun etmek için kurban verilmesi, eşya ve mezarının kutsal sayılması, mezarın ziyaret edilmesi ve belirli zamanlarda ayin yapılması

gibi uygulamalar saygı ve korkunun işaretidir. Atalar kültürünün, Türkler arasında, veli kültürünün temelini atılmasında önemli rolü vardır. Atalar Kültü, İslam dininin kabul edilmesi ve tasavvuf düşüncesinin yayılmasında olduğu kadar, Tekke tasavvuf edebiyatı ürünlerinin meydana çıkmasında birinci derecede etkili olan “derviş-veli” tipinin oluşum zeminini hazırlamıştır (Arslan, Akarpınar, 2015, s. 348). Türkler, ataları için yaptıkları mezarlarda veya ataları için belirledikleri özel yerlerde atalarını düzenli olarak anmış ve onlara sitayişte bulunmuşlardır. Bunun için mezarlara önem vermiş, süslemiş ve bu çerçevede çeşitli pratikler sergilemişlerdir.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından başlayan Millî Mücadele, Türk'ün yeniden varoluş mücadelesidir. Resmî ve yerel askerî güçlerin mücadelesi Millî Mücadelenin maddî kısmını oluştururken diğer edebî ürünler gibi efsaneler de Millî Mücadelenin manevi kısmını oluşturmuş ve vatan toprağının kutsallığı düşüncesini somutlaştırarak inşa etmiştir. Resmî ve yerel askerî güçlerin mücadelesine destek vermek amacıyla, bu mücadelede birçok din ulusunun da kutsal vatan toprağı için zaman ve mekânlar arasında seyahat kerametiyle savaşa yardım ettiği anlatılır. Söz konusu din uluları, kadim Türklerdeki atanın yerini tutmuştur. Bu kerametlerin anlatıldığı efsaneler, vatan toprağının kutsallığını kültürel belleğin sürekliliğiyle Atalar kültürü ekseninde Millî Mücadelede devam ettirirler.

Millî Mücadele'yi konu edinen efsanelerdeki atalar kültürü, en çok bir din ulusunun keramet gösterip savaşta yardım etmesi şeklinde yer alır. Söz konusu din ulularının zaman ve mekânlar arası seyahat ederek Millî Mücadele'yi veren Türk halkına yardım ettiği sıklıkla işlenir. Bu efsanelerdeki atalar kültürü, ata ruhlarının Türk halkını yalnız bırakmayacağı ve koruyacağı inancı olarak belirginleşir. Bu inanç, Millî Mücadele'de ihtiyaç hissedilen manevî desteği ve gücü karşılamaktadır.

Anlatılan efsanelerde söz konusu din uluları türbelerindeki çeşitli savaş aletleriyle, sancaklarıyla, yeşil kıyafetleriyle Türk halkına savaşta yardım etmekte daha sonrada istirahatgâhları olan türbelerine geri dönmektedirler. Kurtuluş Savaşı'nda önemli roller üstlenen Afyonkarahisar'da bununla ilgili birçok efsane anlatılmaktadır. Örneğin Afyonkarahisar'da Kırklar Makamı denilen türbedeki bir topuzun, Millî Mücadele'de mezarda yatan sahibi ile savaşa gittiği, savaşın sonunda ise yerine geri geldiği anlatılır. Günlerce içindeki deliklerden kırmızı kan sızdığı anlatılır. Topuzun harpte, mezarda yatan veli tarafından düşmanların başına vurulduğuna ve bu nedenle kan içinde kaldığına inanılır (Atakan, 2002, s. 6). Yine Afyonkarahisar'ın Erkmen bölgesinde, Hacı Baba'nın türbesinden kalkıp savaşa yardım ettiği, türbesindeki sancağın kandan ıslandığı, dahası türbeden de devamlı davul zurna seslerinin geldiği anlatılır (Alakuş, 2014, s. 91). Başka bir efsane Bolvadin'deki Abdülkadir Geylani-i Sani'nin türbesi ile ilgilidir. Savaş yıllarında Abdülkadir Geylani ve arkadaşlarının savaşa katıldığı, savaştan sonra türbeye döndükleri

anlatılmaktadır (Güldemir, 2008, s. 94). Başka bir Afyonkarahisar efsanesinde Baltalı Dede adlı bir velinin Kurtuluş Savaşında tek başına hücum edip düşmanı baltasıyla doğradığı anlatılır (Atakan, 2002, s. 3)

Isparta'da Veli Baba ile ilgili anlatılan efsaneye göre Veli Baba ve yanındakiler 29 Ağustos akşamı yeşil ışıklar içinde Kuru Dağı'nı aşarak Afyon'a gider. 30 Ağustos günü kazanılan Büyük Taarruz 'da Türk askerlerinin yanında uzun boylu, keçe fesli kurşun geçmez, kılıç kesmez askerler vardır (Göde, 2010, s.231). Yine Isparta'da buna benzer anlatılan bir efsaneye göre Sultan Dağları'na yaylaya çıkan biri kız dördü erkek beş kardeş koyunculukla uğraşmaktadır. Erkek kardeşlerinin çadırda olmadığı bir anda, çadırı basan eşkıyalar Sultan kıza kötülük ederler. Kardeşlerine kötülük edildiğini gören kardeşleri, eşkıyaların ardından giderek intikam almak isterler fakat hepsi de dağın çeşitli yerlerinde öldürülürler. Bu dağlarda bulunan beş ayrı zirvede bulunan yatırlardan Türk İstiklal Savaşı sıralarında top atışlarının yapıldığına inanılmaktadır (Göde, 2010, s. 145).

Din ulusunun kurtuluş savaşında yardım etmesi ile ilgili Manisa'da da birçok efsane anlatılır. Örneğin bu efsanelerden birine göre Hâkî Baba, Yunan harbinde gece harbe gidip sabah gelirmiş, at sesleri duyulmuş ama at görünmemiş. Hâkî Baba ile ilgili anlatılan başka bir efsanede türbenin karşısında oturan bir teyzenin, türbenin kapısından beş, altı atlı gördüğü, bunların ellerinde mızraklarla koşarak çıktıklarını gördüğü anlatılır. Bu arada atlılardan birinin teyzenin yanına gelerek "Vatan elden gidiyor, ne duruyorsunuz?" dediği rivayet edilir. Manisa'da Ayn-ı Ali Dede hakkında anlatılan efsaneye göre Çanakkale harbi sırasında türbesinden çıkarak Çanakkale harbine katılmış. Türbenin kubbesi açılmış, beyaz atına binmiş, uçarak beyazlar içinde harbe gitmiş. O sırada gökten nur yağıyormuş. Savaştan tekrar beyaz atıyla uçarak, beyazlar içinde geri dönmüş ve türbesine gitmiş. Yine Manisa'da anlatılan bir efsaneye göre, Yunan işgali sırasında bir adam sabah namazı için camiye gidiyormuş. Bir kalabalıkla karşılaşmış. Hepsi yeşil sarıklı, heybetli; önden giden siyah, yeşil, al sancakların ardından ney üfleyip kudüm vurarak ve kelime-i tevhit okuyarak yürüyorlarmış. Adam şaşırmış ve kim olduklarını sormuş. Onlarda Aynî Ali, Karaca Ahmet Sultan, Hâkî Baba ve Süt Dede olduklarını söylemişler. Ordu hücumu kalkıyor, biz de askerin yanında savaşmak için onların yanına gidiyoruz (Pehlivan, 2012, s. 238).

Atalar kültürünün veli tipine evrilmesine en iyi örnek Hızır'dır. Batı Anadolu'da anlatılan bazı efsanelerde Hızır'ın Millî Mücadelede Türk halkına yardım ettiği anlatılır. Bu efsanelerden biri Çanakkale'de anlatılır. Kurtuluş savaşı sırasında Maydos'ta gece vakti deniz kıyısında uzun boylu, beyaz sakallı bir zatın, deniz üzerinde yürüyerek geldiği fark edilir. Selam verip, bazı şeyler söyler. Çamburnu'na doğru yürümeye başlar ve her adımda, büyük bir mesafe kat eder. Bu arada da Allah'ın isimlerini zikretmektedir. Gelen zatın, Hızır olduğu anlaşılır (Yılmaz, 2015, s. 69).

Batı Anadolu'da anlatılan efsanelerde, din ulularını askerlere yardım ettikleri, yaralıların, ihtiyaç hissedenlerin yardımına koştukları sıklıkla anlatılır. Örneğin Çanakkale'de anlatılan bir efsanede yaralanan bir askerın boğazdan geçirilerek Çanakkale'deki hastaneye ulaştırılması sürecindeki olağanüstü durumlar anlatılmaktadır. Anlatıya göre yaralı asker boğazdan bir tekne ile karşı tarafa geçirilmelidir. Fakat hava durumunun elverişsiz olması ve buna bağılı olarak boğazın dalgalı olmasından dolayı yaralı asker karşı tarafa geçirilemez. Hızır olduğı anlaşılan bir zât gelir ve orada bulunan sandalcıya “yaralı askeri alarak hep beraber boğazın karşı yakasına geçmesini” söyler. Sandal boğaza doğru açıldığında hava berraklaşır, denizdeki dalgalanma durur ve sağ salim boğazı geçerler (Yılmaz, 2015, s. 74).

Çanakkale Kaşıkçı Dede ve Lâdikli Ahmet Ağa başlıklı anlatıda Çanakkale Savaşları esnasında cepheye sevk edilen birliğin, yolda susması ve yaşlı bir ihtiyar tarafından kendilerine su ikram edilmesi ile başlayan mucizevi olaylar zinciri anlatılmaktadır. Bir testi su ile koca bir birliğin su ihtiyacı karşılanmıştır. Aynı sudan matarasına dolduran Lâdikli Ahmet, Kaşıkçı Dede'nin tavsiyesi üzerine, cephede yaralandığı vakit yarasına matarasında kalan sudan döker ve yarası hemen iyileşir. İkinci kez yaralanan Lâdikli Ahmet cepheden ayrılırken Kaşıkçı Dede'yi görmek için Kilitbahir köyüne gider ve orada köylülerden birine kendisini sorduğunda Kaşıkçı Dede'nin çok uzun yıllar önce ölmüş biri olduğunu söylerler ve Lâdikli Ahmet'e mezarını gösterirler (Yılmaz, 2015, s. 103).

Çanakkale Pamuk Osman başlıklı anlatıda Çanakkale Savaşlarının zor ve çetin günlerinde siperde savaşan askerlerin yaşadığı esrarengiz bir olay anlatılmaktadır. Efsaneye göre askerlerin siperde savaştığı esnada yanlarında nurani bir zat belirir. Düşman kurşunlarının yağmur gibi yağdığı o anlarda hiçbir kurşun bu zata isabet etmez. Bu din ulusu sırtında taşıdığı heybeden askerlere ekmek dağıtıyor; fakat onlarca askere ekmek verdiği halde heybesindeki ekmekler tükenmiyor (Yılmaz, 2015, s. 106-108)

Denizli'de Kurtuluş Savaşı yıllarında cephede savaşırken yaralanmış ve savaşın bitiminden sonra köyüne dönen Recep Çavuş ile ilgili bir efsane anlatılır. Recep Çavuş köye dönünce Eşe Aba adlı bir kadını her gördüğünde ona deli diye takılmış. Eşe Aba da: “Recep, benim canımı sıkma, sonra kötü olur. Hem senin bana borcun var” diye çıkışmış. O da: “Benim sana ne borcum olacak deli” diye alay edermiş onunla. Yine bir gün böyle bir atışmadan sonra Eşe Aba: “Sen Çanakkale'de filan cephede şu şekilde vurulmadın mı? Vurulunca köprüünün altına düşmedin mi? Düşünce de su su diye yalvarırken birisi kırmızı tasta sana su getirmedi mi? İşte o suyu getiren bendim” demiş. Bunları duyunca Recep Çavuş kendisine su veren kadının yüzünü hatırlamış ve onun Eşe Aba olduğuna ikna olmuş (Türktaş, 2012, s. 233).



Daha önce açıklandığı üzere Türkler ataları öldükten sonra onların mezarlarını da kutsal kabul etmiş ve törenlerini bu mekânların yanında icra etmişlerdir. Bu kutsal mekânlara zarar vermek, etrafında ruhu rahatsız edecek davranışlarda bulunmak kesinlikle yasaktı. Ata kültü veli kültürüne evrilinece ata mekânları da türbelere dönüşür. Anadolu'nun her yerinde bu türbelere saygı gösterilir ve çeşitli törenler, toylar, toplanmalar bu türbelerin etrafında gerçekleştirilir. Türk dünyasındaki birçok efsanede bu türbelere zarar verenlerin, içinde veya etrafında uygunsuz davrananların din ulusunun kerametiyle cezalandırıldığı anlatılır. Bu kerametlerden sonra halk din ulusunun rahatsız edilmemesi gerektiğine, kutsala dokunulmamasına gerektiğine inanır. Millî Mücadeleyi konu edinen efsanelerin bazılarında, bu kutsal mekânlara işgalci askerler dokununca, türbenin sahibi din ulusu işgalcileri cezalandırır. Manisa'nın Alaşehir ilçesinde Şeyh Sinan hazretleriyle ilgili böyle bir efsane anlatılır. Yunanlılar buraları işgal ettiklerinde her tarafa askerlerini nöbetçi olarak dikmişler. Yunan askerlerinden biri Şeyh Sinan hazretlerinin bulunduğu alana girmiş ve Şeyh Sinan hazretlerinin türbesine doğru küçük abdestini yapmaya başlamış. Tam bu esnada Yunan askeri çarpılmış ve olduğu yere düşmüş bir daha da kalkamamış (Türkmen, 2017, s. 129).

Afyonkarahisar'da anlatılan bir efsaneye göre, Kurtuluş Savaşı sırasında Türk askeri, Yunan askerini Kocatepe'den Erkmen'e oradan Karatepe'ye doğru kovalarken bir kargaşa olur. Bu kargaşada Türk askeri kayıp verir. Bu kargaşadan faydalanan Yunan askeri Erkmen'e gelir ve köyü işgal eder. Bayramatış, Buharönü ve Değirmenönü semtlerini işgal eder. Küçük küçük evlerin yanındaki ihtişamlı yapıyı gören Yunan askeri camdan bakınca Hacı Baba Türbesi'ni görürler. Oranın Türkler için anlamlı olduğunu bildikleri için General askerlerine "Çıkın, yığın burayı!" diye emir verir. General'in emri ile türbeyi yıkmak için çıkan askerlerin hepsi çarpılır ve kaybolur. Kalan askerlerde "Burada küçük küçük boylu, sivri sivri şapkalı ufak ufak askerler var biz yaklaşmıyoruz." deyip kaçarlar. (Alakuş, 2014, s. 91).

Atalar kültü ile ilintili olan bir diğer kült "Kesikbaş" kültürüdür. Kesikbaş kültü bir mücadelede başı kesilen kahramanın ya da gövdeden ayrılan bir başın etrafında gelişen bir kültürdür. Kesikbaş kültü, Türklerin atalar kültü, demir kültü, ocak kültü gibi güçlü kültürlerinin aksine ikincil kültürlerden birisi olarak karşımıza çıkar. Muhtemelen diğer kültür ve medeniyetlerin etkisiyle sonradan şekillenmiş ve çeşitli sebeplerle Türk toplum hayatı içerisinde yer bulmuş kültürlerdendir. Anadolu coğrafyasına nispetle Türkistan coğrafyasında kültürün daha zayıf örneklerinin tespit edilmesi, onun kadim kültürlerden olmadığına başka bir göstergesidir (Peker, 2015, s. 227). Kesikbaş anlatmalarının Türk belleğinde yer almasının esas kaynağı Alevi ve Bektaşî kültüründe önemli bir yeri olan ve Kerbela olayı olarak da bilinen Hz. Hüseyin'in şehit edilmesini içeren Kesikbaş anlatmalarıdır (Ocak, 1989, s. 27-33).

Kesikbaş kültürünü, atalar kültürü ile özdeşleştirmemizin nedeni Kesikbaşların ata olarak kabul edilen din uluları olmalarıdır. Batı Anadolu'da Millî Mücadeleyi konu edinen birçok efsanedeki savaş esnasında başı kesilen bir şehidin savaşa nasıl devam ettiği olağanüstülüklerle anlatılır. Örneğin Afyonkarahisar'da anlatıldığına göre düşmanla harp sırasında Murat Dedenin kellesini bedeninden ayırırlar. Murat Dede bir süre kellesi elinde düşmanla savaşmaya devam eder. Yere yığıldığında ise yarasından sıcak ve soğuk su kaynamaya başlar. Yarasından kaynayan bu su ile yıkanarak defnedilir (Yakın, 2017, s. 80). Yine Afyonkarahisar ile ilgili anlatılan bir efsanede Kırklar Makamında yatan zatın başını kestikleri, onun da başını koltuğunun altına alıp elindeki topuzla Afyon kurtuluncaya kadar savaşmaya devam ettiği anlatılır (Alakuş, 2014, s. 94).

Benzer efsaneler Isparta'da da anlatılır. Efsaneye göre Çetinçe Kasabasının bulunduğu mevkide yapılan savaş sırasında Âşık Dede kellesini koltuğuna alıp düşmanlarla savaşır ve onları bozguna uğratar (Göde, 2010, s.121). Isparta'da Kurtuluş Savaşına katılan Fethi Bey, büyük yararlılıklar gösterir. Savaşta kopan kellesini koltuğunun altına alarak savaşmaya devam eder. Yedi arkadaşıyla birlikte savaşarak Isparta'ya kadar gelir (Göde, 2010, s. 209). Aydın'ın Nazilli ilçesinde de aynı motife efsanelerde rastlanılır. Anlatıya göre Seyrat Dede savaş zamanında şehit olmuş, oradan kellesini koltuğunun altına almış, koşuyormuş: "şehide bak, şehide bak gidiyor" demişler (Keser, 2017, s. 143).

## SONUÇ

Batı Anadolu, Kurtuluş Savaşı'nda en çetin mücadelelerin yaşandığı bölgedir. Bölge halkının vatan müdafaasında gösterdiği gayret, birçok edebî türde farklı yönleriyle işlenmiştir. Resmî ve yerel güçlerin mücadelesi Kurtuluş Savaşı'nın maddi yönünü oluştururken hem mücadele esnasında hem de sonrasında ortaya konulan söz konusu edebî türler, mücadelenin manevi boyutunu oluşturmuştur. Halk edebiyatının en önemli türlerinden olan efsanelerde de Millî Mücadele birbirinden farklı yönleriyle işlenmiştir.

Mitik bilincin evrilmesiyle oluşan efsaneler, konularını işlerken milletlerin kültürel belleklerinden hatırlama figürleri barındırırlar. Batı Anadolu'daki Millî Mücadeleyi anlamlı kılmak için savaşı konu edinen birçok efsanede, binlerce yıllık evren tasarımının belleğini içeren kültürel yer verilir. Millî Mücadele sırasında Batı Anadolu'daki savaştaki galibiyetleri anlatan efsanelerdeki olağanüstülüklerin birçoğu, kadim Türklerdeki Yer-Su ve Atalar kültürü ile ilgilidir. Kültürel belleğin sürekliliğiyle hatırlanan kültürler, eski ve şu an arasında bir bağ kurar. Böylelikle kadim Türklerin toprak, yer, su, dağ, ata gibi kültürleri kutsal vatan toprağının müdafaası için yeniden işlenir. Eski Türklerin kendilerine yardım ettiklerine inandıkları ve kutsal ruhlar olarak kabul ettikleri Yer-Su ile ata ruhlarının, bu sefer Millî Mücadele'de Türk halkına yardım ettiğine inanılır. Kültürel belleğin sürekliliğiyle bu

efsanelerde yer alan söz konusu kùltler, Millî Mücadelenin manevi kısmını oluşturmuş ve vatan toprağının kutsallığı düşüncesini somutlaştırarak inşa etmiştir.

#### KAYNAKÇA

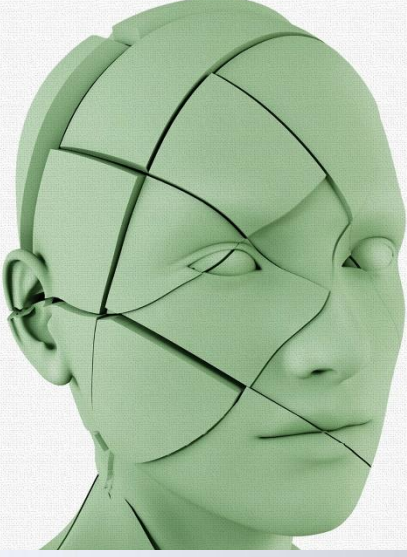
- Acar, Hakan, (2013). *Burdur Efsaneleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alakuş, Elif, (2014), *Afyonkarahisar Merkezde Yer Adlarına Bağlı Oluşan Efsaneler Derleme-İnceleme-Metinler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alekseyev, Nikolay Alekseyeviç. (2013). *Türk Dilli Sibiryalı Halklarının Şamanizmi*. (Çev. Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.
- Arslan, Mustafa. (2005). "Türk Destanlarında Evren Tasarımı", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, İzmir: Kanyılmaz Matbaası, s. 65-75
- Arslan, Mustafa, Bahar Akarpınar. (2015). "Tekke-Tasavvuf Edebiyatı". *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları, s.345-398.
- Artun, Erman (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi / Halk Edebiyatı Sözlüğü Terimler, Motifler, kavramlar*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Atakan, Asiye. (2002). *Afyonkarahisar Efsanelerinin Eğitim Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Atlı, İbrahim. (2012). *Çan Yöresi Efsanelerinin Sosyolojik Açısından Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydınöğlü, Burcu. (2005). *Tire Merkezinde Halk İnanışları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayverdi, İlhan. (2008). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı.
- Bascom, William R. (2006). "Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar". (Çev.: R. Nur Aktaş, vd.). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*, Ankara: Geleneksel Yayınları, s.113-133.
- Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çay, Abdulhaluk Mehmet. (2009). *Türkiye Cumhuriyeti Kronolojisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çelepi, Mehmet Surur. (2015). "Teke Yöresi Efsanelerinin Yaratılma Estetiği". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. Sayı: 4/3 2015 s. 1166-1187.
- Çelepi, Mehmet Surur. (2017). *Türk Kültür Evreninde Toy-Denizli Örneği*. Konya: Kömen Yayınları.

- Demirtaş, Sezai. (2013). *Savaş ve Fetih Olguları Bağlamında Anadolu Sahası Türk Efsaneleri Üzerine İncelemeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Divitçioğlu, Sencer. (2000). *Kök Türkler, Kut, Küç, Ülüğ*. İstanbul: YKY.
- Eliade, Mircea. (2014). *Şamanizm*, (Çev. İsmet Birkan). Ankara: İmge Kitabevi.
- Ergun, Pervin. (2010). "Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü". *Millî Folklor*. Sayı 87. s.113-122
- Esin, Emel. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Göde, Halil Altay. (2010). *Isparta Efsaneleri*. Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Güldemir, Münevver Karanfil (2008). *Afyon Bolvadin ve Çevresi Halk İnanışları ve Uygulamaları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Gülşen, Hacer. (2008). "Millî Mücadele Döneminde Savaş Edebiyatımız". *İlmî Araştırmalar*. Sayı 25, s.85-96.
- Harva, Uno. (2014). *Altay Panteonu (mitler, ritüeller, inançlar ve Tanrılar)*. (Çev.: Ömer Suveren), İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- İnan, Abdülkadir. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İnan, Abdülkadir. (2015). *Tarihte ve Bugün Şamanizm- Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Keser, Alper, (2017), *Nazilli Bölgesi Efsane ve Memoratları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köprülü, Fuad. (2003). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Luth, Max. (2006). "Masalın Efsane, Menkabe, Mit, Fabl ve Fıkra Gibi Türlerden Farkı". (Çev. Sevgül Sönmez). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*. Ankara: Geleneksel Yayınları, s.220-222.
- L'vovo, Eleonara L'vovna, vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri I- Kâinat ve Zaman, Nesnelere Dünyası*. (Çev. Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar. (1990). *İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*. Ankara.
- Osan, Mustafa. (2006). *Kuzeydoğu Denizli Yöresinde Anlatılan Efsaneler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ögel, Bahaeddin. (1989). *Türk Mitolojisi I (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Örnek, Sedat Veyis. (1995). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özarlan, Metin. (2003). "Türk Kültüründe Ağaç ve Orman Kültü". *Türkbilgi*. Sayı 5. s.94-102.
- Pehlivan, Gürol. (2012). *Manisa Şehrinde Evliya Kültü*. Manisa: İl Özel İdaresi Yayını.

- Peker, Selçuk. (2015). *Mezar ve Türbelere Kült Merkezli Bir Bakış (Aksaray Örneği)*. Konya: Kömen Yayınları.
- Potapov, Leonid Pavloviç. (2012). *Altay Şamanizmi*. (Çev. Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.
- Rohrich, Lutz. (2006). "Halk Anlatısı Araştırmasında Anlam Arayışı". *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I*. Ankara: Geleneksel Yayınları. s.153-162.
- Roux, Jean-Paul. (1998). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim. (2009). *Efsane Araştırmaları*. Konya: Kömen Yayınları.
- Seyidoğlu, Bilge. (1985). *Erzurum Efsaneleri (Erzurum'da Belli Yerlere Bağlı Olarak Derlenmiş Efsaneler Üzerinde Bir İnceleme)*. Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanyu, Hikmet. (1973). *Dinler Tarihi Araştırmaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Taş, İsmail. (2011). *Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji*. Konya: Kömen Yayınları.
- Türkçe Sözlük (2005), Ankara: TDK Yayınları.
- Türkmen, Osman (2017). *Alaşehir Yöresindeki Efsane Ve Memoratlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türktaş, Mevlüt Metin. (2012). *Denizli Efsaneleri*. Doktora Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yürük, Yaşar. (2018). *İzmir Efsaneleri*. İzmir: Yakın Yayınları.
- Yakın, Salih. (2017). *Kütahya Efsaneleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çankırı: Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, Dursun. (1998). "Coğrafyadan Vatana Geçiş Ve Vatan İle Göç Ediş Problemi". *Türk Bitiği Araştırma-İnceleme Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yılmaz, Bora. (2015). *Çanakkale Savaşları Etrafında Teşekkül Eden Halk Anlatıları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Çanakkale: On Sekiz Mart Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.



TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

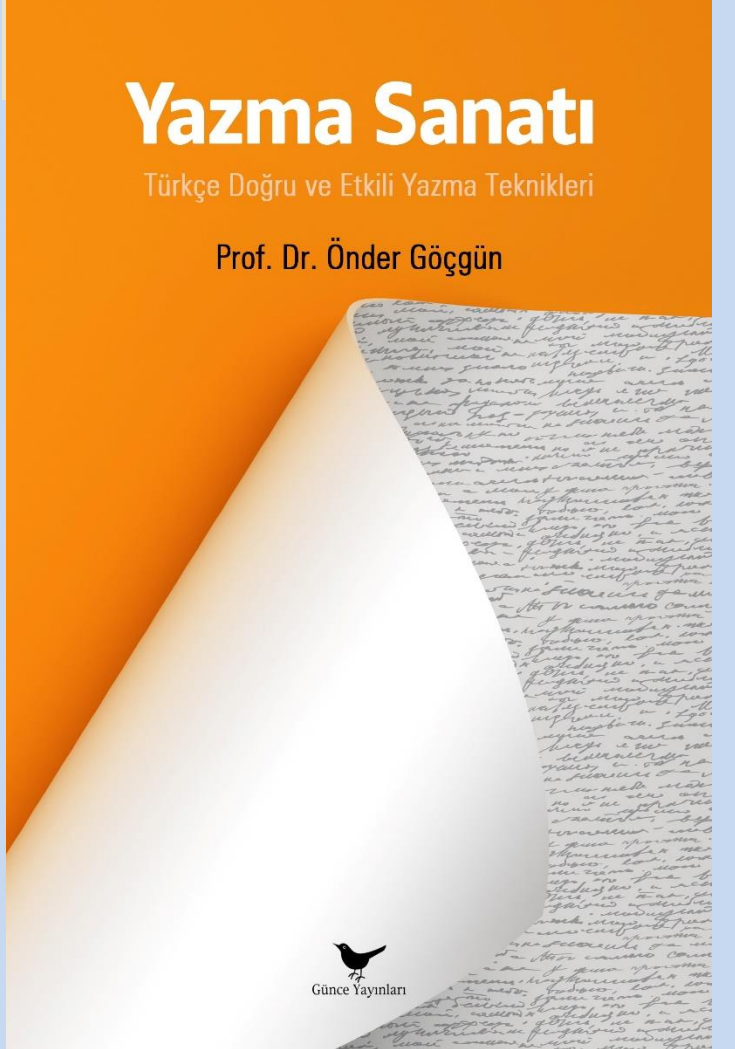
Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



# Attilâ İlhan'ın Şiirinde Bir Poetik “Geçiş” Örneği Olarak “İş Başı” Şiiri

ARŞ. GÖR. MUSTAFA TEMİZSU\*

## Öz

Attilâ İlhan, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin önemli isimlerinden biridir. Genel bir ifadeyle şairin poetik serüveninin üç ana evreden oluştuğunu söylemek mümkündür. Bunlar, toplumcu gerçekçi şiir anlayışı, bireyin kendi varlığını ve evrendeki yerini sorguladığı evre ve son olarak neoklasik dönem olarak sıralanabilir. Şairin yayımlanan ilk şiir kitabı olan *Duvar* (1948), bu üç ana evre içerisindeki toplumcu gerçekçi dönemin örneklerinden biri olarak kaleme alınmıştır. *Duvar*'da yer alan “İş Başı” adlı şiir ise ilk bakışta toplumcu gerçekçi sanat anlayışının bir ürünü olarak görülmesine rağmen şairin ilerleyen dönemlerde geliştireceği poetikasına dair çeşitli izler taşır. Bu yazıda “İş Başı” şiiri, Attilâ İlhan'ın poetikasında gözlemlenen “geçiş” durumunu göstermesi açısından incelenecektir.

**Anahtar sözcükler:** Attilâ İlhan, “İş Başı”, Modern Türk Şiiri, Poetika, Şiir

## THE POEM “İŞ BAŞI” AS AN EXAMPLE OF POETIC “TRANSITION” IN ATTİLÂ İLHAN'S POETRY

### Abstract

Attilâ İlhan is one of the important names of Turkish poetry in the Republican period. In general terms, it is possible to say that the poetic adventure of the poet consists of three main phases. These can be listed as socialist realistic understanding of poetry, the stage in which an individual question his own existence and place in the universe, and finally the neoclassical period. *Duvar* (1948), his first published poetry book, was written as one of the examples of socialist realistic period in these three main phases. The poem “İş Başı” in *Duvar*, although seen as a product of the socialist realistic understanding of art at first glance, carries various traces of the poetics that the poet will develop in later periods. In this article, poem “İş Başı” will be examined in terms of showing the “transition” situation observed in Attilâ İlhan's poetics.

**Keywords:** Attilâ İlhan, “İş Başı”, Modern Turkish Poetry, Poetics, Poetry

## GİRİŞ

**T**ürk şiirinin önemli isimlerinden biri olan Attilâ İlhan hem poetik görüşleri hem de ortaya koyduğu şiirleri itibarıyla Cumhuriyet dönemi edebiyat dünyasında dikkate değer bir yer edinmiştir. Şair, özellikle 1940'lı yıllarda poetik bir yaklaşım olarak karşımıza çıkan toplumcu gerçekçi şiir anlayışına bağlanarak sanatının temellerini atmıştır. Dolayısıyla ilk olarak, Attilâ İlhan'ın içinde bulunduğu şiir havzası ve bu havzanın Türk şiiri kanonu içindeki yeri ve konumu üzerinde durmak gerekir. Böylelikle ortaya atacağımız tezler aracılığıyla, şiirdeki teorik düzlemden pratik düzleme geçiş ve bu geçişin İlhan'ın poetikasındaki etkilerine işaret etmek mümkün olacaktır.

Ramazan Korkmaz, Attilâ İlhan'ın şiir serüveninin temelde üç ana eksen üzerine inşa edildiğini belirtmiştir. Bunlar, toplumcu gerçekçi evre (1941-1955); bireyin kendi varlığını ve evrendeki yerini sorguladığı evre (1959-1968) ve son olarak neoklasik dönem olarak adlandırılmıştır. Toplumcu gerçekçi evrede ses yapısı, içerik ve imge düzeni bakımından Attilâ İlhan şiirinin en önemli kaynaklarından biri Nazım Hikmet'in şiiridir. Eserlerini 1941 yılından itibaren toplumcu gerçekçi sanat anlayışı içinde ortaya koymaya başlayan Attilâ İlhan, aynı zamanda halk şiirinden de büyük oranda beslenmiştir. Savaşlar, özgürlük sorunları, toplumlardaki sömürü düzenleri ve insan sevgisi, bu dönem şiirlerinin ana izleklerini oluşturmaktadır (Korkmaz, 2007, s. 256). "Attilâ İlhan hem olağan dışı kent resimleriyle hem de sıra dışı karakterleriyle elde ettiği gerilimi şiir estetiğinin bir parçası hâline getirmiştir. Bu iki özelliğin yanı sıra onun şiirindeki takip edilme paranoyası, tutuklanma kaygısı ve siyasal baskılar da gerilim estetiğine hizmet eden ayrıntılardır." (Yivli, 2019, s. 300)

Modern Türk şiirinde toplumcu gerçekçi şiir, sanatsal endişeleri çoğunlukla materyalist dünya görüşü üzerine temellenen ve daha sonra Marksist ideolojiye bağlı bir estetik kuran şairlerin ortaya koyduğu bir poetik yaklaşımı ifade eder. Bu yaklaşımın pragmatik bir yönü ve "tezli" bir yapısı vardır. İnsanı belirleyen en temel öge kolektivizmdir. Yaşamın yegâne ereği, yeryüzündeki yaşama edimidir. Bu yönüyle toplumcu gerçekçi şiirler, içerik bakımından "eylemsel" bir yapı gösterir. Ayrıca sosyalist bireyselliğin geliştirilmesinin bu yaklaşımın temel amacı olduğunu söylemek mümkündür (Kahraman, 2000, s. 51).

Attilâ İlhan toplumcu gerçekçiliği, "doğru bir tarih şuuru içinde, toplumca batılı, gerçekçi, aydınlık bir estetik üzerine oturtulmuş, milli bir sanat kurma çabası taşıyan bir yöntem, bir görüş açısı olarak tanımlar" (İlhan, 2004, s.74). Burada dikkat çeken husus, şairin kullandığı estetik kavramına yüklediği anlamla ilgilidir. Çünkü poetikasındaki ilerleyen evreleri de göz önünde bulundurursak -henüz şiirin başında olmasına rağmen- İlhan için

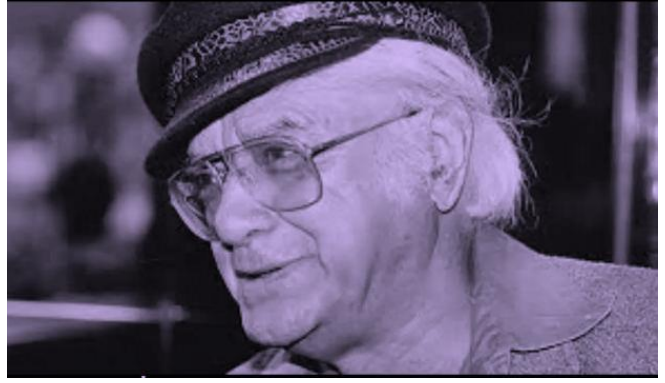


toplumcu gerçekçiliğin mahiyetinin hem ideolojik hem de estetik unsurlara dayalı bir yapıda olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Ramazan Korkmaz, şairin poetikasını oluşturan ikinci ana evrenin özelliklerini belirlemek açısından şunları söylemiştir:

“Attilâ İlhan’ın poetikasındaki ikinci evre olan bireyin kendi varlığını ve evrendeki yerini sorguladığı evrede, kent olgusunun modernleşme bağlamında doğurduğu çoğulcu ve paradoksal yaşam tarzının en karmaşık yapılarını görmek mümkündür. Burada modern dünya karşısında yalnız kalan ve varlığı tehdit altında olan insanın şiirini yazar. Kent yaşamının biçimlendirdiği argo, küfür, bıçkınca konuşmalar, tarihsel dönem sapmaları gibi modernist dilsel ürünler, daha çok bu evrede görülen özelliklerdir” (Korkmaz, 2007, s. 257).

İlhan’ın poetikasındaki üçüncü evre ise neoklasik dönem olarak adlandırılmaktadır. Burada, özellikle 1965’ten sonra İlhan’ın şiirinde tarihin yeniden yorumlanması, ben’in kendi kendisiyle hesaplaşması, tabiat ve kâinatla ilgili düşünceleri gibi hususlar gözlemlenmektedir (Çelik, 2007, s.30).



Attilâ İlhan

Bunun bir sonucu olarak şairin Divan şiiri ile tanışarak onun ses ve imge dünyasından beslenmesi, Attilâ İlhan şiirinin çok boyutlu bir özellik kazanmasını sağlar. Daha önceki poetik deneyimlerini kendi şiir kimliğini tamamen değiştirmeden içselleştiren şair, gelenekle gelecek arasında örnek bir köprü görevi üstlenir (Korkmaz, 2007, s. 258).

*Duvar*, Türk şiiri incelemelerinin hemen hepsinde Attilâ İlhan’ın toplumcu gerçekçi şiir anlayışına dayalı olarak yayımladığı ilk şiir kitabı olarak değerlendirilir. Nitekim kitabın önsözünde Attilâ İlhan da “şair mademki kalabalık yaşıyor, mademki herkeştir; zulmün, haksızlığın ve kör diktanın krallık ettiği o karanlık günlerde elbette hürriyetin, hakkın ve demokrasinin şarkılarını söylemeye savaşıacaktır. Söylemiş işte.” (İlhan, 2008, s. 9) sözleriyle bu durumu kabul eder görünmektedir. Sonuçta hem Attilâ İlhan’ın *Duvar* hakkındaki bu sözleri hem de edebiyat tarihi ve şiir inceleme çalışmaları temelde aynı duruma vurgu yapar. Buna göre şairin toplumcu gerçekçi poetik görüşü, pratik düzlemde *Duvar*’daki şiirlerine doğrudan yansımıştır. Attilâ İlhan’ın şiir paradigmasının ana hatlarının belirlenmesi açısından bu tespitler şüphesiz önem arz etmektedir. Ancak edebiyat tarihi incelemeleri ve eleştiri yöntemleri, yapısal özellikleri gereği tanımlama, kategorileştirme ve tasnif etme gibi ölçütleri temel hareket noktaları olarak belirlemektedir. Bu belirlemeler, zamanla *kronik* ve *kanonik* bir yapı kazanarak çoğunlukla söz konusu edebi dönem, süreç ya da ürünler

hakkında dikkate değer bilgiler vermekle birlikte, kimi zaman edebi metinlerin kendine içkin estetik değerlerini yansıtmada konusunda yetersiz kalır, kimi zamansa yanlış tespit ya da değerlendirmeler yapılmasına ve bunların zamanla tekrarlanmasına neden olur. Bütün bunların diyalektik olarak, bir yönüyle sosyal bilimlerin işleyiş mantığı için gerekli süreçler olduğunu kabul etmekle birlikte, diğer yandan bu kabulün, edebi eserlerin yeni bakış açılarıyla, yeniden incelenmeleri gerekliliğini doğurduğunu göz önünde bulundurmamak gerekir.

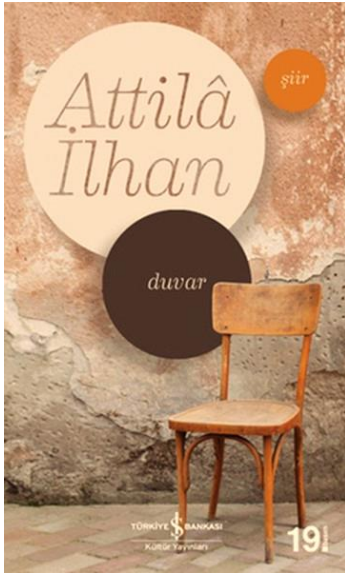
Bütün bu tespitlerin ardından üzerinde durulması gereken bir diğer konu, toplumcu gerçekçi estetik anlayışının edebiyat tarihi içerisinde “tartışmalı” bir gündem maddesi olduğu gerçeğidir. Attilâ İlhan, Ercüment Behzat Lav, İlhami Bekir Tez, Cahit Irgat, Rıfat Ilgaz, Ahmet Arif, A. Kadir, Enver Gökçe, Niyazi Akıncıoğlu, Ömer Faruk Toprak gibi birçok şairin toplumcu gerçekçi şiirin başat isimlerinden olan Nazım Hikmet’in açtığı yoldan ilerleyerek bu poetik yaklaşıma bağlandığını söylemek mümkündür. Ancak hem o dönemin şairleri arasında hem de edebiyat tarihi araştırmaları içerisinde sıklıkla ele alınan konulardan biri, toplumcu gerçekçi şairlerin salt ideolojik kaygılardan hareketle şiirlerini oluşturdukları ve buna bağlı olarak, tekrara ve taklide dayalı “yavan” ve “güdümlü” bir şiire evrildikleri yönündeki tartışmalardır. Attilâ İlhan şiiri ise genel kanının aksine, poetikanın salt ideolojik çerçeve içerisine alınmadığı, şiirin aynı zamanda estetik unsurlarıyla ele alındığı bir yaklaşımı yansıtır.

Bu durumu sağlayan temel nedenlerden biri de şüphesiz Attilâ İlhan’ın özgün bir şair olma endişesidir. Her şeyden önce o, estetik planı öncelemesiyle Nazım Hikmet ve diğer toplumcu gerçekçi şairlerin oratoryoya dönüşen şiir anlayışlarından kaçınır. Kısacası toplumcu gerçekçi hareketin içinde kalmasına rağmen, Nazım Hikmet’in sesinin dışına çıkmasını başarabilmiş ender şairlerden birisidir (Korkmaz, 2007, s. 257). Nitekim şairin kendisi de bu duruma *Duvar* hakkındaki, “duvar dönemi şiirleri, öyle sanıyorum ki, asıl bu ve bundan sonraki şiirler sayılmalıdır. Kitabı çıkardığım sırada bu sesi ve içlemi yakalamıştım. Sürdürüyordum. Gariptir, ben dahil o tarihte hepimiz bu şiirlerde Nâzım’ın büyük etkisi olduğunu sanırdık. Şimdi bakıyorum da basbayağı Attilâ İlhan şiiri buluyorum onları, acaba yanılıyor muyum? bu elbet Nâzım’a olan büyük borcumu yadsımam anlamını taşıyor, sadece etkinin kapsamı ya da derinliği bakımından bir soru.” (İlhan, 2008, s. 181-182) sözleriyle açıkça işaret etmektedir.

Sonuç olarak bütün değerlendirmelerin ışığında ortaya atmamız gereken husus, şairin toplumcu gerçekçi şiir oratoryosu içinde nasıl özgün bir ses olarak karşımıza çıktığı ve bu durumun Attilâ İlhan’ın şiirine hangi yönleriyle yansıdığı sorusudur. Söz konusu probleme “İş Baş” şiiri bağlamında poetik ve estetik kaygı açısından baktığımızda ortaya çıkan yanıtlardan birinin, genel bir ifadeyle söyleyecek olursak şairin poetikasındaki “geçiş”

durumuyla ilişkili olduğunu söylememiz mümkündür. Burada geçiş kavramından kast edilen -Attilâ İlhan'ın şairliği ana hatlarıyla çeşitli evrelerden oluşsa da- onun şiirindeki poetik evrelerin esasında iç içe olma eğilimi gösterdiği ve iç içe olma hâlinin bazı şiirlerde gözlemlenebilir nitelikte olduğu gerçeğidir. Bir örnek olması açısından bu yazıda "İş Başı" şiiri, toplumcu gerçekçi şiir anlayışının özelliklerinin şiirde ne ölçüde karşılık bulduğu sorunsalına bağlı olarak metin merkezli bir şekilde ele alınacaktır. Hemen genel bir ifadeyle söyleyecek olursak şiir hem içerik hem de yapı bakımından salt toplumcu gerçekçi bir poetikaya dayanmayan aynı zamanda metnin estetik düzleminin ele alındığı bir şiirdir. Bir yönüyle yukarıda sözü edilen Attilâ İlhan'ın sanatındaki kategorileştirmelere uygun, fakat başka bir yönüyle bu kategorileri aşan ve kendinden sonra gelecek olan poetik evrenin "öncüsü" niteliğinde olduğu dahi söylenebilir. Elbette bu durumu şairin diğer şiirlerinde de gözlemek mümkündür. Ancak burada "İş Başı"nı dikkate değer kılan, sözü edilen poetik geçişin şiirin içerik, tema ve söylem özelliklerinde gözlemlenebilir olmasıdır.

### POETİK GEÇİŞİN TERAZİSİ VE "İŞ BAŞI" ŞİİRİ



Attilâ İlhan *Duvar*<sup>1</sup> için yazdığı önsözde, "duvar'daki şiirler yazıldığı sıralarda, günlük ve ömürlük yaşantımızın problemlerini, hemen daima hürriyet ve saadet ideallerinin ışığı altında ele alıyor; toplumcu bir gerçekçiliğin yanı sıra, bir de gelecek iyi günlerin iyimser romantisme'ini yapıyordu" (İlhan, 2008, s.12) diyerek poetikasının genel çerçevesini belirlemek ister. Burada dikkat edilmesi gereken husus, şairin yukarıda bahsetmiş olduğumuz toplumcu gerçekçi şiir anlayışına paralel özellikleri vurgulamasının yanı sıra, şiirinde yer aldığını düşündüğü "iyimser romantisme"dir. Dolayısıyla Attilâ İlhan'ın poetikasında, toplumcu gerçekçi sanatçıların estetik kaygılarında bulunan "güdümlü" sanat anlayışı yönündeki genel kabulün aksine, poetik bir "esneklik" söz konusudur. Sözünü ettiğimiz bu esneklik, aynı zamanda şiirlerindeki estetik yönelimlerle de koşutluk göstermektedir.

"İş Başı" şiiri birinci bölümü on dize, ikinci bölüm on beş dize olan iki ana bölümden oluşmaktadır. İki bölüm, şiirin hem içerik hem de dil ve üslup özellikleri açısından kimi zaman birbiriyle ilişkili, kimi zamansa birbirinden bağımsız özellikler gösterir. Dolayısıyla "İş Başı" bir bakıma, aşağıda detaylı olarak vurgulanacağı üzere, bir "gel-git" şiiridir. Bunun ilk örneği, anlam boyutunun kapısının aralandığı şiirin isimlendirilme aşamasında kendini

<sup>1</sup> Şiirden yapılacak olan alıntılar şu baskıya aittir: İlhan, Attilâ (2008). *Duvar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



gösterir. Okurun edebi metnin anlam evrenine, ilk olarak ona verilen ad aracılığıyla adım attığı gerçeğinden hareketle, “İş Başı” şiirinin başlığı, üzerine inşa edilen yapı ve içerik açısından önem ifade etmektedir. İlk bakışta bir insanın iş yapma edimi, kişinin iş ve emekle olan ilişkisinin toplumcu bir bakış açısıyla sunulacağı izlenimi, esasında toplumcu gerçekçi şiir görüşünün “birikimiyle” yakından ilgilidir. Ancak içerik incelememizin devamında da görüleceği üzere, şiir salt bu yöndeki bir yaklaşımı yansıtmaz. Dolayısıyla ilk elden söylenmesi gereken, “İş Başı”ndaki içeriğin yapısıyla seçilen isim arasında, şiirin tamamındaki poetik kaygı açısından birtakım farklılıkların bulunduğu gerçeğidir.

“İş Başı”, “kardeşim müşterek söylenir bir şarkımız vardır.” dizesiyle başlar ve şiirdeki, “kardeşim” ifadesinin toplumcu gerçekçi şiir anlayışının kolektivist yaklaşımının şiirsel bir karşılığı olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında, şiir öznesinin birinci teklik şahıs yapıları söyleminin yanı sıra, aynı zamanda “biz”e dair bir sesleniş söz konusudur. Burada “biz” ile kast edilen, ortak bir kader anlayışına sahip insanlar topluluğudur. Dolayısıyla, bir bakıma şiirin hem “failleri” hem de muhatapları kast edilen “biz”dir. Aynı dizedeki “müşterek söylenen şarkı” ifadesiyle sözünü ettiğimiz biz olma durumu pekiştirilir ve okurun zihninde bu şarkının ne olduğuna dair bir soru işareti oluşturulur. İlk bakışta, müşterek söylenen şarkının 1940’lı yılların emekçi sınıfının “acıklı” bir şarkısı olacağı düşünülebilir. Oysaki söz konusu şarkı, “sevinç gibi pırıl pırıl ümit gibi engin”dir. Burada seçilen şarkının anlam boyutu şiirin teması için önem arz etmektedir. Çünkü tematik ve estetik olarak içeriğin buradan itibaren “gel-git” eksenli bir boyut kazanmaya başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durum ise temelde, şiirin terazisinin bir yönünde toplumcu gerçekçi şiir anlayışının, diğer yönünde ise aşk izleğinin etki alanlarının yer alması aracılığıyla sağlanır. Böylelikle içerik düzlemi, iki uç arasındaki dinamik ilişkiye bağlı olarak şekillenir.

Şiirin devamında sözü edilen şarkının, şiir öznesi ve onun “kardeşleri” için “zahmetsiz”, “kolay hatırlanan” bir şarkı olduğu vurgusu yapılır. Sonraki dizede ise bu şarkının bir sözü, tırnak içine alınarak şiirin bir dizesi haline getirilir. Böylelikle, “kara deryalara doğan bir güneş gibisin”, dizesiyle şiirle şarkı arasında bir paralellik kurulur. Bir bakıma “şiir içinde şiir” formu oluşturulmak suretiyle ikili bir içerik düzlemi yaratılır. Dolayısıyla ikili içerik düzlemi, ilkin bu dizeyle oluşturulur. Bunlardan ilki toplumcu gerçekçi poetikanın anlam düzlemini, diğeri ise şiir öznesinin kendi “ben”iyle ilgili olan anlam boyutunu oluşturur. İşte temelde bu iki yapı üzerine inşa edilen “İş Başı”nın estetik özellikleri, yine bu iki yapı arasındaki “gel-git hâli”nde kendini gösterir. Örneğin kara deryalara doğan güneş ifadesi, içerik itibarıyla bir umut ve yaşama sevinci izlenimi yaratır. Yine bu noktada toplumcu gerçekçi şiir anlayışını aşan, tematik olarak çeşitlilik gösteren bir yapı söz konusudur. Çünkü burada güneş, şiirde yaratılan öznel duyguların yansıtılması

açısından nesneleştirilir. Bu bağlamda denilebilir ki “güneşi zapt eden” toplumcu gerçekçi şiirin karşısında, bu kez “güneşi bekleyen ve onunla temaşa eden” bir şiir öznesi söz konusudur.

“İş Baş”ın birinci bölümündeki “soframızda şarap, peynir ekmek ve üzüm”, dizesi şiir öznesinin ve onun merkezinde yansıtılan insan tipinin yaşayış biçimini ve sınıfsal yapısını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Ancak bu dizinin hemen ardından gelen ölümlerin mezarda, tanrının semada unutulması fikri, sözünü ettiğimiz şarkının şiir öznesinde yarattığı mutluluğu ve hayatın acı gerçeklerinden kaçış hâlini yansıtır. Burada aynı zamanda toplumcu gerçekçi şiir anlayışının önemli özelliklerinden biri olan materyalist dünya görüşünün etkisi de söz konusudur. Ancak bu görüşün aktarılış biçimi, ideolojik bir amacın ispat çabasından ziyade estetik bir özellik gösterir. Nitekim birinci bölümün sonu, bu düşünüş biçimini destekleyerek “dünya günlük güneşlik insanlar sanki mesuttur”, dizesiyle tamamlanır.

“İş Baş”ın ikinci bölümü, bir tezat durumuyla başlar. Burada yukarıda bahsedilen gel-git durumunun gözle görülür bir etkisi söz konusudur. Bu bölümün ilk dizesi, daha önce sözünü ettiğimiz toplumcu gerçekçi şiir anlayışı etrafında gelişen tartışmalar için şiir aracılığıyla verilmiş bir yanıt gibidir. “niçin sade acıdan bahsetsin mısralarım.” dizesiyle başlayan bölümde, ilk bölümde yaratılan etki alanının başka bir yöne çekilmesi ve hissettirilen duygular açısından önemli bir farklılık gözlemlenmektedir. Çünkü dize, toplumcu gerçekçi şiir karşısında estetik endişelere dayalı bir düşünceyi imler ve esasında “karşıt” bir poetikayı ifade eder. Dolayısıyla şiirin birinci bölümüyle ikinci bölümü arasındaki geçişte, bir bakıma “artı-eksi” kutuplu bir ilişki söz konusudur ve iki kutup arasında hem tematik hem de üslup özellikleri açısından bir gel-git durumu oluşturulur. Bu durumu yansıtması açısından, bir sonraki dizede şiirin konusunun şiir yazma ediminin kendisine doğru evrilmesi önemlidir. Çünkü şiir öznesi, “ben de bilirim aşk için şiir yazmasını” ifadeleriyle, belki de kendi varoluşunun bir sonucu olarak, şiiri aşk izleğinin yarattığı anlam dünyasının içine doğru çeker. Bu bağlamda şiirde, toplumcu gerçekçi poetikanın etkisiyle toplumsal sorunlar içerisinde kolektif bir endişeyle konu edilen insanın karşısında, bu kez kendi iç dünyasındaki bireysel özellikleriyle var olan başka bir insan tipi ortaya çıkar. Bunun bir sonucu olarak da şu iki dize önemlidir:

“kalbim pürheves rüzgârda perişan saçlarım  
kusura bakılmaz neyleyim ahval-i sevdadır”

Bu iki dizeyle, şiirin birinci bölümünde yaratılan duygu dünyasının dışında, şiir öznesinin duyguları aşk izleğinin yarattığı imajlar aracılığıyla ortaya koyulur. Âşık olma durumunun “kusura bakmak” deyimiyile aktarılması ise hem şiir öznesinin “utanma” hâlini hem de özne ile toplum arasındaki iç çatışmaları yansıtmaktadır. Çünkü toplumcu gerçekçi

poetikanın düşünsel birikimiyle, aşk ve âşık olma hâli karşı karşıya gelir. Dolayısıyla burada da terazinin iki ucuna yönelik bir söylem söz konusudur.

Sözünü ettiğimiz aşk izleğinin yarattığı anlam dünyasının bir sonucu olarak, şiirin sonraki dizesinde ikinci bir öznenin varlığı dikkati çekmektedir. Bu kişi, şiir öznesinin “gözleri menevişli” sevgilisidir. Bu noktada da bir gel-git hâli söz konusudur. Çünkü sevgili sözünü ettiğimiz iç çatışmaya bağlı olarak yansıtılır. O, romantik izlenim ve duyumsamalar açısından sunulmaz. İç çatışmadan kaçışın bir göstergesi olarak toplumcu gerçekçi duygular aracılığıyla tasvir edilir. Dolayısıyla “biz” olma bilinci, aşkın ve onun oluşturduğu estetik endişelerin merkezinde, toplumcu gerçekçi bir bakışla birlikte ele alınır. Ortada hem kolektif bir endişe hem de bireysel bir aşk durumu söz konusudur. Sevgili salt şiir öznesinin duygu dünyasının coşkuları etrafında çizilmez. Aşk, sevgilinin içinde bulunduğu yaşam ve emek mücadelesi çerçevesinde ele alınır:

“şafaktan yıldızlara kadar fabrikadadır  
hem ömrünü dokur hem yünlü dokur”

Burada dönemin çalışma ve iş düzenine karşı bir “isyan” vurgusunun var olduğu açıktır. Ancak önemli olan, şiirin terazisindeki aşk duygusuyla, isyan duygusunun arasındaki gel-git durumudur. Sözünü ettiğimiz isyan, yine sadece “düşünsel” ya da “ideolojik” bir zemine dayanmaz. Bu bakımdan, bir fabrika işçisi olan sevgilinin, “hem ömrünü hem de yünlüyü dokuması” fikri, şiirin estetik boyutları açısından da dikkat çekicidir. Burada tek başına “dokumak” kelimesi bile esasında şiirdeki estetik endişeyi imler. Ömrün ve yünlünün dokunması, madde ile özne arasındaki çatışmanın bir tezahürü olarak yorumlanabilir.

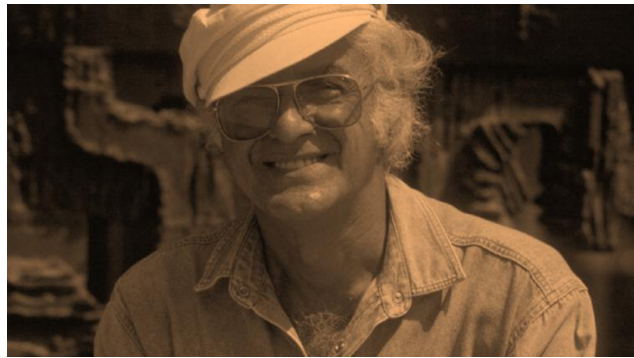
Şiirin devamında ise sözünü ettiğimiz gel-git hâli sürdürülerek, perspektif yine toplumsal eleştiri düzlemine yönelir ve aynı sevgili, “yumulur yorgunluktan eve dönünce gözleri” ifadesiyle anlatılır. Ancak bu durum süreğen değildir ve şiirin birinci bölümündeki yaşama sevgisiyle ilgili dizelerin içerik olarak tekrar edilmesiyle birlikte iki bölüm arasında bağ kurulur. Dolayısıyla söz konusu tekrar, yine anlamsal olarak gel-git hâline hizmet eder. Kuşkusuz bu durum bizi şiirin yapısal özellikleri hakkında da düşünmeye itmektedir.

## DİL VE ÜSLUBUN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Attilâ İlhan *Duvar*'ın dil ve üslup özelliklerinden bahsederken, “duvar'daki öz beraberliğinin yanı sıra, dikkati çeken bir deyiş ikiliğinin altı çizilebilir” (İlhan, 2008, s.12) şeklinde bir ifade kullanır. Kast edilen deyişteki bu ikilik durumunun yukarıda da görüldüğü üzere esasında şiirin hem içerik hem de dil ve üslup özelliklerinde kendini gösterdiğini yorumlamak mümkündür. Yapı açısından bu iddiaya örnek gösterilecek ilk husus, “İş Başı”nın kelime dağarcığıyla ilgilidir. Şiirde günlük sade ve anlaşılabilir

kelimelerin kullanılmasının yanı sıra, “klâsik kültür” kaynağından gelen kelimelerin de kullanıldığı görülür. Örneğin müşterek, sema, mesut, pürheves, ahval-i sevda, meneviş gibi kelimelerin yanı sıra; fabrika, dokumak, yün, şarap, peynir ve ekmek gibi kelimelerin metinde bir arada yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda toplumcu gerçekçi kaygılarla estetik kaygıların bir arada sunulduğu, kelimelere dayalı bir gel-git hâliyle sağlanır. Bu tercihleri bir gel-git olarak yorumlamanın yanı sıra şairin, toplumcu gerçekçi şiirin söz varlığı içerisinde Türk şiirinin klasikleşmiş edebî dili içerisinde yer alan “müşterek, sema, mesut, pürheves, ahval-i sevda, meneviş” gibi kelimelerin de girebileceğini göstermek isteğiyle açıklamak mümkündür. Dolayısıyla burada da kelimeleri seçiş ve kullanım tarzı bakımından toplumcu gerçekçi şiire karşı bir duruş söz konusudur.

Şiirin dil özelliklerine genel olarak baktığımızda sade ve anlaşılır bir dil kullanımının tercih edildiğini görüyoruz. Ancak sözünü ettiğimiz gel-git hâlinin bir sonucu olarak, şiirin kimi dizelerinde klasik şiirin anlam dünyası ve ses özelliklerini çağrıştıran özelliklere rastlamak mümkündür. Şiirdeki, “kalbim



Attilâ İlhan

pürheves rüzgarda perişan saçlarım, kusura bakılmaz neyleyim ahval-ı sevdadır”, dizeleri bu duruma örnek gösterilebilir. Bunun yanında, “benim bir sevgilim var gözleri menevişli, şafaktan yıldızlara kadar fabrikadadır” gibi dizelerde günlük bir dil kullanımı söz konusudur. Dolayısıyla yukarıda, şiirin anlam düzleminde gördüğümüz “ikilik”, dil ve üslup özellikleri açısından da kendini gösterir. Çünkü şiirde bu tip karşıtlıklara bağlı olarak hem romantik ve lirik söylem hem de açık ve gerçekçi bir söylemin var olduğu söylenebilir. Şüphesiz bu durumu sağlayan temel etmen, metnin anlam boyutunda gözlemlediğimiz tezat sanatının şiirin söylemi üzerindeki etkisidir. Dolayısıyla buradaki tezat sanatı, şiirde yaratılan duygulardaki ve söylemdeki gel-git durumunun somut bir göstergesidir.

“İş Başı”ndaki bazı edebî sanatlara baktığımızda ilk olarak, “kardeşlerim”, “niçin” gibi kelimelerle başlayan dizelerde okuyucuya yönelik bir seslenişin dikkat çektiğini belirtmek gerekir. Bu durumu, toplumcu gerçekçi estetiğin “sesini duyurma”, “eyleme davet etme” gibi söylemleriyle ilişkilendirmek mümkündür. Şiirin geneline ise benzetme sanatının hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin daha önce sözünü ettiğimiz şarkının, sevinç ve ümit kavramlarına, çocuklar kahkahaya, ihtiyarlar tebessüme benzetilir. Bu benzetmede, yaşlılıkla gençlik arasındaki farklılıklar vurgulanır. En dikkat çekici benzetme ise, sevgilinin yorgun kuşlara benzetilmesidir. Bu noktada fabrikada ağır şartlarda çalışarak hayatını

sürdüren sevgilinin yorgun kuşlara benzetilmesi, sözünü ettiğimiz sınıfsal sorunların estetik düzlemde ele alınış meselesini ifade eder.

Şiirleri zenginleştiren öğelerden biri de şüphesiz onlarda kurulan imgelerdir. “İş Başı”nın imge düzleminde de bir gel-git durumu söz konusudur. İmgelemdeki gel-git, şiirin hem içerik hem de dil ve üslup özelliklerinden kaynaklanır. Hatta bu özelliklerin bir araya gelmesinin şiirin imgesel yönünün temel özelliklerinden olduğu dahi söylenebilir. Örneğin toplumcu gerçekçi yaklaşımın bir sonucu olarak kolektif yaşamı imgeleştiren “kardeşim müşterek söylenir bir şarkımız vardır” dizesi aynı zamanda şiirin başlangıcıdır. Mutluluk düşüncesini ve yaşama sevincini imgeleyen, “ölüler mezarda tanrılar semada unutulur”, “dünya günlük güneşlik insanlar sanki mesuttur” gibi dizeler, şiirin lirik yönünü ifade eder. Bütün bunların yanında, sözünü ettiğimiz şiirdeki gel-git hâlinin tek başına göstergesi olan ve yaşam mücadelesi içerisindeki aşkı imgeleştiren sevgili hakkındaki “yünlü dokur rüyasında ömrünü dokur” şeklindeki son dize, şiirin içerikten yapıya değin en dikkat çekici dizelerinden biridir. Burada ağır şartlar altında yün fabrikasında çalışan sevgilinin yaşam mücadelesiyle -aşk izleğinin bir sonucu olarak- onun rüyasında dokuduğu ömrü arasında etkili bir karşıtlık oluşturulur. “Yünlü dokumak” ve “rüya dokumak”. Sonuçta şiirin gel-git hâlini “dokuyan” biraz da bu dizedir.

“İş Başı”nın anlatım özellikleri bakımından da yine bir “gelgit” hâlini yansıttığını ve bu durumun, şiirin etki gücünde önemli rol oynadığını söyleyebiliriz. Çünkü bu noktada anlatım açısından hem öyküleme hem de lirik anlatımın bir arada bulunduğu gözlemlenmektedir. Şiirde olayların ya da durumların kronolojik bir sırayla anlatılmasına öyküleyici anlatım denir. Burada mekân, kişi, zaman gibi öğeler öne çıkar (Yivli, 2013, s. 226). “İş Başı”ndaki özellikle şiir öznesiyle sevgili arasındaki ilişkinin sade bir anlatımla ele alındığı dizelerin, kısmen de olsa öyküleyici bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Buna karşın özellikle aşk ve yaşama sevinci gibi temaların estetik boyutlarla ele alınması sonucunda lirik bir anlatımın da var olduğu söylenebilir. Çünkü burada, içten gelen bir duygulanma, coşkulu bir hâl söz konusudur. Özellikle toplumcu gerçekçi şiir anlayışına karşıt olarak, “niçin sade acıdan bahsetsin mısralarım” dizesiyle başlayan ve şiirin “bireysel” endişelerini yansıtan bölümlerde lirik anlatım özelliklerini gözlemlemek mümkündür.

## SONUÇ

Sonuç olarak “İş Başı”, toplumsal endişeyle, aşk izleğine dayalı bireysel endişenin terazisi üzerine kurulmuş bir şiirdir. Terazinin bir ucunda toplumcu gerçekçi poetikanın anlam dünyasında yer alan problemler, diğer ucunda ise şiir öznesinin kendi “ben”i vardır. Bu durum, şiirde hem içerik hem de dil ve üslup özellikleri açısından bir “gel-git” durumu oluşmasına neden olmuştur. Bunu sağlayan poetik paradigmlar ise “İş Başı”nın anlamsal



ve yapısal özellikleri açısından gözlemlenebilmektedir. İçerik olarak şiirin bir yönüyle, toplumcu gerçekçi bakış açısının ortak özelliklerinden olan iş, emek ve adaletsizlik gibi izlekler üzerine kurgulanan, diğer yönüyle ise bu endişeleri aşan ve şiir öznesinin kendi “ben”i ve duygu dünyası üzerine inşa edilen bir yapıda olduğu görülmektedir. Yapısal özellikler bakımından ise “İş Başı”nda, metni oluşturan kelime haznesi ve seçilen anlatım yöntemi açısından da bir gel-git durumu söz konusudur.

Bütün tespitlerin ışığında, şairin bu şiiri üzerine ortaya koyduğumuz analizleri tümevarımsal olarak yorumlamak mümkündür. Attilâ İlhan’ın poetikasının çeşitli evrelerden oluştuğunu söylesek de esasında bu durumun eleştirel ölçütler açısından yeniden yorumlanabilir bir yapıda olduğunu belirtmemiz gerekir. Çünkü şairin yayımladığı ilk şiir kitabı olan *Duvar* için kabul edilen poetik özelliklerin yanı sıra, “İş Başı” şiirinde farklı bir durum söz konusudur. “İş Başı”, yukarıda belitmiş olduğumuz özelliklerin bir sonucu olarak, şairin şiir serüveninde sadece farklı bir ses olarak kalmamış, bir bakıma kendinden sonra gelecek olan poetik endişe ve evrenin habercisi olmuştur. Bu bağlamda sözünü ettiğimiz “gel-git” durumu, geniş bir perspektiften bakacak olursak, esasında şairin poetik evreleri arasındaki gel-git durumunu da yansıtmaktadır.

Attilâ İlhan’ın *Duvar* hakkındaki, “duvar, bir bakıma artık susmuş olan bir koronun şarkılarından bazı örnekler aktarıyor” (İlhan, 2008, s.11) şeklindeki sözlerine ortaya koyduğumuz tespitlerin ışığında tekrar bakmak gerekir. “İş Başı”, şairin sözünü ettiği “susma hâli”nden önce var olan, ancak kendinden sonra gelecek olan poetik evre için yeni bir “ses” olarak karşımıza çıkan bir şiirdir. Bu sesin toplumcu gerçekçi sanat anlayışı içerisinde kendini duyurmasını sağlayan temel sebeplerden biri ise poetik bir sorunsal olarak “geçiş” durumudur. Yapmış olduğumuz incelemeye bağlı olarak “İş Başı”, şairin poetikasının ikinci ve üçüncü evrelerinden, izlek ve anlam dünyası açısından çeşitli izler taşır. Bu açıdan “İş Başı”nın hem kendine özgü estetik nitelikleri hem de kendini aşan özellikleri itibarıyla Attilâ İlhan’ın poetikasındaki “geçiş” durumunun bir prototipi olduğu söylenebilir. Şairin toplumcu gerçekçi şiirin “kısıtlayıcı” sanat görüşünü aşmasını sağlayan durumlardan biri de tespit etmiş olduğumuz poetik geçiş durumudur. Poetik geçişin, onun sanatının statik olmaktan öte, dinamik bir özellik kazanmasını sağladığını söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, şüphesiz Attilâ İlhan’ın diğer şiirleri üzerine yapılacak olan benzer okumalar, onun poetikasındaki evrelerde görülen farklı geçiş durumlarını ölçümlemek açısından dikkate değer olacak, böylelikle şairin şiir anlayışındaki ileri ya da geriye dönük poetik geçiş örneklerinin tespit edilmesi mümkün olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles (2018). *Poetika*. İstanbul: Can Yayınları.
- Cengiz, Metin (2000). *Toplumcu Gerçekçi Şiir*. İstanbul: Tümzamanlar yayıncılık.
- Cengiz, Metin (2005). *Şiir, İmge, Biçim, Biçem (Şiirin Teorik Sorunları)*. İstanbul: Digraf Yayıncılık.
- Cengiz, Metin (2005). *Türk Şiirine Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Çelik, Yakup (2007). *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*. Ankara: Akçağ Yay.
- Çetin, Nurullah (2011). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Enginün, İnci (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İlhan, Attilâ (2004). *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, Attilâ (2008). *Duvar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İnce, Özdemir (1985). *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2000). *Türk Şiiri, Modernizm. Şiir*. İstanbul: Büke Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2007). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları
- Oktay, Ahmet (2008). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: İthaki Yay.
- Tunalı, İsmail (1993). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Yivli, Oktay (2013). *Metin Eloğlu'nun Şiiri*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Yivli, Oktay (2019). "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri". *Modern Türk Edebiyatı* (2. basım). Ankara: Günce Yayınları. s. 265-319.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

# Representation of Kierkegaard's Aesthetic Stage in Graham Greene's *Brighton Rock*\*

DR. ÖĞR. GÖR. EMRAH PEKSOY\*\*

## Abstract

This study argues that the anti-hero Pinkie in Graham Greene's first overtly religious novel *Brighton Rock* (1938) echoes Danish existentialist Kierkegaard's aesthetic way of life, devoid of ideal and courage. Being the first phase in Kierkegaard's three-fold existential ladder (theory of stages) into the fully authentic identity, the aesthetic stage carries in itself the seeds of a fulfilled selfhood. As such, with its plots and themes, *Brighton Rock* experiments with the capacity of such an aesthetic life to form an authentic selfhood through the main character Pinkie Brown. Yet, this experimentation fails due to Pinkie's living in absolute proximity to good and evil and his latent desire to experience them at the same time. His distorted view of religion and strong imagination of physical hell creates a cataclysmic force that eradicates himself though he desperately seeks for a pristine experience of his selfhood. Greene figuratively annuls this life-project by clearly demarcating it from a 'strange' operation of God's will. In the end, Pinkie as the embodiment of non-existing individual with his melancholy, anxiety, and despair progresses from purely destructive aesthetic categories of sensuousness to alleviating reflection which, in the end, enables him to make a 'leap of faith' that will carry him to a more elevated existence type.

**Keywords:** Greene, Kierkegaard, Stages of Existence, Aesthetics, *Brighton Rock*, Existentialism

## GRAHAM GREENE'İN *BRIGHTON ROCK* İSİMLİ ESERİNDE KIERKEGAARD'IN "ESTETİK EVRESİ" NİN TEMSİLİ

### Öz

Bu çalışmada, Graham Greene'nin ilk dini romanı *Brighton Rock*'taki (1938) anti-kahraman Pinkie'nin, Kierkegaard'ın 'estetik yaşam tarzı' fikrini yansıttığı iddia edilmektedir. Kierkegaard'ın gerçek benliğe götüren üç aşamalı varoluş evrelerinden ilki olan 'estetik evre' hakiki benliğe ulaşmanın ilk tohumlarını bünyesinde taşır. Aynı şekilde, *Brighton Rock*, kurgu ve temalarında Pinkie Brown aracılığıyla hakiki benliği elde

\* This study is a revised and a shortened extract from the first chapter of the author's Doctoral dissertation completed in 2019, titled as "Journeys towards Natural Selfhood: A Kierkegaardian Analysis of Graham Greene's Faith Fiction."

\*\* Kilis 7 Aralık Üniversitesi, e.peksoy@gmail.com, orcid.org/0000-0003-0539-4988

Gönderim tarihi: 17-09-2019

Kabul tarihi: 09-12-2019

edebilenin olabilirliğini deneye tabi tutar. Ancak, bu deney, Pinkie'nin iyi ve kötü kavramlarını mutlak birliktelik içinde, gizil bir şekilde tecrübe etme isteği yüzünden başarısızlıkla sonuçlanır. Saf dinsel bir benlik algısı tecrübe etmek istemesine rağmen, Pinkie'nin çarpık dinsel inancı ve güçlü bir cehennem imgelemesi kendi benliğini yok eden yıkıcı bir etki yaratır. Böylece, bu evreyi, diğer romanlarında görülen "Tanrı'nın tuhaf çalışma biçimi" düşüncesinden açıkça ayıran Greene, bu yaşam evresinin olabilirliğini reddeder. Sonunda, melankolik, kaygılı ve ümitsiz var-olmayan bireyin somut örneği olarak karşımıza çıkan Pinkie, tamamen yıkıcı, estetik 'duyusal' kategorilerden, sonunda, onun "inanç sıçraması" yaparak daha yüksek bir varoluş tarzına ulaşmasını sağlayacak 'düşünsel' estetik kategorilere ilerler.

**Anahtar sözcükler:** Greene; Kierkegaard, Varoluş Evreleri, Estetik, Brighton Rock, Varoluşçuluk

## INTRODUCTION: THEORY OF STAGES AND THE AESTHETIC STAGE IN KIERKEGAARD'S THOUGHT

The concept of 'single individual' that is defined as the keyword of Kierkegaard's voluminous authorship refers to the highest level of existence and an absolute relationship with one's identity or one's own *selfhood*. In his great pseudonymous and signed tomes such as *The Concept of Anxiety* (1981), *Either/Or I-II* (1988), *The Sickness unto Death* (1983b), *Fear and Trembling* Kierkegaard categorizes selfhood as the highest form of existence, a goal to be attained, a relation, a synthesis of different concepts, and a transition from non-existence to existence. And these concepts are contextualized in his categorization of 'stages' for which he holds that humans live in one or more of three different spheres of existence which are called the *aesthetic*, the *ethical* and the *religious*. In other words, if human travellers of the world want to be cured of their existential crisis and attain natural selfhood, they are to pursue one of these stations or stages during their journeys to find the authentic selfhood. Thereby, the aesthetic, ethical and religious forms of life constitute the three distinct forms of existential possibilities that each person is required to choose and that determine a set of world views that prescribe certain ideals, motivations and behaviour. Since they follow a developmental progress and they are considered "progressive plateaus on a mountainside" which every individual should "ascend if he would attain to the highest point and experience the *summum bonum*" (Pojman, 1984, p. 121), they are generally referred to as 'stages.' As a person develops a more matured consciousness over time, these stages are imagined as vertical developments of identity. To elaborate, in the aesthetic stage the individual bases his existence on immediate sensate feelings, spontaneous desires and momentary satisfaction. Having no inward projection in



the self's development, its whole development expands from external world of possibilities. Unlike the aesthete's vegetative life, in the ethical stage the self reveals itself as grounded upon other forces than itself – like family, friends, society, state, religion etc. With a strong commitment to these elements, the ethicist creates ideals, commitments, values for himself to live for and to stick itself to. The religious stage, however, combines both finite and infinite, physical and psychological, actual and possible elements in its scope. Thus, it acts as the ultimate right path of the natural self. In *Sickness Unto Death*, Kierkegaard likens existence to an apartment with its occupants<sup>1</sup>. The basement belongs to the aesthetic person, the ethical lives on the first floor, and the religious person is on the second floor. Everyone wants to have a moral life but also secretly wants to satiate their basest desires and passions. Human and existence thrive in the context of its self-choice, freedom, and possibilities. Stages represent the confirmation of the dynamic nature of human beings in that they choose to live life a certain way. Elrod (2015) refers to each successive stage as the "higher degree of consciousness and freedom" one tries to attain during his search for authentic self (p. 74).

As the focus of this study, the aesthetic stage is handled in detail in the first volume of Kierkegaard's famous book *Either/Or* (*Either/Or I* from now on) where he divides the aesthetic stage into two categories personified by *immediate* and *reflective* aesthetes. In the first category, Kierkegaard's concept of immediate aesthetic stage is "the view that pleasure is the sole intrinsic good" and the aesthete tries to attain "the greatest possible amount of pleasure and the least possible amount of pain" (Evans, 2009, p. 71). Thereby, Kierkegaard opens *the Rotation of Crops* chapter in *Either/Or I* with a reference to one of Aristophanes' plays where all mundane desires are listed: love, literature, loaves, honor, sweets, cheesecakes, command, ambition, pea soup, etc. (p. 282). Bodily values or feeling of love are the primary objectives of an aesthete. As Evans (2009) argues, "The young child is a natural aesthete because the child lives "in the moment," dominated by immediate desires (p. 70). The aesthete as the embodiment of sensuality acts as the ultimate 'natural man' who seeks nothing but pleasure. Yet, this utter 'naturalness' leads one into boredom, melancholy, and depression<sup>2</sup>. As such, the aesthete is an unhappy, homeless, nihilistic and despairing

---

<sup>1</sup> "Imagine a house with a basement, first floor, and second floor planned so that there is or is supposed to be a social distinction between the occupants according to floor. Now, if what it means to be a human being is compared with such a house, then all too regrettably the sad and ludicrous truth about the majority of people is that in their own house they prefer to live in the basement. Every human being is a psychical-physical synthesis intended to be spirit; this is the building, but he prefers to live in the basement, that is, in sensate categories. Moreover, he not only prefers to live in the basement—no, he loves it so much that he is indignant if anyone suggests that he move to the superb upper floor that stands vacant and at his disposal, for he is, after all, living in his own house" (Kierkegaard, 1983b, p. 43).

<sup>2</sup> "How empty and meaningless life is. -We bury a man; we accompany him to the grave, throw three spadefuls of earth on him; we ride out in a carriage, ride home in a carriage; we find consolation in the thought that we have a long life ahead of us. But how long is seven times ten years? Why not settle it all at once, why not stay out

individual. Thus, what the aesthete offers as a solution against this boredom, Caputo (2007) argues, is “never to let the gears of this either/or get engaged, never to allow yourself to get caught in its suction” (p. 26). The whole principle of aesthetic stage lies in avoiding making decisions and remaining neutral when forced by outside stimuli. For the aesthete, one needs to smile to death’s face just like the “insects that die in the moment of fertilization” and everything he does should be accorded towards the “most splendid moment of enjoyment” (Kierkegaard, 1988a, p. 20). His main aim in life is to “take himself as a given, complete with a set of wants to satisfy, and tries to satisfy as many desires as possible” (Evans, 2009, p. 71). In other words, the aesthete’s main aim in life is to achieve what Kierkegaard points out as “immediacy.” The first enjoyment from an experience cannot be repeated and subsequent encounters cannot be felt the same way as the first encounter. Therefore, all “the potency of the interesting must be exhausted” since “everything is buoyant, beautiful and transient” (Kierkegaard, 1988a, pp. 345, 367)

In the second category, the aesthete who “sees the other as a means to an end, as an object to be dominated and manipulated, and in so doing, engages in an act of destructive defiance” (Julin, 2011, pp. 48-49) comes to notice the great abyss in his existence and develops a *reflective* attitude towards his selfhood. Just like a baby’s growing up into the adulthood, the aesthete’s repetitive enjoyment and non-fulfilling sensuousness matures into an aestheticism that orders one to use his intellect or higher faculties. The reflective aesthete wants to cultivate the ‘interesting’ quality in any experience. Evans (2009) posits that “such a reflective seducer seeks not sensual pleasure per se, but lives for ‘the interesting’” as well (p. 80). However, enjoying the experience of ‘interesting’ is more enjoyable than getting pure physical taste from experiences. The important thing for the reflective aesthete is to attain a spiritual and intellectual pleasure in sensuousness. He posits that just like the body “the soul, too, requires sustenance” (1988a, p. 201).

While the immediate aesthete’s mood is joy and happiness, the reflective aesthete has a more melancholic and bored attitude towards life. The aesthete in this stage develops a more sophisticated sense of aestheticism because “repetitive forms of sensual gratification become boring” (Watts, 2003, p. 197). He creates occasions for new experiences or continually changes the method and object of enjoyment. A poet does not sit in his solitary room waiting for the coming of the muse. He needs an occasion to create his “even the most consummate, the most profound, and the most meaningful work” (1988a, p. 235). However, one cannot create his own ‘occasion’ for “the occasion is always the accidental” (p. 233). Thus, instead of lamenting, the aesthete embraces his situation and tries to extract even small amounts of

---

there and go along down into the grave and draw lots to see to whom will befall the misfortune of being the last of the living who throws the last three spadefuls of earth on the last of the dead?” (Kierkegaard, 1988a, p. 29).

pleasure. After all, “what is life but madness, and faith but foolishness, and hope but a staving off of the evil day, and love but vinegar in the wound” (p. 230).

Though immediate aesthete is presented with ‘actual’ pleasures and determinate set of actions, reflective aesthete has many options or possibilities to choose from. This is ironic in that what he adopts to “cancel all actuality and set in its place an actuality” is not an actuality. He is just too “intoxicated [...] by the infinity of possibles” (pp. 290, 315). According to Taylor (2000), the distinction between immediacy and reflection is that they are on the opposite poles of the same problem. While immediacy lacks infinitude and possibility, reflection lacks finitude and necessity. Thereby, “the aesthete who feels sad at least feels something, and thus has an object for aesthetic appreciation” (Evans, 2009, p. 84). The result is wandering aimlessly in the abyss of (non)existence. This is when the aesthete must show an act of will and move towards a ‘higher plane’ of existence – the ethical stage.

### **THE AESTHETIC STAGE IN *BRIGHTON ROCK***

*Brighton Rock* tells the story of a demonic, seventeen-year old youngster, Pinkie Brown, who tries to maintain his position as a gang-leader by killing, rivaling with another mob and marrying a waitress to secure his alibi for the murder of Fred Hale whose betrayal has led to the death of the previous leader of the mob. A few minutes before the murder, terrified and pursued, Fred attaches himself to Ida Arnold, a jovial middle-aged sex-figure of the city, in a desperate attempt to divert the mob but he cannot escape death disguised as a heart failure while eating Brighton rock candies. Acting as Pinkie’s nemesis, suspicious Ida she takes up the position of a volunteer detective to illuminate the murder. As she learns too much and is on the brink of persuading Rose the waitress to testify against Pinkie, the latter is stuck between the chain reaction of events that leads him to murder a nervous fellow gang member, make an enemy of a strong mafia leader, and lure Rose to marrying him to secure his escape. Though Rose acts as a salvation for him and his already distorted religion and faith, his spiritual dilemma persuades him to kill Rose, too. Pinkie takes her to the cliffs to stage her suicide, but Ida arrives at the last minute with police and evidence to convict him. Rose is saved, but Pinkie falls (or jumps) off the cliffs under great agony caused by burning vitriol on his face.

Though the vivid depiction of violence, brutal murders, hectic atmosphere and mercurial characters are not the elements that define a typical Greene novel, the book as his first fully mature work and as his first step into a new territory called ‘religious fiction,’ I argue, acts as an unconventional start to his more serious undertakings in his other religious novels. To do justice to the novel’s importance as ‘a turning point in Greene’s career, it is worth briefly mentioning that Greene reflected this unconventionality through his

employment of the same discourse strategies as informed by Kierkegaard's presentation of the aesthetic stage in *Either/Or I*. In his study, Peksoy (2019) argues that the formal elements in *Brighton Rock* such as narrative structure, discourse style and characterization reify Kierkegaard's aesthetic categories that is explored subsequently within the novel. Indeed, Greene's deliberate use of specific narrative devices that render and perpetuate a thematic analysis of the novel allow one to dismantle the story in a more potent way. Greene amalgamates the narrative elements, discourse formation and characterisation in the novel with its contextual and thematic message so that a balanced, harmonious presentation of them is ensured to lay the foundation for Kierkegaard's aesthetic stage. Leaving this argument aside, in the next sections, I associate Pinkie's aesthetic way of life in *Brighton Rock* as the main theme with Kierkegaard's aesthetic stage in *Either/Or I*.

### **PINKIE'S AESTHETIC WAY OF LIFE: NATURAL, SENSUOUS, IMMEDIATE**

Graham Greene in *Brighton Rock* portrays the world of Pinkie as brutal, violent and desperate where he lives a blank life in the sense that he cannot concretize his existential self. Just like Kierkegaard's aesthete, Pinkie feels he was thrown into existence. However, he fails to form a meaning in this forced existence. Thus, he becomes a drifter, lonely traveller, or a never growing child in this world. His existence is purely natural in the same sense as an aesthetic work of art or a natural man. It is argued that Pinkie's existence can be resembled to what the aesthete 'A' offers as an aesthetic work of art. *Sensuousness*, proposed as the first characteristic of the aesthetic stage presented with its various manifestations and artistic embodiments, becomes a defining element to describe Pinkie's art-like existence. And it reveals itself in Pinkie first as adopting the category of 'natural-ness.'

The aesthetic person claims that a piece of art decorated with sensuality needs to be universal and natural. He likes seeing the world as a perfect 'whole' that does not need any interference: "happy Greek view of the world that calls the world a cosmos because it manifests itself as a well-organized whole, as an elegant, transparent adornment for the spirit that acts upon and operates throughout it" (Kierkegaard, 1988a, p. 47). If one tries to expound the beauty of the 'universe', his efforts will go useless, for this will destroy its integrity, its naturalness. It is beautiful as it is, in its unspoiled condition. Therefore, the duty of art should be to define the 'natural' to withstand time. As such, each person, experience or concrete material around Pinkie has a transcendental, natural quality. He looks "at the spotlight: music, love, nightingale, postmen: the words stirred in his brain like poetry" (Greene, 1938, p. 50), and they have no impact on him, as a baby makes no sense of poetry. He lives in an abstract, theoretical world. Just as Kierkegaard's speculation that Mozart's *music* has a purely sensuous, abstract quality, Pinkie's identity is depicted as a perfect unity

of natural qualities. Hence, it is argued that Pinkie utterly feels his existence only when he lives an unchanged, unspoiled, natural life with no outside interference. This position strictly stresses the sensuality in art-works, say *music* which is composed to be felt. Pinkie's insistence to live a natural life adumbrates Kierkegaard's continuous reference to music in its natural state. If you change even a single note in a beautiful piece of music, everything will be spoiled; it is beautiful in its natural, original form. As such, Pinkie's aesthetic way of life is likened to a beautiful piece of music that Pinkie tries to keep in its original form.

According to Amir (2016), the aesthetic stage constitutes the beginning because we are born into it" (p. 95). Thus, it represents the man in its most natural, primitive and undeveloped condition. Pinkie wants to preserve his existential integrity by living a natural, solitary, untouched life. When Rose tidies his room after their marriage, he looks "round with angry disappointment at his changed room the position of everything a little altered and the whole place swept and clean and tidied" and feels a threat to his natural condition: "it was her Hell now if it was anybody's he disowned it" (Greene, 1938, p. 213). So, his existence is shaken, and he feels "driven out" as his only physical contact with the outside world is disturbed. Sensuality is a state that one is *de facto* equipped with, and one does not act to alter it, just like a newborn baby. A baby's life is solely dependent on satisfying immediate pleasures and sensuous needs. It does not have an ideal, commitment and responsibility for its life. Similar to the Sartrean dictum which preconizes that we are "thrown into existence," the aesthetic person lies "in the middle of the ocean like a child who is supposed to learn to swim" (Kierkegaard, 1988a, p. 31). Since he has no power to change it, he chooses to live like a 'natural man' and enjoy it as it is rather than act to change it.

Pinkie developed an anomalous antagonism to domestic life that has the potential to shatter his 'unspoiled' – natural – becoming. Although he passionately has overtaken the gang leadership and wants to clear the path for 'the great future' awaiting him, he is happy in his unhappiness and creates hatred for everything that is upsetting it. Rose, the crumbs of Cubitt's sausage roll on his bed, a tidied room, Ida Arnold, his starting dreaming at nights are, I argue, what trigger the action in the story as they disrupt Pinkie's natural flow of life. He undertakes every risk to get rid of this situation: "That was what happened to a man in the end: the stuffy room, the wakeful children, the Saturday night movements from the other bed. Was there no escape anywhere for anyone? It was worth murdering a world" (Greene, 1938, p. 92). The most striking example of his hatred for unnatural condition is described in the garage of a suburban house when Pinkie is pursued by rival gang members. The garage is piled up with useless junk one buys to use for something, but this accumulated 'wealth' is what destroys the natural life. Thus, Pinkie starts hating the owner: "the Boy hated him. He was nameless, faceless, but the Boy hated him. The doll, the pram, the broken rocking horse.



The small pricked-out plants irritated him like ignorance. He felt hungry and faint and shaken" (Greene, 1938, p. 108). Thus, he always wants others to "leave him" to his natural existence. The reason why he condemns everyone because 'they don't know a thing' is not, I presume, because he knows what real faith is, but because he has noticed the futility of life. He hates Ida Arnold not as an enemy, but as someone spoiled with 'experience' against himself with 'limited experience.' He is unspoiled by the knowledge of the world, for which he developed a strange antagonism. He feels attracted to Rose because she is "the cheapest, youngest, least experienced skirt in all Brighton" (Greene, 1938, p. 113), with her natural, innocent qualities.

The depiction of naturalness creates a contradictory effect in Greene's early novels. His early protagonists are all young, seemingly unmatured teenagers who can be likened to Kierkegaard's aesthete. Yet, their potential to bring destruction and devastation is highlighted with their paradoxical outward qualities. Pinkie, for example, is a 'boy' who has no experience in life. Greene places so much emphasis on Pinkie's youth to refer to his *naturalness*. In most of the book, he is referred to as 'the Boy.' Though he is seventeen, his looks are "like an old man's in which human feelings has died" (Greene, 1938, p. 8) and "touched with the annihilating eternity from which he had come and to which he went" (p. 21). He looks older from behind and wears a suit "too big for him at the hips" (p. 21). He does not drink alcohol but drinks milk or squash out of the bottle. He does not bet or smoke, hates the opposite sex and sexual intercourse is repulsive to him. He never kissed a girl, for "anything was better than the lips" (p. 92). He is relentless with his friends as a child is cruel to others. He joyfully explains how he gave hell to one of his school friends when they met on the day he died. His appearance is that of an innocent child: "a light lit his face and left it; a frown, a thought, a child's face" (p. 228). This juvenile imagery in perversion follows him to death. As the vitriol burns his face, Rose could "see his face indistinctly as it leant in over the little dashboard light. It was like a child's, badgered, confused, betrayed—fake years slipped away he was whisked back towards the unhappy playground" (p. 242). Like Kierkegaard's aesthete, he sees the devilry behind innocence:

They took his mind back and he hated them for it; it was like the dreadful appeal of innocence, but there was not innocence: you had to go back a long way further before you got innocence; innocence was a slobbering mouth, a toothless gum pulling at the teats, perhaps not even that; innocence was the ugly cry of birth. (Greene, 1938, p. 141)

As Baldrige (2000) explains, Greene's frequent emphasis on Pinkie's inexperience and seeming innocence creates "a juxtaposition of his moral extremity" (p. 24). Greene portrays Pinkie as a wolf in sheep's clothing. He represents Christian idolization of humans

thrown into the world of sins. *Brighton Rock* is, indeed, a story of evil concealed behind the daily lives of innocent people in Brighton. Thus, what Pinkie finds as a solution is to remain aloof of the material world. He does not act to change the conditions of his existence and chooses to preserve his natural existence rather than being a number inside masses. In his utter immediacy and sensuousness, Pinkie is living in a world “for the poetizing arbitrariness” in which “all existence becomes just a game” (Kierkegaard, 1992, p. 302). When he visits Rose’s parents to get their permission to get married, he affirms this mode of life: “nobody could say he hadn't done right to get away from this, to commit any crime...” (Greene, 1938, p. 143). He prefers living in hell to living a domestic, stagnant, polluted, unnatural life.

Pinkie’s *artistically sensuous* existence finds a better explanation with the role of music acting as a powerful background motif in *Brighton Rock*. Trying to achieve stability in his inner self, Pinkie’s life is reflected as a piece of music that has achieved the balance between its subject matter and medium. Kierkegaard posits that what makes *Don Giovanni* a great work is that Mozart skillfully combined the perfect subject matter (sensuousness) with a perfect medium (music which is sensuous). This subject-medium balance needs to be one’s ultimate aim in life, as Victor Eremita claims that “the accuracy of that familiar philosophical thesis that the outer is the inner and the inner is the outer” (Kierkegaard, 1988a, p. 3). In the same vein, music has a special importance in *Brighton Rock* as one of the intermediary agents of Pinkie’s existence. In fact, what connects Pinkie to the material world which he wants to divert from is music that reflects his sensuousness in Kierkegaardian sense. It acts as the only veracious thing that can remind Pinkie of what is real. As an egoistic sociopath, he only feels music or is disturbed by it: “That was his strength. He couldn't see through other people's eyes or feel with their nerves. Only the music made him uneasy, the catgut vibrating in the heart” (Greene, 1938, p. 45). He becomes aware of his existence whenever he hears it, for “this music”, “spoke to him in music”, “that music” are allusions to his life view. In his meeting with Hale in the bar, he is so annoyed by Ida’s voice that he shouts at her to shut up because it continually drags him down to the lives of ordinary men. When he is out to create an alibi for Hale’s murder, he goes to a shooting booth where he hears music in the background: “he felt the music as a movement in his belly; the violins wailed in his guts” which reminds him of “Hail Mary...in the hour of our death” (Greene, 1938, p. 21).

Life speaks to Pinkie through music but in a negative way, Pinkie considers. In *Collected Essays*, referring to Dicken’s novels, Greene (1969) considers Dicken’s novels as “lulling us with the music of despair” (p. 86). Similarly, considering other characters’ positive relations with music, Pinkie’s satanic existence is best described in music just like Kierkegaard’s example of *Don Giovanni*. He is argued to dwell inside music. At Snow’s

restaurant where he goes to scare Rose, the music again makes Pinkie experience disjunction between him and the world in its decayed nature: "The wireless droned a programme of dreary music, broadcast by a cinema organist – a great *vox humana* trembled across the crumby stained desert of used cloths: the world's wet mouth lamenting over life" (Greene, 1938, p. 26). He takes Rose away from the music to talk to her about Hale so that the music does not disrupt his evil plans. He feels pity towards Mr. Prewitt since "the room vibrated, and the music wailed through the wall" (p. 207) from next door. He considers Prewitt must be living in 'hell.' The music further "beat on the boy's resistance" when Sylvie offered him sex, which signifies his impotence to form his existence. In all these scenes music becomes a factor that reminds Pinkie of his awful condition "like a voice prophesying sorrow at the moment of victory" (Greene, 1938, p. 129).

According to Consolo (1962), "the pathetic vestige of Pinkie's religion" is "a shred of song" (p. 15). However much the music is repulsive to him, his whole existence is summed up with divine music, unlike the secular ones which bring him back to earth. Holding a vitriol bottle in one hand and touching Rose with his other hand, Pinkie is in a dilemma as to whether he should kill Rose who, he thinks, creates a connection with the material world. Upon learning that she is also a Catholic, he considers they might have something in common in their faith and thus, calls off the execution. The music from the bar is mixed with his memory of a mass hymn, and the reader sees Pinkie in all his musical sensuality. He exists in divine music:

'Why I was in a choir once,' the boy confided, and suddenly he began to sing softly in his spoilt boy's voice: 'Agnus dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.' In his voice a whole lost world moved; the lighted corner below the organ, the smell of incense and laundered surplices, and the music. Music, it didn't matter what music—'Agnus dei,' 'Lovely to look at, beautiful to hold,' 'the starling on our walks,' 'Credo in unum Dominum'—any music moved him, speaking of things he didn't understand (Greene, 1938, p. 52)

Although Pinkie asserts that 'any music' affected him, music that does not have eternal tones has no significance for him. Whenever he does something evil, the words "*Dona Nobis Pacem*" resonate in his head. When he is about to kill Spicer, his whole experience of 'murder' culminates in this lyrical unrest: 'grant us peace.' Pinkie's development as a character from beginning to the end of the story is evoked by music. His first reaction to "a little vicious spurt of hatred—at the song? at the man?" which is reflected by music as 'peace' at the beginning of the story, is transformed into a sense of loss at the end when he says he believes '*Credo in Unum Satanum.*' After the marriage ceremony, Rose and Pinkie go to see a film where "the Boy began to weep. He shut his eyes to hold in his tears, but the music went on" (Greene, 1938, p. 179). The music officially announces his damnation and his 'eternal

unrepentance' is revealed, which he fails to express. Musical sensuousness is Pinkie's language like Kierkegaard's aesthete.

Closely related to the musical nature of sensuousness, the aesthetic individual seeks 'immediacy' in all his experiences, for "music always expresses the immediate in its immediacy" (Kierkegaard, 1988a, p. 70). Watkin (2000) states that "the aesthete is the one who lives a spontaneous or 'immediate' life and, changeable in feelings, moods and bodily condition, thus interacts with his changing environment" (p. 53). One's behaviours and attitudes towards life in the aesthetic stage do not depend on reflection or spiritual experience; the person acts according to his basic instincts and feelings. It is 'immediate,' for the person wants to extract whatever pleasure he may have from every experience with no intermediary agents present such as conscience, ethics or religion. The pleasure obtained from music is momentary and temporary; thus, the aesthetic in person "is that by which he spontaneously and immediately is what he is" (Kierkegaard, 1988b, p. 178). The aesthete seeks an incessant pleasure that is immediately reified and consumed until he finds a new one. It is completely musical and immediate. Like music, it is "over as soon as the sound has stopped and comes into existence again only when it sounds once again" (Kierkegaard, 1988a, p. 102). The music's instantaneous appearance as an ephemeral experience becomes a defining element for the aesthete's coming into being.

For Greene, the crowd in *Brighton Rock* lives an aesthetic life, pursuing pleasure in every way possible. It is a dark atmosphere with "cramped streets and the closed pubs and the weary walk home" (Greene, 1938, p. 6). Thus, "with immense labour and immense patience they extricated from the long day the grain of pleasure" (Greene, 1938, p. 6). Pinkie does the same: to suck the life in its immediacy. He "is a bodily personality" (Rovira, 2010, pp., 61) that enjoys immediate sensual impressions. As Elrod (2015) maintains, this structure and movement "constitute[s] an abstract description of a process which occurs throughout the dialectical development of the self. It is the abstract form by which the self develops" (p. 40). However, the immediacy of pleasures is reflected in Pinkie in the form of inflicting pain to himself and to others. His understanding of getting pleasure from every experience is through pain and suffering. Pinkie's violent acts become a replacement of sexual desire that the aesthete praises as an immediate pleasure. As someone who would 'like to carve the whole bloody boiling' and feels no empathy for his victims, Pinkie feels elevated when he hurts Rose. When he decides to scare Rose, he shows her a bottle of vitriol to spoil her looks. He feels desire like a sexual pleasure: "just as a faint secret sensual pleasure he felt, touching the bottle of vitriol with his fingers as Rose came hurrying by the concert hall, was his nearest approach to passion" (Greene, 1938, p. 46). Again, when they are on the dance floor, "one hand caressed the vitriol bottle in his pocket, the other touched Rose's wrist" (Greene,

1938, p. 50) as if the idea of giving her pain is what makes him alive. He remembers "all the good times he'd had in the old days with nails and splinters, the tricks he'd learnt later with a razor blade" when Rose does not seem frightened, he feels disappointed: "what would be the fun if people didn't squeal?" (Greene, 1938, p. 51).

Pinkie experiences a sublime enjoyment when he sees others experiencing pain and he "couldn't picture any eternity except in terms of pain" (Greene, 1938, p. 97). He explains his religion only through suffering:

But you believe, don't you," Rose implored him, "you think it's true?" "Of course, it's true," the Boy said. "What else could there be?" he went scornfully on. "Why," he said, "it's the only thing that fits. These atheists, they don't know nothing. Of course, there's Hell. Flames and damnation," he said with his eyes on the dark shifting water and the lightning and the lamps going out above the black struts of the Palace Pier, "torments." "And Heaven too," Rose said with anxiety, while the rain fell interminably on. "Oh, maybe," the Boy said, "maybe." (Greene, 1938, p. 52)

For him, heaven was a word that cannot materialize itself. Thus, he preserves his faith through a strong belief in hell, pain, and damnation. When he is attacked by Colleoni's men, his knuckles get slashed and his first reaction is astonishment to pain rather than horror: "Pain happened to him; and he was filled with horror and astonishment as if one of the bullied brats at school had stabbed first with the dividers" (Greene, 1938, p. 106). He realizes that "the mob were enjoying themselves, just as he had always enjoyed himself" (Greene, 1938, p. 106). Even in the moment of possible death, he wonders how they enjoy themselves. He feels "the finest of all sensations, the infliction of pain" (Greene, 1938, p. 102) when he schemes for Spicer's murder. Pinkie's materialistic worldview makes him seek immediacy as he cannot experience peace or salvation "from the mirror over the ewer, the soap dish, the basin of stale water" (Greene, 1938, p. 98). He agrees to marry Rose though he finds marriage and sex repulsive and disgusting. He notices that there is "a kind of pleasure, a kind of pride, a kind of—something else" (Greene, 1938, p. 239) in the act which he cannot designate. This 'something', I assume, is the pleasure of committing a mortal sin. Since he cannot feel God in his daily life, he wants to "to taste God in [Rose's] mouth" by deliberately doing a secular marriage. With every sin he commits, as a human being, he seeks to feel his existence in its immediacy with the infliction of agony that succeeds.

### **PINKIE'S PROGRESS FROM IMMEDIACY TO REFLECTION**

Pinkie's aesthetic life exemplified as absolute sensuality consisting of naturalness, transience, and immediacy takes a new form as the plot thickens. The same way the purely aesthetic individual takes up a melancholic mood after realizing the meaninglessness of this



kind of life<sup>3</sup>, Pinkie's stance in life evolves from being sensuousness into being reflective towards life. While the aesthete living in sensuousness has been quite content with his sensuous way of life in the beginning, later he develops an awareness of the failure of immediate sensuousness and assumes a mood of melancholy and boredom. As Ong (2009) argues, "a person at this stage is immersed in melancholy, taken to flights of poetic yearning, and determined to distance herself from external commitments and obligations" (p. 218). The aesthete notices that 'living like a work of art' in the moment leads to repetition of pleasures and thus, to boredom. In fact, it is not a negative quality, but a vertical "development from pre-reflective sorrow to reflective unhappiness" (Harries, 2010, p. 53).

Pinkie leads such a life in his search for existence which is always interrupted by allusions to a boring life with endless repetition. Harries' allusion of the aesthetic person as "Sisyphus, Tantalus, endlessly repeating the same meaningless act" (2010, p. 74) becomes a perfect description of Pinkie. He is a bored person, for repetition is the essence of boredom. As he looks for the 'interesting' in his daily life, he becomes more reflective of his condition, and the rejoicing he previously felt in pleasurable situations is transformed into a qualitative sorrow that produces reflection. Some critics claimed that Pinkie, as a child, watched the sexual acts of his parents and developed a hatred for life. Kulshrestha (1979) wrongly suggests that "the effect of the primal scene, the parents in the sexual act, is represented as a major crisis of Pinkie's pre-adolescent emotional life" (p. 60). At first, one is inclined to think that Pinkie felt lonely for "he had no share in their thoughts [...] he was like a soul in purgatory watching the shameless act of a beloved person" (Greene, 1938, p. 186). Pinkie's hatred for sex, life, human and pretty much everything, I assume, is due to infinite, pointless repetition of daily tasks. He is not scared of his parents' 'frightening Saturday exercises' but its being 'weekly' with seemingly no-end. In the end, he confesses that "he couldn't blame his father now" since "it was what [...] you got mixed up" (Greene, 1938, p. 220). Repetitive life leading to infinite boredom is what scares Pinkie. Thus, since he is scared that the habit will grow, his whole acts are construed as an 'escape from tedious life.' When he catches a glimpse of Rose's thigh on the bus, the dreaded act of repeated sex is what pricks him like 'sickness.'

Pinkie's trepidation of repetitive life culminates in his visit to his lawyer, Mr. Prewitt's house. Before the visit, his mind oscillates between killing and sparing Rose. He thinks maybe there is still hope for them and if they can manage to escape from the law, they can go on 'the way they are.' However, in Prewitt's gloomy house haunted by domestic tediousness

---

<sup>3</sup> In *Either/Or I*, the aesthete's tone and mood start changing after the supposed speeches (*The Tragic in Ancient Drama*, *Silhouettes* and *The Unhappiest One*) delivered to a society of aesthetes called *Symparanekekromenoi* (translated as 'The Fellowship of the Dead')

with his wife for twenty-five years, he observes what is waiting for him if he marries Rose. Prewitt continuously refers to his wife as 'the spouse' or 'old mole' and keeps telling Pinkie that he should see her. He considers Pinkie 'lucky' as he is so young now with a life full of possibilities, unlike him. He observes that if they get caught "the worst that can happen to you [Pinkie] is you'll hang. But I can rot" (Greene, 1938, p. 209). Pinkie threatens to 'ruin' Prewitt, but it has no effect on him. Quoting from *Faustus*, he states that "Why, this is Hell, nor are we out of it" (Greene, 1938, p. 210), stressing there is no escape from this boring life. He incessantly reminisces the missed adventures with 'little typists' he might have had in his youth. Even Pinkie's offer of money does not tempt him, for no money can heal a mind corrupted like his. His sharp intellect, youth, bright career, the power of speech is piled up into this catatonic existence with no future expectations. The visit which took place on Sunday when Prewitt does not work symbolizes the aftermath of Saturday night exercises of Pinkie's parents. Infinite boredom is what it all leads up to and what Pinkie is terribly afraid of. This could be one of the reasons why "the word "murder" conveyed no more to him than the words "box," "collar," "giraffe" (Greene, 1938, p. 45). Everything becomes equally unsatisfying in the end.

Pinkie's methods for coping with this boredom are worth consideration since they seem to be pushing him more into non-existence rather than avoiding it. Just as the members of the fellowship of the dead are chasing sorrow in every place, Pinkie develops a positive disposition towards sorrow, pain and suffering. The aesthete whose motto in life is to conquer sorrow rather than abate it strives to find the secrets of sorrow, for 'sorrow' is more interesting than 'joy.'<sup>4</sup> Joy is everywhere but sorrow is rare. The aesthete looks for pleasure in his every experience. However, since life is brief and not worth living, one should extract pleasure from sorrow as well as from immediate experiences. Pinkie seems to adopt a similar self-imposed sorrow in his existence in that he seems to embrace this condition rather than act to change it. He seeks sorrow and suffering, and similar to the aesthete that becomes more 'reflective' as time passes, Pinkie's reflection manifests itself as an acceptance of his sorrow. Rather than concealing behind a melancholic mood and despairing attitude, he transforms his sorrow into pleasures distilled even from minor incidents.

Evans (2009) states that "suffering is given a kind of meaning and is no longer pointless" (p. 84) in the reflective aesthete's world. This meaning, though, takes a more distorted shape in Pinkie. He considers that he is far beyond peace and salvation, for "hell lay about him in his infancy" (Greene, 1938, p. 68). This is a world of razor blades, murder,

---

<sup>4</sup> Kierkegaard's aesthete gives a detailed account of three unhappy women - Marie Beaumarchais from Goethe's *Clavigo*, Donna Elvira from Mozart's *Don Giovanni* and Margarete from Goethe's *Faust* - as the embodiments of reflective sorrow. He argues that these three women became the subject of the fellowship's conversation due to their deep sorrow, for their sorrow is what makes them 'interesting' and 'existing.'

pain, gambling, despair, Saturday night exercises, dark room, stale water, and boredom. When he is driving Rose to the country to kill her, he snaps at Rose's statement that life is good: "I'll tell you what it is. It's jail [...] Worms and cataract, cancer. You hear 'em shrieking from the upper windows, children being born. It's dying slowly" (Greene, 1938, p. 226). As an immature young man, he has not seen any place else apart from Brighton. He became the embodiment of the city in a way – "I suppose I'm real Brighton" – as if his single heart contained all the cheap amusements, the Pullman cars, the unloving week-ends in gaudy hotels, and the sadness after coition" (p. 220). Yet, it offered nothing but sorrow to him since his childhood. According to Greene, "a brain was only capable of what it could conceive, and it couldn't conceive what it had never experienced" (Greene, 1938, p. 228). As Pinkie never felt goodness, kindness, and love in his life, he cannot imagine a life with these qualities. His upbringing guaranteed that he will have a despairing life: "his cells were formed of the cement school playground, the dead fire and the dying man in the St. Pancras waiting room, his bed at Frank's and his parents' bed" (Greene, 1938, p. 228).

The aesthete argues that the pain one experiences makes one a real human being. Feeling pathos is the real existence, for life would be boring and repetitive without it. Pinkie's situation could be resembled to ancient tragedies in which the hero's downfall is absolute with no possibility of being saved. He is a tragic hero doomed to eternal suffering, which ironically has a refreshing effect for him. Suffering rejuvenates his selfhood and he experiences his existence in its fullest meaning. Kunkel (1959) claims that "Dante merely visited hell; Pinkie comes from there" (p. 153). One of the rare moments that he fully felt his existence is when sorrow came upon him "like a vision of release to an imprisoned man" (Greene, 1938, p. 179). Then he tries to repent:

He felt constriction and saw hopelessly out of reach a limitless freedom: no fear, no hatred, no envy. It was as if he were dead and were remembering the effect of a good confession, the words of absolution; but being dead it was a memory only he couldn't experience contrition the ribs of his body were like steel bands which held him down to eternal unrepentance" (Greene, 1938, p. 179)

The scene clearly highlights his dilemma. While his conscience desires salvation, his body resists. Suffering is true existence for Pinkie, for he is poisoned by the pleasure of suffering. As Evans (2009) argues, "it has been recognized that tragedy offers something profound as well as enjoyable. So, turning one's own life into a kind of tragedy to be aesthetically appreciated makes sense [...] from an aesthetic perspective" (pp. 83-84). Like Adam who was thrown into the world due to his sin, he needs to experience faith through his self-induced sorrow. Harries (2010) posits that Adam and Eve came to know the difference between good and bad by eating from the tree. However, "the decision cannot

have been made with such knowledge" (p. 57). Since they cannot possibly have known this before the deed, they cannot be held responsible for the action. Only this way, only by sinning, they have become 'existing' individuals according to the aesthete. One is 'thrown into existence,' into the conditions not of his choosing. So, one needs to live like a drifter at the hands of fate and should do nothing to direct his life. That is the reason the ancient tragedy is more beautiful and epic. The hero's sorrow has an aesthetic quality: "The wrath of the gods is terrible, but still the pain is not as great as in modern tragedy, where the hero suffers his total guilt" (Kierkegaard, 1988a, p. 148). Pinkie's sorrow became 'an insane pride' that he utilizes to master in this fallen world and that acts 'like a love of life returning to the blank heart.' From this perspective, Pinkie is transformed into Milton's Satan in *Paradise Lost* that states that "To reign is worth ambition though in Hell / Better to reign in Hell, then serve in Heav'n". He prefers being a master of his existence in his sorrow to being one in a crowd. When Dallow suggested that three of them leave the city and retire in a faraway city, Pinkie envisages a happy life. However, he quickly refuses since a happy, married life with friends around terrifies him. The main reason behind his hatred for Rose is that she could provide the 'heaven' he seems to be seeking. Yet, Pinkie cannot reify Heaven, for "hell was something he could trust" (Greene, 1938, p. 228). Joy and peace are categories that mostly depend on external conditions outside of our control. Pinkie chooses the feeling of sorrow and unhappiness that is easier to attain against happiness that lasts for a limited amount of time. To refer to Evans (2009) again, "it is very hard to be deliriously joyful over a long period of time, but not so hard to be chronically unhappy" (p. 84). Instead of not feeling at all or feeling an emptiness, Pinkie focuses on his sorrow as an aesthetic object of appreciation. The key point for sorrow to be appreciated is its not being repetitive and not providing the same feelings repeatedly. He wants himself considered happy due to his unhappiness.

It is also worth mentioning the ways Pinkie develops to cultivate the interesting and not to fall into this abyss of sorrow through repetition and boredom. As known, great works of art are produced by poets, writers, and artists based on certain happenstances that occur occasionally or accidentally. Likewise, an experienced aesthete should never feel bored, but know how to carve interesting experiences even from minor incidents. For him "a spider, the coughing of a neighbour, sweat running down a conductor's forehead" (Kierkegaard, 1988a, p. 235) are chances to produce great moments of joy in this meaningless life. Pinkie's stagnant existence is dominated by the same force of *occasion*. His need for an occasion to poetize his daily life creates destructive results for him and for people around him. Since life is accidental and the daily experiences and people around him are mere occasions, he does not create a bond with anyone, or his connection with them is superficial. Since "the person in the aesthetic [stage] finds meaning for his existence outside himself" (Bedell, 1972, pp., 81),

Pinkie feels himself forced to mingle with people and his involuntary contact with the outside world acts as the trigger of action. He acts according to the flow of actions. Even his passion for gang leadership that seems to be his only aim in life has no explicit realization in his mind. His long-term goal to overthrow Colleoni and to live in luxury like him acts as a momentary diversion from emptiness. Before his visit to Colleoni at the hotel, he considered Colleoni should be living a relatively untroubled life considering he seems to have everything a mafia leader might have: “the armchairs, stately red velvet couches stamped with crowns in gold and silver thread, [...] the wide seaward windows, and the wrought-iron balconies.” However, in the hotel “it was he who looked like an alien in this room” (Greene, 1938, pp. 63-64) and he realized that it is not the answer to his troubles. He still pursues to lead the gang though. He sees the whole affair as ‘acting-like-leader’ to kill time. Unlike his nemesis Ida Arnold who happens to have always plans, he acts according to the occasion. He accidentally meets Hale, his first kill, in a bar; he needs to silence Rose either by killing or marrying her as a witness; he decides to kill her on the way to the countryside; and instantly pushes Spicer over the banisters. Referring to his marriage with Rose, he states that “Hale and Spicer were trivial acts, a boy's game, and he had put away childish things. Murder had only led to this – this corruption” (Greene, 1938, p. 167). His thoughtless, unprepared, occasional acts lead him to more atrocity. Like Kierkegaard's aesthete, he treats his friends as ‘pebble stones on his way.’ His motto in life is “you couldn't make mistakes when you trusted nobody” (Greene, 1938, p. 58).

The most interesting solution the aesthete offers against the feeling of boredom and Pinkie seems to embrace is ‘the rotation of crops’ method. The same way a farmer changes the products he cultivates in the field every year or changes the land for better yields, the main point of crop rotation is finding the new, first and interesting so as not to fall into boredom that is the root of all evil, all activity in the world. The aesthete states that “boredom is demonic pantheism” which means that everything has equal value – working or not working, marrying or not marrying, makes no difference for the aesthete. Hence, one need to find new ways of enjoyment which is also unsatisfying itself. For lonely prisoners condemned to a life sentence, a spider in the cell can be the source of great enjoyment for them. The rotation of cultivation method is thus a meaning discovered in what is in itself meaningless. Similarly, Pinkie is quite capable of cultivating the interesting and enjoyable in his life. In fact, since his marriage with Rose will be ‘like a prophecy, a certain future, a horror without end’ he quickly looks for ways to avert it. Similar to Ida Arnold's statement that “I like to start something fresh [...] not off with the new and on with the old” (Greene, 1938, p. 29), Pinkie tries to find new ways of enjoyment, but in more devilish ways. When he is looking for a way of escape from marriage, he considers planning Rose's murder to make



it look like a suicide. At this moment “an insane pride bobbed in his breast; he felt inspired; it was like a love of life returning to the blank heart” (Greene, 1938, p. 203). His discovery makes him embark on a new adventure in his motionless life; this time, he will experiment in killing a girl as his previous murders had lost their significance. Using the aesthete’s rotation method, he finds new ways of experiencing the feeling of murder. Otherwise, one kill is no different than the other one for Pinkie. His real motive in killing Rose is to experience what it would be like to cause someone else’s damnation by intentionally forcing her to commit ‘a mortal sin.’ His intention might be justified, considering his suspicion that Rose knows about his murders and might be working with the police or Ida. However, it is later revealed that Rose does not know anything about his kills. Thus, his motives for killing her are removed. However, he deliberately informs her that he is the culprit so that he could create the motives for her murder. Though his friend Dallow warns him that there is no need to kill her and Rose told him that she loves him and will do whatever he pleases, his lust for the pleasure of inflicting pain is insatiable.

After their first night in Pinkie’s room, Pinkie feels a momentary satisfaction while Rose is sleeping in bed. At that moment, he “was [in] hell then; it wasn't anything to worry about: it was just his own familiar room” (Greene, 1938, p. 182). In the familiar atmosphere of his dark room with its “the ugly bell [...] the long wire humming in the hall, and the bare globe [...], the washstand, the sooty window, the blank shape of a chimney” (p. 182), he once again started to experience his dull, solitary, obtuse existence with nothing to worry about. However, when he felt sexual desire aroused “again, like nausea in the belly,” he felt defeated again since “he no longer had a sense of triumph or superiority” over Rose (p. 187). After all, “all attempts to conquer boredom depend on the cultivation of variety” (Evans, 2009, p. 78). The whole act of sex or the feeling of committing a mortal sin had lost its interesting nature for Pinkie.

“all his pride coiled like a watch spring round the thought that he wasn't deceived, that he wasn't going to give himself up to marriage and the birth of children, he was going to be where Colleoni now was and higher... he knew everything, he had watched every detail of the act of sex, you couldn't deceive him with lovely words, there was nothing to be excited about, no gain to recompense you for what you lost, but when Rose turned to him again, with the expectation of a kiss, he was aware all the same of a horrifying ignorance” (Greene, 1938, pp. 92-93).

Like Kierkegaard’s aesthete, he has exhausted the first and the interesting quality of sexual encounter; thus, he needs to find other ‘crops’ to reap. He felt “momentarily exhilarated by the strangeness of his experience.” The spectre of a domestic life starts haunting him again since “now there would be nothing strange ever again he was awake” (Greene, 1938, p. 187). Rose as a person has lost her significance as a source of enjoyment:

“there was nothing he could see that was heroic in the bony face, protuberant eyes, pallid anxiety” (Greene, 1938, p. 143).

Just after Spicer’s death, his girlfriend Sylvie meets Pinkie in a bar and proceeds to have intercourse with him. Pinkie also agrees since he will know what is ‘the game’ like and be experienced before his marriage with Rose. When she is “wait[ing] for him with luxurious docility” (Greene, 1938, p. 134) at the back of a car, nausea, disgust and fear seize him and he runs away. The carefully laid plans and strategies to conquer someone is more important for Pinkie than having someone so easily. The idea of adventure and the enjoyment it carries is more satisfying than the experience itself. Thereby, Pinkie is argued to be impersonating *Johannes the Seducer* in the last chapter *The Seducer’s Diary in Either/Or I*, where Kierkegaard consummates the aesthetic life-style by describing how he seduced a young girl in his diaries. The chapter acts as if *Johannes* is incarnating the concepts of aesthetic stage described here. The Seducer’s whole aim in life is to “to accomplish the task of living poetically” (Kierkegaard, 1988a, p. 304). Unlike the immediate sensuous and bored aesthete, he seems to have embraced life and tries to enjoy it no matter what. However, the Seducer’s actions are not directed towards getting physical enjoyment; what he seeks is the reflective enjoyment which means getting intellectual pleasure. Every new experience that will divert him from daily life is welcome. Though he is young, handsome and rich and can get every girl he wants, he deliberately wants the most difficult and adventurous ones: “the fishing is always best in troubled waters” (Kierkegaard, 1988a, p. 322). His stance in life can be summarized as:

“Real enjoyment consists not in what one enjoys but in the idea. If I had in my service a submissive jinni who, when I asked for a glass of water, would bring me the world’s most expensive wines, deliciously blended in a goblet, I would dismiss him until he learned that the enjoyment consists not in what I enjoy but I getting my own way” (Kierkegaard, 1988a, p. 31)

Cordelia, the object of his desire, has no importance for him. Since he knows everything is either boring or will lead to boredom in the end, he is happy to experience little crumbs of adventure and achievement. He gets engaged to her and after a while deliberately breaks the engagement just to observe her feelings in new situations. Though he seems happy with his ‘scheming’ to enjoy the idea of pleasure, Kierkegaard shows the inadequacy and inapplicability of aesthetic life in this chapter. Seeing that “exits from his foxhole are futile” he tries to cover his despair through adventures and mind experiments: “he is continually seeking an exit, and continually finding an entrance through which he goes back into himself” (Kierkegaard, 1988a, p. 308).

On his visit to Rose's parents at Paradise Piece, Pinkie stands on top of a hill and briefly watches the slums where he grew up. He sees the place unchanged, preserving its desolateness. The scene he observes marks the end of his quest. The extreme poverty, glassless windows, rubble, torn gravel and asphalt, flapping gutter are what he has come from and what he will return to in the end. If his life continues as it does now, all that was demolished "had to be built again for him." Pinkie becomes a person who "confront the dilemmas of *The Waste Land*, struggling to find meaning in an empty world" (Crawford, 1982, p. 103). Like Kierkegaard's aesthete, he notices the "the vast superiority of vacancy" that his life is leading to, and "a dim desire for annihilation stretch[es] in him" (Greene, 1938, p. 144). Pinkie exhausted all kinds of material pleasure one can taste in life, and even experimented the feeling of condemning Rose to eternal punishment by leading her to suicide. Towards the end when he drives her over the cliffs where she is supposed to shoot herself, he feels a brief ennui; he is ready to leave everything as it is and turn back to his normal life. However, he "could hardly believe in the freedom at the end of it, and even that freedom was to be in a strange place" (Greene, 1938, p. 238). Still, Pinkie asks Rose if 'she would always have stuck with him' to give her one more chance. When she says 'yes' "he began wearily the long course of action which one day would let him free again" (Greene, 1938, p. 239). Unlike his previous evil deeds, this last one has a reflective nature. He no longer tries to extract enjoyment from killings; he feels a kind of apathy towards his existence.

Pinkie has been transformed into Kierkegaard's reflective aesthete: "It's not what you do," the Boy said, "it's what you think." He boasted" (Greene, 1938, p. 127). However, "the intrusion of the ethical" takes place "in the reflective aesthete's life" (Evans, 2009, p. 87), and similar to Kierkegaard, Greene shows the failure of aesthetic existence at the end of *Brighton Rock* with an open ending. Rose is afraid to shoot herself and throws the gun away. At that moment, Ida and Dallow arrive with a policeman at their side, and Pinkie thinking that he was betrayed moves for the vitriol bottle in his pocket. The bottle is shattered, and he is sprayed with vitriol. In an appalling agony, he runs and falls over the cliff. Whether he cracks the vitriol bottle himself or it was hit by a police baton and whether he jumps intentionally or falls by accident are not highlighted by Greene. Thus, whether Pinkie is saved or damned is unclear. However, considering that Kierkegaard's aesthete notices the impossibility of an aesthetic life in *The Seducer's Diary* and that the chapter acts as a turning point for a higher level of existence, Pinkie's jump also becomes a Kierkegaardian leap of faith towards a higher stage of existence. According to Kohn (1961), "the simple and intense moral universe that Greene presents in *Brighton Rock* reflects [...] that the primitive and horrible contain the seeds of grace" (p. 3). Though Greene depicts his 'leap' as 'withdrawn

out of existence' and 'whipped away into zero', the reader is forced to lean towards Pinkie's being saved through Rose's confessor at the end of the book. The priest states that "you can't conceive, my child, nor can I or anyone the ... appalling ...strangeness of the mercy of God" (Greene, 1938, p. 246). The recurrent use of "between the stirrup and the ground" highlights the possibility of redemption even for Pinkie. He might have been saved by this mysterious agency as he previously felt grace as "something trying to get in, the pressure of gigantic wings against the glass" (Greene, 1938, p. 239). In an interview, Greene highlights this possibility:

"I tried, as a sort of intellectual exercise, to present the reader with a character whom he could accept as worthy of hell. But in the end, you remember, I introduced the possibility that he might have been saved "between the stirrup and the ground." I wanted to instill in the reader's mind a fundamental doubt of hell" (Greene as cited in Allain, 1983, p. 148).

Pinkie's possible redemption through his jump into abyss metaphorically symbolizes the leap of faith Kierkegaard's aesthete makes towards ethical existence.

## CONCLUSION

Greene provides the major character Pinkie as the embodiment of Kierkegaard's aesthetic stage with an immense freedom to experiment with his life. Thereby, Pinkie embodies an aesthetic person who fails to create an ideal for his identity, to relate it to a more beneficial agents, and to synthesize the opposite forces in his selfhood. He is depicted as the perfect personification of immediacy as the epitome of aesthetic stage. Like a piece of sensuous music which exists only in the time it is produced, Pinkie's existence is ephemeral – he experiences it only when he feels enjoyment. The peace, salvation and heaven which do not produce an immediate pleasure in Pinkie lose their significance and thus, he embraces the non-transient pain as his existence. Yet, just like Kierkegaard's aesthete, he notices the futility in this kind of existence and develops a reflective disposition towards life. The repeated, continuous pursuit of immediate pleasures and sensuous experiences lead him to a boring, dull life with no satisfaction. His previous antagonism against an intrusion to his natural existence is transformed into reflective sorrow that looks for ways to escape from this condition. Yet, Pinkie embraces his 'sorrow' as an element that stresses one's being alive and existing. Upon consuming all possible forms of enjoyment, Pinkie condemns himself to death and commits suicide, which acts as a metaphorical leap towards a higher type of existence – the ethical stage.

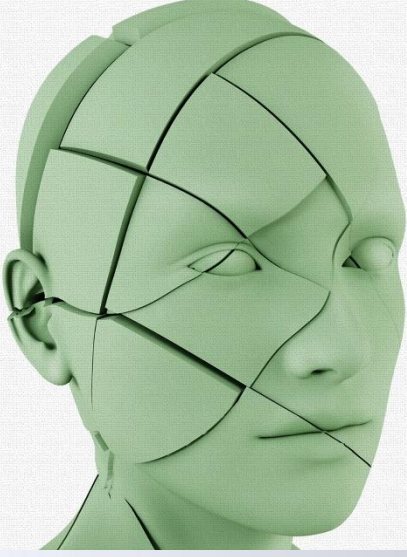
## REFERENCES

- Allain, M.-F. (1983). *Other Man Conversations with Graham Greene* (G. Waldman, Trans.). London: Bodley Head.
- Amir, L. (2016). Stages. In S. M. Emmanuel, W. McDonald, & J. Stewart (Eds.), *Kierkegaard's Concepts : Salvation to Writing Tome VI* (Vol. 15, pp. 89-96). NY: Routledge.
- Baldridge, C. (2000). *Graham Greene's Fictions : The Virtues of Extremity*. Columbia and London: University of Missouri Press.
- Bedell, G. C. (1972). *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence*: Louisiana State University Press.
- Caputo, J. D. (2007). *How to Read Kierkegaard*: W. W. Norton & Co.
- Consolo, D. P. (1962). Music as Motif: The Unity of Brighton Rock. *Renascence*, 15(1), 12-20.
- Crawford, F. D. (1982). *Mixing Memory and Desire: The Waste Land and British Novels*: Pennsylvania State University Press.
- Elrod, J. W. (2015). *Being and Existence in Kierkegaard's Pseudonymous Works*. New Jersey: Princeton University Press.
- Evans, S. C. (2009). *Kierkegaard: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greene, G. (1938). *Brighton Rock*. In.
- Greene, G. (1969). *Collected essays*: Bodley Head.
- Harries, K. (2010). *Between Nihilism and Faith: A Commentary on Either/or* (Vol. 21). Göttingen: De Gruyter.
- Julin, G. (2011). *Kierkegaard's Ethics of Repetition: A Re-examining of the Ethical in the 1843 Authorship*. (PhD PhD), Duquesne University,
- Kierkegaard, S. A. (1981). *The Concept of Anxiety* (R. Thomte, Trans. Vol. VIII). Princeton: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. A. (1983a). *Fear and Trembling/Repetition* (H. V. Hong & E. H. Hong, Trans. Vol. VI): Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. A. (1983b). *Sickness Unto Death: A Christian Psychological Exposition for Upbuilding and Awakening* (H. V. Hong & E. H. Hong, Trans. Vol. XIX). Princeton: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. A. (1988a). *Either/Or I* (H. V. Hong & E. H. Hong, Trans. Vol. III). Princeton: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. A. (1988b). *Either/Or II* (H. V. Hong & E. H. Hong, Trans. Vol. IV). Princeton: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. A. (1992). *The Concept of Irony* (H. V. Hong & E. H. Hong, Trans. Vol. II). Princeton: Princeton University Press.
- Kohn, L. (1961). *Graham Greene: The Major Novels*. Stanford: Stanford University Press.



- Kulshrestha, J. P. (1979). *Graham Greene: The Novelist*: Palgrave Macmillan UK.
- Kunkel, F. L. (1959). *The Labyrinthine Ways of Graham Greene*. New York: Sheed & Ward.
- Ong, Y.-P. (2009). *Existentialism, Realism, and the Novel*. (Ph.D. Unpublished Ph.D. Thesis), Harvard University, Massachusetts. Retrieved from [https://books.google.com.tr/books?id=yU\\_tSAAACAAJ](https://books.google.com.tr/books?id=yU_tSAAACAAJ)
- Peksoy, E. (2019). *Journeys to Natural Selfhood: A Kierkegaardian Analysis of Graham Greene's Faith Fiction*. (PhD), İstanbul Aydın University,
- Pojman, L. P. (1984). *Kierkegaard's Phenomenology of the Stages of Existence*. Copenhagen: Reitzels Forlag.
- Rovira, J. (2010). *Blake and Kierkegaard: Creation and Anxiety*: Bloomsbury Publishing.
- Taylor, M. C. (2000). *Journeys to Selfhood: Hegel & Kierkegaard*. New York: Fordham University Press.
- Watkin, J. (2000). *Kierkegaard*. New York: Continuum.
- Watts, M. (2003). *Kierkegaard*. London, UK: Oneworld.

TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUlDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

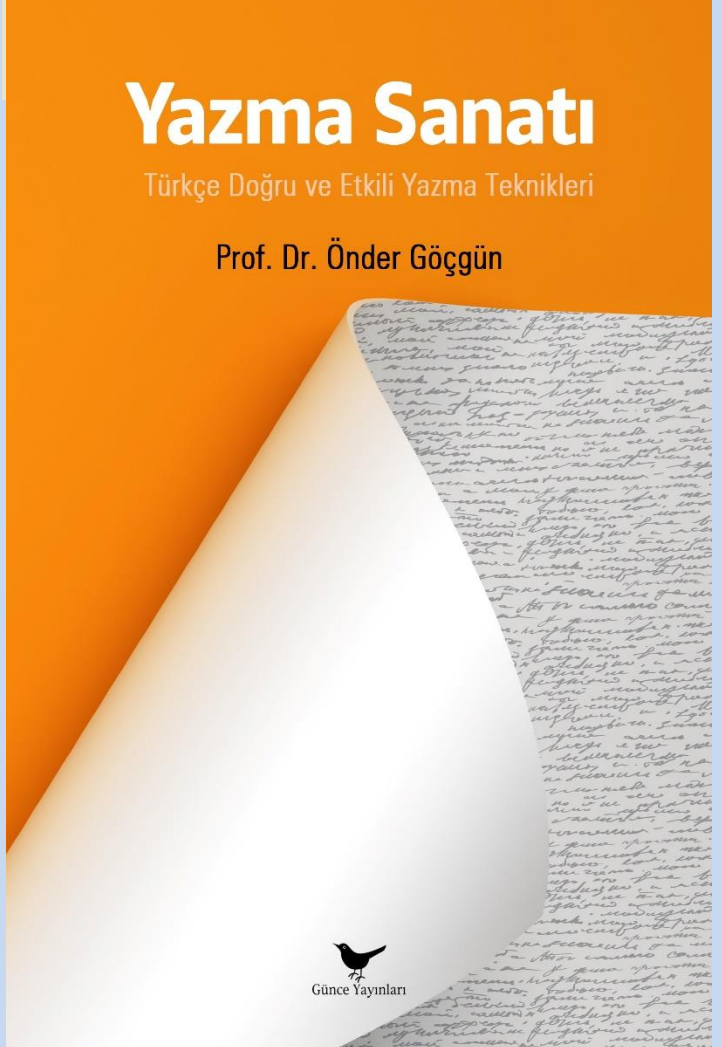
Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



## Different Images of the Ontological Break in *The Fall* and *After a Long Way Down*

ARŞ. GÖR. DR. ŞEYMA KARACA KÜÇÜK\*

### Abstract

Existentialism, which problematizes the existence, is one of the philosophies that characterize the 20th century. Human beings are at the centre of this philosophy along with the notions such as meaning, absurdity, suicide and revolt. In this respect, Camus is one of the prominent thinkers associated with the existential philosophy. His main books are *The Myth of Sisyphus* and *The Rebel*, which focus on the suicide phenomenon, revolt and the absurd.

The literature is also a means for Camus to convey his philosophical ideas. In this context, *The Fall* reflects his existential philosophy on absurdity and suicide. Like *The Fall*, Bıçakçı's *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* (*After a Long Way Down*) can also be evaluated as a text with existential motifs and ideas influenced by Camus. In this sense, both texts are open to criticism in the light of existential philosophy because they revolve around absurd hero/heroine who challenges the expectations of society.

This study presents an attempt to clarify, in a comparative way, the existential themes and motifs in *The Fall* and *After a Long Way Down*, focusing on how the suicide event is shaped culturally.

**Keywords:** Absurd, Suicide, Revolt, Meaning, Existentialism

### DÜŞÜŞ VE BİR SÜRE YERE PARALEL GİTTİKTEN SONRA ADLI ROMANLARDA ONTOLOJİK KOPUŞUN FARKLI TEMSİLLERİ

### Öz

Varoluş durumunu sorunsallaştıran varoluşçuluk, 20. yüzyılı resmeden akımlar arasındadır. Anlam, absürd, intihar ve başkaldırı gibi kavramlarla anılan bu akımda, insan temel sorunsal olarak ele alınır. Bu anlamda, Camus varoluşçulukla özdeşleşen önemli düşünürler arasındadır. *Sisifos Söyleni*, *Başkaldırı* gibi eserleri olan Camus bu çalışmalarında intihar olgusunu, başkaldırını ve absürdlüğü ele almıştır.

\* Ardahan Ün. İnsani Bil. ve Edb. Fak. İngiliz DEB, seymakaracakucuk@ardahan.edu.tr, orcid/0000-0002-0134-7001  
Gönderim tarihi: 10-06-2019 Kabul tarihi: 19.08.2019

Edebiyat, Camus için aynı zamanda felsefi düşüncelerini ifade etmek için bir araç olmuştur. Bu bakımdan onun *Düşüş* adlı romanı absürd ve intihar olgularına dair görüşlerini yansıtmaktadır. *Düşüş*'e benzer şekilde Barış Bıçakçı'nın *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* adlı romanında da varoluşçulukla ilgili motifleri ve Camus'nün felsefesini görmek mümkündür. Bu açıdan yaklaşıldığında her iki eser de varoluşçuluk felsefesi bağlamında toplumla çatışma içinde olan absürd kahramanlar barındırır.

Bu çalışma *Düşüş* ve *Bir Süre Yere Paralel gittikten Sonra* adlı romanlardaki varoluşçu izlekleri karşılaştırarak intiharın kültürel olarak nasıl şekillendirildiğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Absürd, intihar, başkaldırı, anlam, varoluşçuluk

### CAMUS'S VIEWS ON ABSURDITY AND SUICIDE

Camus is an existentialist whose ideas and views on absurdity and suicide are found in his work titled *The Myth of Sisyphus*, which revolves around the mythological figure sentenced by Zeus to roll up a boulder onto a hill even though the boulder falls back down again. Camus uses this myth to show the meaninglessness of the world which is like a vicious circle reminding the constant challenge of Sisyphus who is condemned by Zeus. Although Sisyphus is like a slave who submits to his master, he is happy, says Camus. As he faces the absurdity of life, he accepts the order of his master although he lives without faith and hope. He explains why Sisyphus is happy;

Sisyphus teaches the higher fidelity that negates the gods and raises rocks. He, too, concludes that all is well. This universe henceforth without a master seems to him neither sterile nor futile. Each atom of that stone, each mineral flake of that night-filled mountain, in itself forms a world. The struggle itself towards the heights is enough to fill a man's heart. One must imagine Sisyphus happy (Camus 1979: 111).

In this respect, one of the key words in Camus's philosophy gains importance; it is absurdity. The absurd is at the centre of his ideas on life and meaning. For him, the man longs for "happiness and for reason" (Camus 1979: 31). It is obvious that Camus stresses the paradox of the human condition and questions the validity of happiness. He also explains the reason of this paradox and says; "The absurd is born of this confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world" (Camus 1979: 31). On the other hand, most people live without having knowledge of absurd and run after the meaning of life. Camus defines the everyday life and the way people keep it as follows:



Before encountering the absurd, the everyday man lives with aims, a concern for the future or for justification (with regard to whom or what is not the question). He weighs his chances, he counts on 'someday', his retirement or the labour of his sons. He still thinks that something in his life can be directed. In truth, he acts as if he were free, even if all the facts make a point of contradicting that liberty (Camus 1979: 56).



Albert Camus

It is obvious from the passage that people just wear the mask of *freedom*. On the other hand, recognizing the absurd shatters this kind of feeling and makes the individual absurd. What is essential for Camus is living because “living is keeping the absurd alive. Keeping it alive is above all contemplating it” (Camus 1979: 53).

Camus’s approach to life has a strong link with the notion of suicide because he also argues how ineffective suicide is in the face of a senseless life. According to him, suicide is not a solution. That is why he does not offer committing suicide. Instead, he suggests a constant recognition of absurdity of life, in spite of the fact that it pushes people to the edge of suicide. What is needed for the human is revolt but “suicide does not follow revolt” (Camus 1979: 54) because absurd requires “constant confrontation between man and his obscurity” (Camus 1979: 53). When suicide is prevented, the “revolt gives life its value” (Camus, 1979: 54). Intending to kill himself/ herself means submitting to the rules of masters and this means that life is meaningful or rational.

All things considered, Camus’s views on absurdity and suicide are portrayed in the image of Sisyphus myth which provides us with a radical way of looking at life and objects. Then, it can be argued that the absurd hero/heroine reflects the individual in our age and his enemies the conventional bourgeois people, totalitarian or fascist regimes which force people to think or behave in the way they command. On the other hand, the recognition itself is the revolt against the masters who give countless futile tasks to men such as keeping a wealthy life, having a good job, being an honest and virtuous person. It is the only way to keep a happy life.

#### **THE FALL OF CLAMENCE IN *THE FALL* AND BAŞAK IN *AFTER A LONG WAY DOWN***

Modernization is a term which is generally associated with rapid changes technologically, economically, scientifically and socially. Steven Best and Douglas Kellner



draw attention to the definition of modernization and describe it as a “term denoting those processes of individualization, secularization, industrialization, cultural differentiation, commodification, urbanization, bureaucratization, and rationalization which together have constituted the modern world” (Best & Kellner 1991: 3). Here, as was noted, modernization has certain consequences which implicit some troubles in view of the individual. First and foremost, it causes alienation. Moreover, the separation between the self and objective world becomes sharper in our age which is defined by Sleasman as “the age of absurd,” which denotes “a tension between the way one desires the world to appear and the harsh truth of the human existence” (Sleasman 2011: 1). According to Sleasman, Camus’s idea of absurdity is relevant to postmodern age, “which lacks an overriding meta-narrative to guide both public and private communication” (Sleasman 2011: 160). Basically, it is the tragic condition of the individual whose ideals such as reaching the ultimate meaning creates a tension. In that case, according to Camus, the absurd refers to a life which has no meaning. The absurd is essential part of the everyday life that one is confronted with. In this sense, Camus’s novel, *The Fall* is a unique work that provides us with a better understanding of the human existence in the face of the absurdity of life.

In the novel, a famous Parisian lawyer, Clamence is a character who sheds light onto the absurdity of life confessing the hypocrisy of both himself and the society he lives in. The confessions are an important part of the novel as they represent a struggle to communicate with the listener because the reader himself/herself is in the position of the listener while Clamence sits in a pub in Amsterdam talking about his past, and most importantly, the changing moment of his life which was spent with an ignorant attitude to all existence. As a lawyer representing justice he adopts a lot of roles far away from being authentic and sincere although he seems an outspoken man for the sake of his job. For instance, he always tries to behave virtuously, helps a blind woman or does charity. He explains the reason why he adopts such kind of attitude and says; “Let’s pause on these heights. Now you understand what I meant when I spoke of aiming higher. I was talking; it so happens, of those supreme summits, the only places I can really live. Yes, I have never felt comfortable except in lofty places. Even in the details of daily life, I needed to feel above.” (Camus 1956: 10). It is understood from his explanation that he tries to create a heroic image of himself and even calls himself a “superman” (Camus 1956: 10). Also, he tries to relieve himself not to be judged by people around him. At this point, the role of the society in shaping one’s character becomes clear because the expectations or standards of life are measured by the norms of the society. However, what makes something the ‘standard’ or ‘reality’ is the question addressed by Clamence who gains awareness of the absurdity of life after an event that triggers a reversal of values in his/her life. This event is the suicide of a woman who throws herself

from Royal Bridge. Clamence shares the most crucial experience of his life with the listener and says;

On the bridge I passed behind a figure leaning over the railing and seeming to stare at the river. [70] On closer view, I made out a slim young woman dressed in black. The back of her neck, cool and damp between her dark hair and coat collar, stirred me. But I went on after a moment's hesitation. At the end of the bridge I followed the guys toward Saint-Michel, where I lived. I had already gone some fifty yards when I heard the sound—which, despite the distance, seemed dreadfully loud in the midnight silence—of a body striking the water. I stopped short, but without turning around. Almost at once I heard a cry, repeated several times, which was going downstream; then it suddenly ceased. The silence that followed, as the night suddenly stood still, seemed interminable. I wanted to run and yet didn't stir. I was trembling, I believe from cold and shock. I told myself that I had to be quick and I felt an irresistible weakness steal over me. I have forgotten what I thought then. "Too late, too far ..." or something of the sort. I was still listening as I stood motionless. Then, slowly under the rain, I went away. I informed no one (Camus 1956: 23).

As it is understood from what he witnesses, he feels a deep regret about his passive attitude toward the suicide of the young woman. This experience changes the direction of his life. The *superman* no longer flies high, thus, the climax of the novel leads to his fall. After that, he tumbles from his previously assumed ideal position and gives up being a "superman" who wears the social masks of a virtuous man. Moreover, after witnessing the possible suicide of the woman, he begins to search for the meaning, and at every corner, he confronts with the absurdity, that is, the meaninglessness of the world. For instance, he understands that everybody tends to judge people as if they were the ultimate judge like God. The young woman's suicide is given as an example of the judgement of people who suppose that they can get the ultimate reality of the facts. He says:

Ah, cherami, how poor in invention men are! They always think one commits suicide for a reason. But it's quite possible to commit suicide for two reasons. No, that never occurs to them. So what's the good of dying intentionally, of sacrificing yourself to the idea you want people to have of you? Once you are dead, they will take advantage of it to attribute idiotic or vulgar motives to your action. Martyrs, cherami, must choose between being forgotten, mocked, or made use of. As for being understood—never! (Camus 1956: 25).

From the passage we may confidently conclude that human's everlasting passion to find a meaning is ridiculed through Clamence. As a matter of fact, it is like a vicious, tragic circle of people who try to find a suitable and a hard base to keep their feet firm on the ground. On the other hand, the individual is doomed to fall and lose the innocence while he/she is judged consistently by the hierarchical system which is imposed upon him/her

from the very beginning of the existence especially by the religion as the god is absent and signifies nothingness in a world devoid of meaning. It is obvious as in the case of Clamence. While he tries to make sense of the world, he finds himself in a deep solitude which devours him slowly. In this respect, the fall metaphor serves to understand the psychology of the character although he is not the person who threw himself from the bridge and committed suicide. The fall does not mean a physical but a psychological process reflecting the ontological break of the individual who contradicts himself/herself with the life. The wars, poverty, Nazi massacre of Jews mentioned in the novel, all contribute to accelerate this process while Clamence begins to isolate himself from the standards of the society. Leaving his ideals after the actual fall of the young woman from the bridge opens the gate of the absurd to him. Although he likes “supreme summits,” which are “the only places [he] can really live” and feels the need of being *above* (Camus 1956: 10), he begins to fall after witnessing the young woman’s suicide.

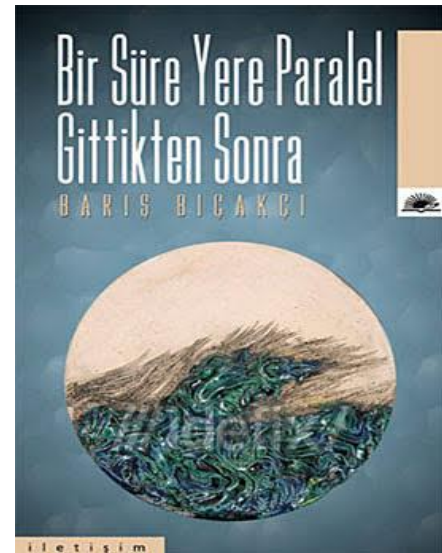
Up to this point, the reason of the young woman’s suicide is vague and doesn’t seem to have an important place although it changes the direction of Clamence’s life and triggers a search to see what is beneath the surface. The conflict between the depth and the surface resonates in the novel with the ontological fall of Clamence after gaining insight into the predominance of the social factors that leads a person to commit suicide due to lack of communication. The lack of communication is not stated as a reason that motivates the young woman to commit suicide, but, it can be inferred that absolute desperateness and unsatisfying contradictions of the individual who cannot make himself/herself heard are at the core of life. What makes communication problematic between the individual and the society is the tension between expectations and stipulated realities. When a person exhibits a deviant behaviour from the norms of the society, then he retreats from people and experiences the *fall*.

On the other hand, it can be argued that the fall implies the mental freedom not only from the constraints of the society but also from the moral codes of a religious system. In the novel, it is observed that Clamence has broken connection with God and religions by *falling*. His criticism of God, who stands for the “Last Judgement” and religions, highlights the point that people believe the existence of it to feel innocence. Moreover, religions are no more than “*laundering venture*” (Camus 1956: 34). According to Clamence, the human being is in a desperate situation and cannot escape judgements. Then the individual, who confronts both the guilts defined by society and with the ontological guilt, experiences a fall like Adam who is judged by the god, loses Eden and ideal values granted to him. Adam’s everlasting fall is repeated everyday not only by the judgement of the God but, also the judgement of the domineering masters like Nazis who applied “vacuum cleaning” (Camus 1956: 6) method

toward Jews, according to Clamence. The reason behind this method is the need of having “slaves like a fresh air” (Camus 1956: 16). Clamence makes it clear to the reader as follows ; “Commanding is breathing- you agree with me?”(Camus 1956: 16).

This kind of routine relationship highlights the master-slave relationship which is a primitive way of gaining superiority on the slave who represents the dependant consciousness and whose essential role is to *feed* the master that responds with pure enjoyment to the service of the slave. Then, the power relations are everywhere in the world, where they are implicitly exercised especially in our age. The smiling slaves, who serve for the well being of man and subordinate “this is the truth” motto of the modern age, reflect the general panorama of our times. What is needed to overcome the obstacles put in front of humans? This question is also answered in *The Fall*. Clamence suggests the acceptance of both guilt and innocence and instead of avoiding his mistakes, he pushes forward confessing the mistakes one has done through his life. Thus, a constant way of recognizing absurd and accepting it resolves the tragedy of individual in the novel.

Almost all of the philosophical ideas of Camus resonate in the novel *After a Long Way Down*.<sup>1</sup> The novel’s suicidal character is Başak who is a painter and lives with her mother Türkan and brother Umut. As a child of a divorced family, it is understood that she does not have contact with her father and feels his absence in her life. She isolates herself from life like other family members. After a brief explanation of her childhood which is devoid of a father figure, it is assumed that she ended her life because of the problems in family relations. However, as the novel proceeds, the ontological dimension of Başak’s



suicide gets clearer. Her most eye-catching confession is stated in the novel as follows; “Something presented to me, the fruit as a gift but I couldn’t taste it. The plum is left in my hand like the world. Now, I am sleepless, barefoot, involved in myself...” (Bıçakçı 2014: 98)

Seen in this light, it is possible to interpret Başak’s feeling of failure as a result of ontological guilt as she points out it as follows; “The shame splits us in two. The intolerable side of splitting in two is to see that both parts are still alive. Most probably, the man attempts to commit suicide. He says “let one part go” (Bıçakçı 2014: 98). From Başak’s statement related to the feeling of shame, the psychological aspect of her suicide gets clearer. She feels no authenticity in her being. This is to say that her psychology cannot be evaluated independently from her ontological state. Her emphasis on the existence of two selves can be

<sup>1</sup> The passages from this novel were translated by the writer of this essay.

linked to “ontological insecurity” which is a term suggested by Laing whose views were heavily influenced by existentialists. According to him, a person who feels ontological insecurity may feel

more unreal than real, in a literal sense, more dead than alive, precariously differentiated from the rest of the world, so that his identity autonomy is always in question. He may not possess an over-riding sense of personal consistency or cohesiveness. He may feel more insubstantial than substantial, and unable to assume that the stuff he is made of is genuine, good, and valuable. And he may feel his self as partially divorced from his body (Laing 1990: 42).

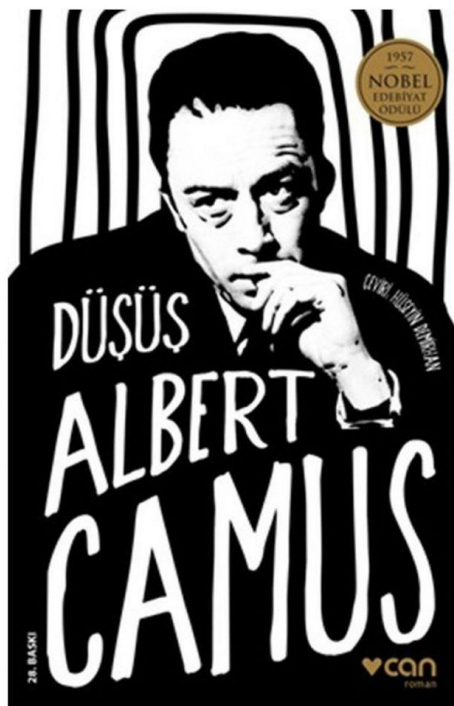
Laing’s description of the individual who has the problem of ontological insecurity is consistent with Başak’s problem because she is also absorbed in two selves and tries to eliminate one of them by committing suicide.

Başak’s views on life also highlight a religious turmoil in her mind as she feels a great sorrow and ontological guilt as a result of not being able to reach the “knowledge tree.” As she cannot eat the “fruit” of life which has a reference to religious texts, she is frustrated and disillusioned. Like Adam, he cannot gain the ultimate truth and meaning. What kinds of conditions create such feelings? First of all, both political and social upheavals force her to fall and revolt against all forms of power. It is implied that the society she lives in goes through a violent political process and there is a rising political polarization among people, although, time or place is not stated in the novel. Başak resists the symbols of both religious and political authorities as follows; “In spite of everything, some people have been giving voice to opinions that must be written or- if there is no writing, to ideas that must be drawn on the walls from the very beginning of human history. “NEITHER GOD NOR MASTER” (Bıçakçı 2014: 78). While Başak shows her anarchist attitude, she also criticizes people whose ideas differ from hers and shout different slogans giving prominence to nation, flag and other political expressions. She identifies what type of slogans on the wall are preferred by most people as follows: “Something related to nation and flag, for instance, some expressions announcing some of us as enemies and also something about the inescapable end of treacherous people who are irreligious” (Bıçakçı 2014: 78).

How Başak positions herself in society can be inferred from this passage. It is suggested in the novel that she is against the masters of our age who wear ideological apparatus and appear with different masks unlike the masters living in the past. On the other hand, all the ideological discourse is suspended and replaced by another slogan “Neither god nor Master.” What lies again beneath this attitude is the frustration at the boundaries created by God from the very existence of human being and god-like people. She



does not want to become part of a mechanical system which suggests a relationship far away from being sincere and frank dialogue. In one of the chapters of the novel titled, “Heavy Duty Vehicle”, her desperate situation as a result of mechanical life which is controlled and manipulated by the masters of our age can be observed. The son of one of Umut’s friends named Can, hears the sounds of a machine coming from outside the house and asks his father Abidin, Türkan Hanım, Umut and Başak to imitate the machines. They begin to carry out their duty not to disappoint the child. Although the act of the characters seems pointless, what Foucault describes as disciplinary method has a link with Camus’s idea of tragic fate of man who is transformed into docile bodies. According to Foucault “individuals are transformed into docile bodies because they normalize these rules and regulations which seek to control them” (Cited in Costa 2012: 387). In this context, Başak’s revolt against master-slave relationship can be understood better. How she responds to the hierarchical system in the society remains quite problematic because her reaction becomes suicidal which is not offered by Camus himself. Camus suggests that a person should lead an absurd life and resembles the world to a desert and says; “The real effort is to stay there, rather, in so far as that is possible, and to examine closely the odd vegetation of those distant regions” (Camus 1979: 17). On the other hand, she explains why she *does* commit suicide in her suicide note and writes: “And I will approach the hand rail by taking a step, hanging my hair down from the balcony, and let myself fall into emptiness. If I meet a friendly person who asks the reason of committing suicide, I will show the people down there, say “I told them something beyond understanding after a long way down” Let it be” (Bıçakçı 2014: 79).



Başak’s strive for communication in a world which is full of symbols of power that dominate the individual at every phase of life deepens. This power is so overwhelming over Başak that she is annihilated from the society because she can’t conform to the norms of a society which create unbearable pressure on her. Society sets ground for the annihilation because of its judgemental nature. People are prone to judge each other even in the case of suicide. That is to say, the individual always feels the threat of losing his/her authenticity. For instance, when Başak throws herself off the balcony of her house, people adopt an insulting attitude toward this event or try to cover up it, considering it as a disgraceful act. One of Başak’s old neighbours, Canan’s brother, mocks the possible

reason of Başak's suicide. He approaches the suicide by a sarcastic smile, winks and asks, "Why does that girl commit suicide?" (Bıçakçı 2014: 11). Although he doesn't find a certain answer to the death of Başak, he implies triviality of this suicide with his scolding gesture. Moreover, Başak's own father is also among the people who cannot sympathize with her. In a dialogue with his own wife, it is understood that he does not want a burial procedure. Türkan responds to him, "The dead belongs to the relatives" (Bıçakçı 2014: 16). Even after Başak's death, it is obvious that she is exposed to judicial attitudes of the others. Although people who come after Başak's suicide try to sympathize with her mother and brother, their hands reveal the banality of condolence. For instance, they say; "You are not alone, I am with you," "I am sorry for your loss" "Life is going on" (Bıçakçı 2014: 66). However, these expressions are found "senseless" in the novel just like people's hesitant hands, which hold up to say goodbye while leaving the house. Thus, Başak's need for communication via suicide, although she does not suppose that she will be understood by people around herself, comes to light. People are not expected to have an insight into this suicide because they prefer conforming to the regulations of society. Therefore, how Başak differs from society is conveyed through her suicide. The act of falling is regarded in the novel as a revolt against social norms which call for a hierarchical system positioning god-like masters on the top and slaves at the bottom.

When Başak's crisis reaches an ontological dimension, it is clear that she isolates herself from people and breaks her connection with life. She understands that the world is full of fictive things like mothers' repetitive words such as "we will sleep and wake up, sleep and wake up..." (Bıçakçı 2014:79) to their children who wait impatiently for a dream to come true. On the other hand, Başak knows that it is not the dream itself but, the everyday routines are unavoidable circumstances. Başak cannot cope with this reality and says "the reality is always embarrassing" because "as soon as it is found, we try to change it in the way we dream" (Bıçakçı 2014:98). In this respect, Başak's dream of obtaining ultimate reality comes to the foreground. Unlike Clamence, Başak wants to be a wise person, assembling the parts of reality and reach the ultimate truth. This fact also creates a huge gap between herself and other people because people, who look at shop windows, do shopping, and wait for the bus, direct their way to other roads when compared to Başak. It should be stated clearly that there is huge gap between Başak's worldview and that of others. Başak can't mingle freely with the crowd and she cannot direct herself in the way people look at 'reality' and 'meaning'. When she fails to reach the ultimate reality, she volunteers to fall and die. It can be said that she exhibits an absurd attitude until she commits suicide. Esin Pervane also attracts attention to the absurd aspect of Başak and explains that her suicide stems from discrepancy between the real world and herself (Pervane 2015: 122). As a result, Başak's fall ends on the ground

and she dies. Up to that point, the absurdity of life is emphasized through Başak's communication problem. On the other hand, suicide itself undermines absurdity which is elevated by Camus.

What causes Başak to commit suicide instead of living? In this sense, it can be observed that the attitude towards Turkish intellectuals plays a crucial role in understanding Başak's suicide which has roots in traditional assumptions and cultural expectations about the intellectual's death. As many studies show, suicide has social and cultural dimension. It takes many forms in terms of its causes. For instance, as Cannelto and Sakinofsky (1998) indicates, in some countries such as the USA masculinity is associated with suicide while nonfatal suicide is associated with femininity. In the case of Turkish literary world, a similar assumption exists about intellectual characters. Generally, intellectual characters are considered suicidal and depicted within deviant behaviours. A lot of novels can be given as examples marking this case. Suat in Ahmet Hamdi Tanpınar's *A Mind At Peace*, Aysel in Adalet Ağaoğlu's *Lying Down to Die, Wedding Party and No*, Kenan in Vedat Türkali's *One Day Alone*, Mehmet in Selim İleri's novel *the Queen of the Hell*, Selim in Oğuz Atay's *The Disconnected*, Ayhan in Mehmet Eroğlu's *The Middle of Nowhere and Overdue Deceased*, the narrator in Tezer Özlü's *Journey to the End of Life*, Cahide Hanım in Buket Uzuner's *Two Green Otters*, the narrator in *Three Headed Dragon* are the intellectual characters who are in conflict with the norms of the society. Also, it should be noted that most of these writers like Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Tezer Özlü and Leyla Erbil were under great influence of existentialism.<sup>2</sup>

Turkish literature was under influence of existentialism especially after 1950s like many other literatures. Svetlana Uturgauri explains in her work *On Turkish Literature* why most of Turkish writer embraced existential philosophy and says; "Popularization of existential philosophy among Turkish writer stems from their opposition of bourgeois ethic norms and support of a rebellious ethic against bourgeoisie" (Uturgauri 1989: 18). Uturgauri also makes a comparison between existential Turkish and Western literature and focuses on what makes Turkish literature different from others. She emphasizes the fact that "existentialism was born out of Turkey's distinctive conditions of history" (Uturguari 1989: 45). According to Uturgauri, in the works of writers, who were influenced by existentialism and depression literature, "realistic images" and "ideological sensitivity of Turkish intellectuals is not abandoned" (Uturgauri 1989: 44). Moreover, "anti-imperialist attitudes are reflected" (Uturgari 1989: 44). In this context, all the works mentioned previously put the intellectual character at the centre of the novel and make use of existential motifs and terms

---

<sup>2</sup> For a detailed discussion see Şeyma Karaca Küçük. *Türk ve İngiliz Romanlarında İntihar (İkinci Dünya Savaşı Sonrası)* (Suicide in Turkish and British Novels (After World War II). Ardahan: Ardahan University.

to criticize society. Another factor that makes Turkish writers influenced by existentialism different from western writers is the way they handle suicide. One of the efficient ways of criticizing society is creating suicidal intellectual characters in most of Turkish novels and it is clear in many examples. In this context, the suicide in the novel *After a Long Way Down* plays an important role to criticize society who condemns the absurd heroine Başak following the suicide. Başak's suicide reveals Turkish cultural assumption about the intellectual and makes her a different absurd character from Clamence. She abandons the logic and social codes which oppress and enslave the individual by committing suicide although she knows that she will not be understood by anyone. The communication problem is solved in *After a Long Way Down* with suicide whereas Clamence acknowledges the absurdity of life witnessing the suicide of the young woman jumping from Golden Bridge. Different images of falling serve different aims in the novels. In *The Fall*, it is presented as a chance to recognize the absurdity while in *After a Long Way Down*, it is used to communicate with society, in spite of the fact that it is impossible.

## CONCLUSION

The textual examination of *The Fall* and, *After a Long Way Down* shows that both novels aim at focusing existential crisis of the individual. Başak experiences a kind of crisis implying her incapability of gaining a full insight of the world's meaning and feels a great shame and guilt of not being able to eat the fruit of knowledge tree. Like her, Clamence always feels the sense of guilt. On the other hand, his feeling does not stem from being incapable of reaching the meaning but from judgements of people at every moment of his life. Moreover, Clamence accepts both guilt and innocence and even judges himself and believes the importance of this practise to gain awareness of the absurdity of life. Both characters revolt against some kind of ideological apparatus. For instance, in *The Fall*, "the Last Judgement," that is, God and god-like institutions which enslave men are criticized. In a similar way, in *After a Long Way Down*, the sloganized expressions written on the walls which aim at separatism among people are scrutinized. In both novels, the mechanized world and relationships create annihilation. The human body is not regarded different from a machine in *After a Long Way Down*. Likewise, Clamence does not behave different from a machine within his social environment. He wears a different mask in his job or private life. However, the act of falling suddenly transforms his life although he likes high places, in other words, favourable spaces to dominate people; he puts a distance between himself and society by falling from this kind of place. Seen in this light, a crucial difference between Clamence and Başak attracts attention. Başak is unlike Clamence as she is not a character who is exposed to a transformation. There is not a change in her view of life from the very beginning of the

novel. She is reflected as a hopeless and unhappy person till the end. Most probably that is the reason why she commits suicide. The author cannot prevent himself from giving much of his attention to the social and political conditions of novel's setting, which implies the polarization between right and left wings politically and reflected on the walls of streets. Başak's suicide seems an inescapable end. The tendency of Turkish writers is to associate intellectual people with suicide in literary world. Most probably, the majority of Turkish writers find such a death acceptable to reflect the conflict between the intellectual and authoritative institutions. The contrast between the expressions such as "faithless people" "nation and flag", and Başak's slogan "Neither God nor Master" convey an implicit way of ultra-nationalistic discourse and a challenge to that kind of idea objecting to the right-wing authorities that oppressed people.

Taking these points into consideration, Başak's suicide turns into strive for communication as she emphasized in her suicide note. Alternatively, Clamence chooses to communicate through life not suicide. Başak reaches the edge of the life as soon as she understands the split between world's reality and her expectations and she decides to commit suicide. On the other hand, Clamence embraces the absurdity and goes on living. Although both Clamence and Başak reflect the universal tragedy of people who always try to attain a meaning to life, they differ from one another in terms of their view on the act of falling. In *The Fall*, falling means keeping the absurd alive while in *After a Long Way Down*, it means suicide which denotes seemingly slight but big difference.

## REFERENCES

- Best, S., & Kellner, D. (1991). *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. UK: Macmillan.
- Bıçakçı, B.(2014). *Bir Süre yere paralel gittikten sonra* [After a long way down]. İstanbul: İletişim
- Camus, A (1979). *The Myth of Sisyphus*. England: Penguin Books.
- Camus, A. (1956). *The Fall*. New York: Vintage Books.
- Canetto, S. S & Sakinoksy, I. (1998). The Gender Paradox in Suicide. *Suicide and Life Threatening Behaviour*, 28(1)., 1-23.
- Costa, M.N.D. (2017). The Disciplining mechanism of power in selected works by Albert Camus and Franz Kafka. Retrieved from <http://www.ou.ac.lk/ours/wpcontent/uploads/2018/01/OURS2017-allpart-4-77-81>.
- Karaca Küçük, Ş. (2019). *Türk ve İngiliz romanlarında intihar(İkinci Dünya Savaşı Sonrası)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ardahan: Ardahan Üniversitesi.



- Pervane, E. (2015). *Çağdaş dönem yazarlarından Barış Bıçakçı, Emrah Serbes ve Sezgin Kaymaz'ın romanlarında Ankara imgesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Sleasman, B.C. (2011). *Alber Camus's philosophy on communication: Making sense in an age of absurdity*. Amherst, NY: Cambria Press.
- Uturgauri,S. (1989).*Türk edebiyatı üzerine*. İstanbul: Cem Yayınevi.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

**Dil: Araştırma Makaleleri**  
**Research Articles**  
**on Linguistics**

# Türkiye’de Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin Analizi ve Değerlendirilmesi

DOÇ. DR. BİLGE BAĞCI AYRANCI\*

## Öz

Bu araştırmada Türkiye’de yabancılara Türkçe öğretiminde kültür aktarımı alanında yapılan lisansüstü tezler farklı kriterlere göre sınıflandırılmaya ve analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu araştırmanın amacı; yabancılara Türkçe öğretiminde kültür aktarımı alanında yapılan lisansüstü tezleri ortaya koymak, araştırmacılara konu seçimiyle ilgili yol göstermektir. Bu çalışma tarama yönteminin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Verilerin toplanması amacıyla literatür taraması yapılmış, Yükseköğretim Kurumu Tez Merkezi’nden Yabancılara Türkçe Öğretimi alanında yazılmış olan 129 adet teze ulaşılmıştır. Sonrasında araştırmanın konusuna yönelik kaynaklar incelenmiş ve kriterler belirlenmiştir. Belirlenen kategoriler; akademik derece, yayın yılı, enstitü, cinsiyet, danışman unvanı, alt konular ve araştırmanın modeli olmak üzere yedi ana başlıkta toplanmıştır. Örneklemeye yöntemine başvurulmamış, doğrudan evrenin tamamına ulaşmak hedeflenmiştir. Araştırma verilerinin analiz edilmesi amacıyla betimsel analiz yöntemlerine başvurulmuştur. Bu kapsamda ele alınan tezlere yönelik yüzde hesaplaması yapılarak veriler tablo haline dönüştürülmüş ve sonrasında yorumlanmıştır. Bu araştırmadan elde edilen bulgulardan yola çıkılarak konu hakkında yapılan lisansüstü tezlerde en fazla hangi yöntemin kullanıldığı, tezlerin enstitüleri, dereceleri gibi hususlar somut veriler ile ele alınacak ve öneriler sunulacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Yabancılara Türkçe Öğretimi, Kültür, Türkçe Eğitimi, Tez, Konu

THE ANALYSIS AND EVALUATION OF POSTGRADUATE THESES WRITTEN  
IN THE FIELD OF CULTURAL TRANSMISSION  
IN TEACHING TURKISH TO FOREIGNERS IN TURKEY

## Abstract

In this research, postgraduate theses written in the field of cultural transmission in teaching Turkish to foreigners in Turkey have tried to be classified and analyzed according to different criteria. The purpose of this research is to present academic dissertations on cultural transmission in teaching Turkish to foreigners and to guide the researchers about the

\* Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, bilge.ayranci@adu.edu.tr, orcid/0000-0002-9889-2777  
Gönderim tarihi: 22-07-2019 Kabul tarihi: 27-08-2019

topic selection. This study is a descriptive study using the screening method. In order to collect the data, a literature search was conducted and 129 theses written in the field of Teaching Turkish to Foreigners were obtained from the Thesis Center of Higher Education Institution. Then, the sources related to the topic of the research were examined and criteria were determined. Identified categories are grouped under seven main headings: academic degree, publication year, institute, gender, advisory title, sub-subjects and research model. Sampling method was not preferred and it was aimed to reach the entire universe directly. Descriptive analysis methods were used to analyze the research data. In this context, the data were converted into tables and then interpreted with percentage calculation about mentioned theses. Based on the findings obtained from this research, issues such as which method is used most in postgraduate theses, the institutes and degrees of theses will be discussed with concrete data and suggestions will be presented.

**Keywords:** Teaching Turkish to Foreigners, Culture, Turkish Education, Thesis, Topic

## GİRİŞ

İlk başlarda dil öğretimi iletişim dilini öğretmek amacıyla yapıldığı için yazı dilinden ziyade konuşma dili öğretilmeye çalışılırdı. Karşılıklı konuşma esasına dayanan dil öğretiminde daha çok doğal yöntem kullanıldığı yönünde tahminler vardır (Biçer, 2012: 108).

Türkçenin yabancı dil olarak öğrenilmesinin köklü bir geçmişe sahip olduğu ve tarihin birçok döneminde yabancıların Türkçeye ilgi gösterip onu öğrenme yoluna gittiği bilinmektedir. İlk dönemlere ait elde somut veriler yoktur ve bulgular ancak yorumlara dayanmaktadır. İlk dönemlerde Türkçenin daha çok doğal yönteme göre öğrenildiği düşünülmektedir. Zaman geçtikçe Türkçenin öğretilmesine yönelik kitapların hazırlandığı ve öğretimin bir sisteme dönüştüğü anlaşılmaktadır. Türklerin ve Türk devletlerinin siyasi ve ekonomik olarak güçlü olduğu dönemlerde yabancıların Türkçe öğrenmeye yönelik çabalarında artış görülmektedir. İnsanların herhangi bir baskı ve zorlama olmaksızın ihtiyaçlardan ve dönemin şartlarından kaynaklanan sebeplerle Türkçe öğrenmeye çalıştıkları yorumuna gidilebilir. Literatürde yabancılara Türkçe öğrenme ve öğretme faaliyetlerinin Kaşgarlı Mahmud'un yazmış olduğu Divanü Lügati't-Türk'le başladığı ifade edilmektedir. Ancak örgün, sistemleşmiş bir eğitim olmasa da önceki yüzyıllarda Türkçenin öğretiminin yapıldığına dair ipuçları bulunmaktadır. Yapılan çalışmalar daha çok Türkçe öğretimi amacıyla hazırlanan kitapların incelenmesi üzerinde yoğunlaşmıştır fakat kitaplar olmadan doğal yönteme göre dil öğretiminin yapıldığı da bir gerçektir. Dil öğretimi yaşanan ortamlarla yakın ilişki içerisinde. Türkçenin yabancılara öğretimi için yapılan çalışmaların kendi dönemi içerisinde kendilerinden beklenen işlevi yerine getirdiği, Türkçenin öğretilmesine



katkı sağladığı yorumuna varılabilir. Günümüzde yapılan çalışmaların da tarihteki çalışmaların ışığında ilerlediği görülmektedir (Biçer, 2012: 129-130).



Türkçenin yabancılarla öğretilmesi ihtiyacı her geçen gün biraz daha artmaktadır. Bugün bu ihtiyaç gerek Türkiye’de bulunan yabancılar için gerekse Türkiye dışında Türkçe öğrenmek isteyen yabancılar için geçerlidir. Bu nedenle Türkçenin yabancılarla öğretimi

konusu, üzerinde önemle durulması gereken bir konu haline gelmiştir. Bunun için yabancı dil olarak Türkçe öğretilmesine yönelik kayda değer araştırma ve incelemeler büyük önem taşımaktadır. Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi, ayrı bir disiplin olarak görülmeli ve bu alanda kullanılacak özel bir eğitim programı uygulanmalıdır. Türkçenin yabancı dil olarak öğretilmesinde görevlendirilecek eğitimcilerin donanımlı olmasına ve verilen eğitimin çağdaş bir şekilde yürütülmesine önem verilmelidir. Yabancı dil olarak Türkçe, çağdaş yaklaşım, yöntem ve tekniklerin kullanımına dayalı, uygun materyallerle zenginleştirilmiş ve kültürel unsurlarla desteklenmiş çok uyaranlı öğretim ortamlarında gerçekleştirilmelidir (Göçer ve Moğul, 2011: 808).

Yabancılarla Türkçe öğretilmesinde kullanılacak olan yöntem ve tekniklerin seçimi öğretimin kalitesi açısından önemlidir. Avrupa dilleri ortak çerçeve metnine göre dil öğreticisinin kendi muhakeme gücünü kullanarak dil öğretim sürecini yönlendirmesi beklenir. Aynı zamanda çeşitli etkinliklerle ders çekici hale getirilmelidir. Günümüzde yalnızca ses ve şekil özelliklerine dayanan dil öğretimi anlayışı kabul edilmemektedir. Öğreticiler; çağın gerektirdiği bilgi ve donanıma sahip olmanın yanı sıra Türk tarihini, kültürünü, edebiyatını çok iyi bilmelidir. Dil öğreticisi olmakla birlikte bir kültür elçisi olduklarının farkında olmalıdırlar (Çangal, 2012: 9).

Dil öğretimi aynı zamanda kültür aktarımı da olduğundan kültüre dair özelliklerin yabancılarla Türkçe öğretimi açısından ele alınması beklenir. Bu konuda yapılacak olan çalışmalar kültürün yemek, bayram, söz varlığı, aile kavramı gibi konularının hepsinde dağılım göstermelidir. Türkçe öğrenen bireyin öğrendiği dilin kültürü hakkında bilgi edinmesi o dile dair ilgisini ve algısını da arttıracaktır. Bu bakımdan bu şekildeki çalışmalar çok önemlidir. Örneğin: Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminin en önemli amaçlarından biri şüphesiz ki Türk toplumunun kültürel unsurlarını tüm yönleriyle öğrencilere aktarmaktır. Günümüzde kültürel unsurların yansıtılmasında en önemli araçlardan biri de filmler olarak ele alınabilir. Türk tarihini ve kültürünü en iyi şekilde yansıtan Türk filmleri de yabancı dil

olarak Türkçe öğretiminin en önemli araçlarından biri olarak sayılabilir. Türk filmleri, dil öğretimine katkıda bulunduğu gibi Türk toplumunun gerçek yaşamını da yansıtır (İşcan, 2011: 946).

Bu araştırma kapsamında yabancılara Türkçe öğretimi alanında yapılmış tezlerden kültür aktarımı konusundakiler ele alınıp farklı kriterlere göre irdelenecektir. Kültür aktarımının bir dilin öğretiminde ne denli önemli olduğu düşünüldüğünde gelecekteki çalışmalar için verilecek öneriler bakımından çalışma önem arz etmektedir. Daha önce konuya ilişkin benzer bir çalışmaya rastlanmamıştır.

## YÖNTEM

**Araştırmanın Modeli:** Bu çalışmada çok sayıda elemanın incelendiği, sınıflandırıldığı ve özelliklerinin ortaya konulduğu tarama yöntemi uygulanmıştır ve çalışma betimsel bir araştırmadır. Çalışma verileri (tezler) doküman analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

**Evren ve Örneklem:** YÖK Tez Merkezinden ulaşılan yabancılara Türkçe öğretimi konusuna yönelik olarak yazılmış olan tezler bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışmada incelenen ve kriterler doğrultusunda sınıflandırılan tezlere doğrudan ulaşılabildiğinden, çalışma evreni söz konusu olup ayrıca bir örneklem belirlemeye ihtiyaç duyulmamıştır.

**Verilerin Toplanması ve Analizi:** Bu araştırmanın verilerini kapsayan yabancılara Türkçe öğretimi konusunda YÖK Tez Merkezi kapsamında ulaşılan tez sayısı 129'dur. Bu tezlerden 105'i yüksek lisans, 24 tanesi ise doktora tezidir. Ancak bu tezlerden sadece 16 tanesi kültür aktarımı ile doğrudan ilgili bulunmuştur. Bu kapsamda öncelikle araştırma konusu belirlenmiş, alana yönelik literatür taraması yapılmış ve Kurumunun internet sitesindeki Tez Merkezi bölümünden ilgili konudaki bütün tezler taranmıştır. Ele alınan bütün tezler incelenerek veriler toplanmış ve çözümlenmesi yapılmıştır. Çözümleme sürecinde kategoriler oluşturulurken literatürden yararlanılmış ve elde edilen bilgiler neticesinde kategoriler belirlenmiştir:

- Akademik derece,
- Cinsiyet,
- Yayın Yılı,
- Danışman Unvanı,
- Enstitü
- Araştırma Modeli

-Alt Konu, şeklinde sınıflandırılmıştır. Belirlenen bu kriterlere göre tezler ayrıntılı olarak irdelenerek anılan kategoriler kapsamında sınıflandırılmıştır. Araştırma verilerinin

analiz edilmesi amacıyla betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Bu kapsamda ele alınan tezlere yönelik yüzde hesaplaması yapılarak veriler tablo haline dönüştürülmüş ve sonrasında yorumlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı doğrultusunda yalnızca yabancılara Türkçe öğretiminde kültür aktarımı konusu alanındaki tezler incelenmiştir.

## BULGULAR VE YORUM

Tablo 1. Yabancılara Türkçe Öğretimi Alanında Yapılmış Tezler İçerisinde Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Konusunda Yapılmış Tezlerin Durumu

Tez	Sayı
Yabancılara Türkçe Öğretimi Alanında Yapılmış Tezler	129
Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Konusunda Yapılmış Tezler	16
Kültür Aktarımı Konusundaki Tezlerin Yabancılara Türkçe Öğretimi Alanındaki Tezler İçerisindeki Yüzdeleri Durumu	%12.40

Tablo 1’de görüldüğü üzere yabancılara Türkçe öğretimi alanındaki tezlerin yalnızca %12.40’lık kısmı kültür aktarımı konusunda yapılmıştır.

Tablo 2. Yabancılara Türkçe Öğretimi Alanında Yapılmış Tezler İçerisinde Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Konusunda Yapılmış Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

Tez Yılı	Tez Sayısı
2010	1
2012	1

2014	1
2015	5
2016	2
2017	1
2018	5

Tablo 2’de görüldüğü üzere yabancılara Türkçe öğretiminde kültür aktarımı konusunda yapılmış tezlerin durumunda orantısal olarak artan bir artış görülememektedir.

Tablo 3. Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Konusunda Yapılmış Tezlerin Yazarlarının Cinsiyetlerine Göre Dağılımı

Tez Yazarı	Sayı	Yüzde
Kadın	7	%43,75
Erkek	9	<u>%56,25</u>

Tablo 3’te görüldüğü üzere yabancılara Türkçe öğretiminde kültür aktarımı konusunda yapılmış tezlerin yazarlarının çoğunluğunun erkeklerden oluştuğu görülmektedir.

Tablo 4. Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Konusunda Yapılmış Tezlerin Akademik Derecelere Göre Dağılımı

Tez Akademik Derecesi	Sayı	Yüzde
Yüksek Lisans	15	%93,75
Doktora	1	%6,25

Tablo 4 incelendiğinde yabancılara Türkçe öğretiminde kültür aktarımı konusunda yapılmış tezlerin tamamına yakın kısmının yüksek lisans derecesinde olduğu görülmektedir.

Tablo 5. Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Konusunda Yapılmış Tezlerin Enstitülere Göre Dağılımı

Tezin Yapıldığı Enstitü	Tez Sayısı	Yüzde
Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	2	%12,5
Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	1	%6,25
Karadeniz Teknik	1	%6,25

Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü		
Mevlana Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	1	%6,25
Atatürk Eğitim Bilimleri Enstitüsü	1	%6,25
Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	4	%25
Başkent Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	3	%18,75
Bilkent Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	1	%6,25
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	1	%6,25
Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	1	%6,25

Tablo 5 incelendiğinde yabancılara Türkçe öğretiminde kültür aktarımı konusundaki en fazla tezin Eğitim Bilimleri Enstitüleri tarafından yapıldığı görülmektedir.

Tablo 6. Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Konusundaki Tezlerin Danışmanlarının Unvanlarının Dağılımı

Tez Danışman Unvanı	Sayı	Yüzde
Dr. Öğr. Üyesi	4	%25
Doç. Dr.	5	%31,25
Prof. Dr.	7	%43,75

Tablo 6'da görüldüğü üzere yabancılara Türkçe öğretiminde kültür aktarımı konusundaki tezlerin danışmanları en çok Prof. Dr. unvanından oluşmaktadır.

Tablo 7. Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Konusundaki Tezlerin Alt Konuları Bakımından İncelenmesi

Tezin Alt Konusu	Sayı	Yüzde
Deyim ve Atasözleri	2	%12,5



Kültür Aktarımı Bakımından Ders Kitabı İncelemesi	8	%50
Kültürel Farkındalık	1	%6,25
Filmlerin Kullanımı	1	%6,25
Dîvân u Lugâti't-Türk	2	%12,5
Hikâye Kitaplarıyla Kültür Aktarımı	1	%6,25
Afganistan'da Türkiye Algısı	1	%6,25

Tablo 7 incelendiğinde yabancılara Türkçe öğretiminde kültür aktarımı konusundaki tezlerin alt konularından ders kitaplarında yığılma olduğu fakat örneğin Türkiye algısı konusunda ise çalışmanın azlığı dikkat çekmektedir. Oysa kültür çok fazla çalışılması gereken bir dalı olan genel bir alandır.

Tablo 8. Yabancılara Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı Konusundaki Tezlerin Yöntem Dağılımı

Tezin Yöntemi	Sayısı	Yüzde
Betimsel, Tarihsel, Deneysel	1	%6,25
Tarama ve Doküman Analizi	12	%75
Nitel ve Nicel	2	%12,5
Belge Taraması ve Derleme	1	%6,25

Tablo 8 incelendiğinde yapılan tezlerin farklı yöntemlerle desteklenmediği örneğin doküman analizinde yığılma olduğu görülmektedir.

## SONUÇ

Göçer, Tabak ve Coşkun (2012: 75)'a göre yabancılara Türkçe öğretimi konusunda geçmişten günümüze birçok eser verilmiştir. Ancak bu eserler, değişen talepleri karşılamakta yetersiz kalabilmektedir. Nitelikli eser, materyal vb. doküman oluşturmak için yapılan çalışmaların dikkate alınması gerekir. Bu çalışmayla "Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi" alanında çalışmak isteyen akademisyenlere, bu alanda yapılan çalışmaları toplu olarak sunmak amaçlanmıştır.

Büyükikiz (2014: 205)'in çalışmasının amacı, yabancılara Türkçe öğretimi alanında 1981-2012 yılları arasında hazırlanan lisansüstü tezleri; türüne, yapıldığı yıllara, konularına, çalışılan dil becerilerine ve kullanılan yöntemlere göre sınıflandırarak değerlendirmektir.

Bu çalışmaya benzer bulunan çalışmaların konu hakkında bu çalışmanın kategorileri kadar derin irdelemeye girmediği yorumuna varılmıştır. Ancak yapılan önceki çalışmalar da konu hakkındaki çalışılmamış alanların tespiti ve önceki çalışmalardan haberdar olunarak yeni çalışmalar yapılması gerektiği konusunda bu çalışmayla aynı tezi savunmaktadır.

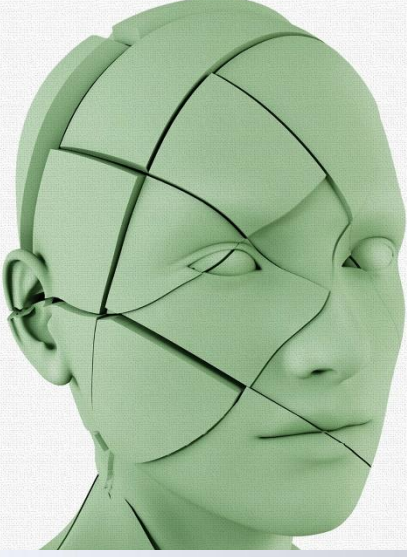
Bu araştırmanın bulgularından yola çıkarak vardığı sonuçlara göre yabancılara Türkçe öğretimi alanında yapılan tezlerin kültür aktarımı konusunda yapılanlarının genel orana göre oldukça az olduğu, bu çalışmaların yıllara göre planlı bir dağılım göstermesi beklenirken rastgele bir dağılım gösterdiği, konu hakkında erkek araştırmacıların daha fazla tez ürettiği ve en çok yüksek lisans tezlerinin yapıldığı, en fazla Eğitim Bilimleri Enstitüleri tarafından bu konu hakkında tezlerin üretildiği, Prof. Dr. unvanlı danışmanların konuya daha fazla eğildikleri, tez alt konularından özellikle ders kitapları konusunda yığılma olduğu yorumuna varılmıştır. Tezlerin yöntemlerinin de genel olarak birbirine benzer olduğu da bulgular arasındadır.

Sonuçlardan hareketle yabancılara Türkçe öğretimi alanında yapılan tezlerin yıllara göre giderek bir artış göstermesi, kültür gibi fazlaca dalı olan bir alanda konu değişikliğine ve çeşitliliğine gidilmesi, kadın araştırmacıların ve Prof. Dr. unvanının yanında diğer danışman unvanlarının da konuya daha fazla eğilmesi, konu hakkında doktora tezlerinin de yaptırılması, Sosyal Bilimler Enstitülerinin de konu hakkında araştırmalara eğilmesi getirilebilecek öneriler arasındadır. Tezlerin farklı yöntemlerle desteklenmesinin gerekliliği üzerinde de durulabilir.

## KAYNAKÇA

- Biçer, N. (2012). Hunlardan günümüze yabancılara Türkçe öğretimi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 1(4), 107-133.
- Büyükikiz, K. (2014). Yabancılara Türkçe öğretimi alanında hazırlanan lisansüstü tezler üzerine bir inceleme. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(25), 203-213.
- Çangal, Ö. (2012). Yabancılara Türkçe öğretiminde kültür taşıyıcısı olarak türküler. *Gazi Üniversitesi Türkçe Araştırmaları Akademik Öğrenci Dergisi*, Yıl, 2, 1-12.
- Göçer, A., & Moğul, S. (2011). Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi ile ilgili çalışmalara genel bir bakış. *Electronic Turkish Studies*, 6(3), 797-810.
- Göçer, A., Tabak, A. G. G., & Coşkun, A. (2012). Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi kaynakçası. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (32), 73-126.
- İşcan, A. (2011). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde filmlerin yeri ve önemi. *Turkish Studies*, 939-948.

TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

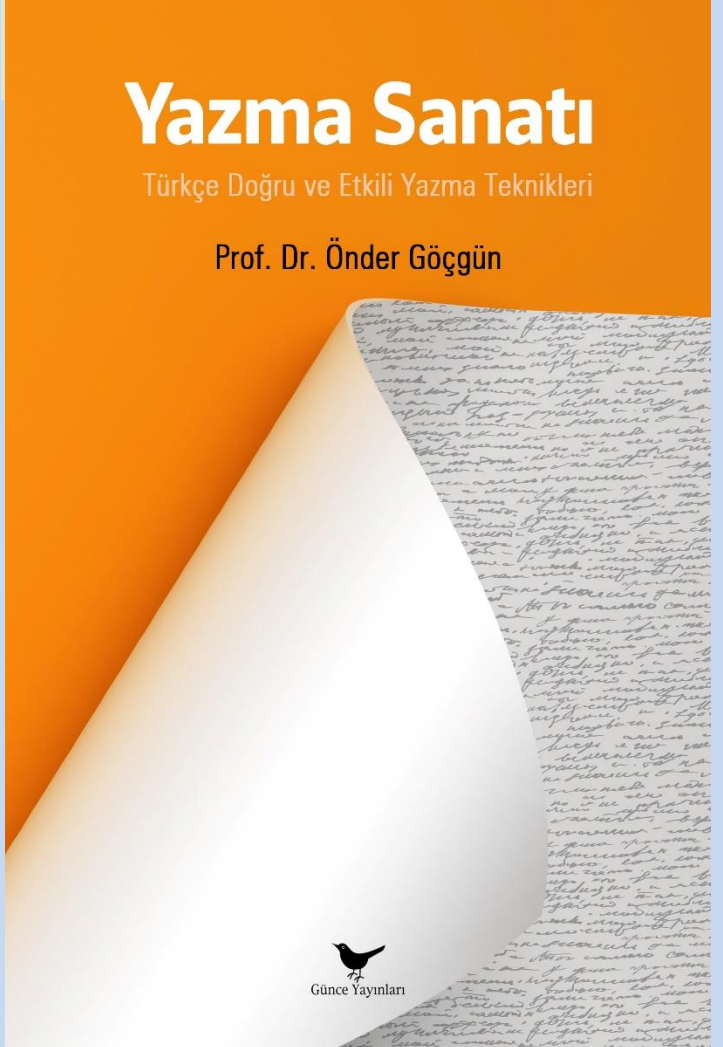
Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



# Eşdizimlilik Görünümleri Dilde Bilişsel Yapılanmaya İlişkin Ne Söyler? Türkçede “Aşk, Sevgi, Sevda” Sözcüklerinin Derlem Temelli İncelenmesi

DR. ÖĞR. ÜYESİ AYŞE EDA GÜNDOĞDU\*

## Öz

Eşdizimlilikler bütün dillerde tipolojik bir özellik olarak değerlendirilen, bir sözcüğün belirli bir dizgede anlamlı tekrarlarla kullanıldığı diğer sözcüklerle oluşturduğu dilsel örüntüler olarak tanımlanabilir. Bu açıdan aynı bağımlı dizinde eşdizimlilik sergileyen adların en temel ortaklığı, belirli bir anlamsal alanı paylaşmalarıdır. Bu çalışmada, eşdizimsel örüntüler aracılığıyla dildeki bilişsel yapılanmaya ilişkin ne tür çıkarımlar yapılabileceği konu edilmektedir. Çalışmada Türkçede yakın anlamlı olarak değerlendirilmelerine rağmen farklı dizgesel kullanımları ve gönderimleri olan “aşk, sevgi, sevda” sözcüklerinin bağımlı dizin görünüşleri, Türkçe Ulusal Derlemi 3.0 (TUD 3.0) aracılığıyla ele alınmış ve gönderimde buldukları anlam içeriklerinin hangi bilişsel çerçevelendirmelerle dilsel düzleme yansıdığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. İnceleme konusu sözcüklerin birbirine oldukça yakın anlamsal alanları paylaşmasına rağmen, büyük oranda farklı sözcüklerle eşdizimlilik sergilediği ve bu eşdizimsel örüntülerin anlambilimsel söylem ezgisi açısından farklı duygu değerlerine sahip olduğu, bu açıdan Türkçede aşk, sevgi ve sevdaya ilişkin kavramsallaştırmaların bilişsel açıdan farklı deneyimler sonucu tanımlandığı elde edilen önemli bulgular arasındadır.

**Anahtar sözcükler:** Eşdizimlilik, anlambilim, bilişsel yapılanma, derlem.

WHAT CAN COLLOCATION APPEARANCES SAY ABOUT COGNITIVE STRUCTURING  
IN LANGUAGE? A CORPUS BASED ANALYSIS OF THE WORDS  
“AŞK, SEVGİ, SEVDA” IN TURKISH

## Abstract

Collocations can be defined as the linguistic patterns that are evaluated as a typological feature in all languages, formed by a word that is used with meaningful repetitions in a given sequence with other words. In this respect, the most basic partnership of names displaying collocation in the same dependent index is that they share a certain semantic

\* Necmettin Erbakan Ün. Sos. ve Beş. Bil. Fak. Dilb. Böl, aedagundogdu@gmail.com, orcid.org/0000-0002-9074-7903  
Gönderim tarihi: 26-05-2019 Kabul tarihi: 11-07-2019



field. In this study, what kind of inferences can be made about the cognitive structuring in the language by means of syntactic patterns is analyzed. In the study, although they are evaluated as closely related in Turkish, with different string usages and references, the dependent index views of the words “aşk, sevgi, sevda” are discussed through the Turkish National Compilation 3.0 (TUD 3.0) and how the meaning contents that they mention reflect to the linguistic plane with cognitive frameworks was tried to reveal. Although the words of the study share quite similar semantic areas, they exhibit collocations with substantially different words and these collocative patterns have different emotion values in terms of semantical discourse melody. Similarly, it has been found that conceptualization related to the words “aşk, sevgi and sevda” in Turkish is defined through cognitively various experiences.

**Keywords:** Collocation, semantics, cognitive structuring, corpus.

## GİRİŞ

**D**ilde sözcüklerin anlam sınırlarının çizilmesinde bağlamsal faktörlerin büyük önem taşıdığı yadsınamaz bir gerçektir. Dilsel bağlama ilişkin örüntüler, sözcüğün düzenlem düzeyinden başlayarak en alışılmadık değişmeceli anlam görünümüne değin potansiyel olarak içerisinde taşıdığı anlamsal bilgileri sunabilmektedir. Söz konusu örüntülerden biri de anlambilimde yaygın olarak araştırma konusu yapılan ve somut verilerle çalışmaya izin veren birlikteliklerden olan eşdizimlilik (collocation) görünümüdür. Eşdizimlilik terimi uzun yıllar boyunca başta dil öğretimi, derlemdilbilim, bilgisayarlı dilbilim olmak üzere çeşitli disiplinlerce araştırma konusu yapılmıştır. Söz konusu terim ilk olarak Firth (1951) tarafından, sözcüksel yapının dört anlam derecesinden birini ortaya koymak amaçlı kullanılmıştır: Firth, eşdizimliliği “yazımsal düzey”, “sesbirimsel düzey”, “dilbilgisel düzey” sonrasında yer alan dördüncü düzey olarak tanımlamaktadır. Araştırmacı “eşdizim” terimini yalnızca sözcüğün anlam derecesini ortaya koymak için değil, ayrıca sözcüğü anılan diğer sözcüksel düzeylerden ayırt etmek amaçlı da kullanmaktadır. Firth’e göre eşdizimsel örüntüleme aracılığıyla oluşan anlam, büyük oranda “sıklık” kavramı çerçevesinde şekillenmektedir. Buna göre, belirli bir dizgede karakteristik ve sık olarak tekrarlanan sözcük birliktelikleri eşdizimsel anlamı oluşturmakta ve bir sözcüğün anlam özellikleri ile kullanım özellikleri ancak o sözcüğün aynı dizgede yaygın olarak kullanıldığı diğer sözcükler aracılığıyla elde edilebilmektedir.

Alanyazında eşdizimliliğe ilişkin çalışmalar (Sinclair, 1991; McCardell, 1995; Nesselhauf, 2005; Tutin, 2008; Seretan, 2011) incelendiğinde her dilde eşdizimsel olarak birbiriyle sık kullanılan yapıların tipolojik birtakım özellikleri olduğunu söylemek mümkündür. İlk olarak eşdizimliliklerin önüretimsel (prefabrical) yapılar olduğu



söylenbilir: Dildeki seçime açık yapıların (openchoice) tersine eşdizimlilikler büyük oranda dil kullanıcısının seçimi doğrultusunda şekillenmemektedir. Bu açıdan söz konusu kullanımlar yalnızca bireysel dil kullanımlarını değil bütünsel bir dağılım ile dilin genel kullanımlarını kapsamaktadır. Bu özelliğe paralel olarak eşdizimliliklerin birçok durumda nedensizlik sergilediğini söylemek mümkündür. Örneğin Türkçede düşünüldüğünde “sert bir kahve” kullanımı yerine “\*katı bir kahve”, “\*sıkı bir kahve” ya da “\*güçlü bir kahve” kullanımları, kabul edilebilir bir nitelikte değildir. Aynı şekilde İngilizcede kahveye ilişkin aynı tat derecesini betimlerken “strong” sıfatının kullanılmasının da yalın bir açıklamaya sahip olması zordur. Örneklerden yola çıkarak aynı zamanda eşdizimliliklerin büyük oranda tahmin edilebilir olmadığını söylemek mümkündür. Bu özellik de eşdizimliliğin nedensizliği çerçevesinde ortaya çıkan özelliklerden biridir. Eşdizimliliklerin diğer bir özelliği de yinelenebilir yapıda olmalarıdır. Bu bağlamda, sıklık temelli yaklaşımın da en temel dayanağının söz konusu özellik olduğunu söylemek mümkündür. Eşdizimliliklerin yinelenebilir olması aynı eşdizimlilik yapısını birçok dizgede görmenin mümkün olduğu anlamına gelmektedir.

### 1.1. Eşdizimlilik, Yakınanlamlılık ve Bilişsel Şemalar

Eşdizimlilik araştırmaları, sözcüğün bağlamsal içeriğine ilişkin derinlemesine bilgi vermesinin yanı sıra aynı zamanda onun diğer yakınanlamlı sözcüklerle karşılaştırıldığında anlamsal farklılıkların ortaya konmasına de olanak tanımaktadır. Cruse (2006) yakınanlamlı sözcüklerin aynı çekirdek anlamı paylaşmasında rağmen tipik bağlamlarda aynı anlam özelliğini göstermeyen yapılar olduğunu ifade eder. Buna paralel olarak Murphy vd. (2010) yakınanlamlılık ilişkisindeki sözcüklerin doğruluk koşulları ve önermeyi etkilediğini, bu bağlamda birbirinin yerine kullanılma olasılığı her zaman olmadığını belirtir. Bu açıdan alanyazında “eşanlamlı” olarak adlandırılan yapıların büyük çoğunluğunun aslında yakınanlamlılık ilişkisi kurduğu söylenebilir (bkz. Palmer, 2001; Saeed, 2003; Murphy vd., 2010; Cruse, 2006). Sözcüğün yakınanlamlılık sergilediği diğer sözcüklerden sıyrılarak özgülleştirilmesi sürecinde eşdizimlilik örüntülerinin ortaya konması güvenilir sonuçlar verme açısından büyük önem taşımaktadır.

Aynı çekirdek alanı paylaşmasına rağmen farklı bağlamlarda ve eşdizimsel örüntülerde kullanılan sözcüklerin seçimsel özellikleri büyük oranda dilin üretildiği bilişsel arkaplan aracılığıyla şekillenmektedir.

(I) Kara haber tez duyulur.

(II) Siyah haber tez duyulur.

Tümce I ve II'de görüldüğü gibi, birçok kaynakta eşanlamlı olarak değerlendirilebilen *kara* ve *siyah* sözcükleri bağlam içerisinde görüntülendiğinde aynı anlam değerine sahip olmadığı söylenebilir. Bu açıdan *kara/siyah* sözcük çifti için düz anlamsal düzeyde ortak anlambirimcik demetlerine sahip olmalarına rağmen değişmeceli anlamda aynı ortaklığı her zaman gösteremediği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Tümce I kabul edilebilir bir görünüm sergiler iken Tümce II kabuledilebilirlik sınırlarını aşmaktadır. Örnek tümcelerden hareketle dilsel örüntülerin karmaşık bir işlemlenmeden geçtiği söylenebilir. Bu açıdan dil kullanımları kültürel, bilişsel ve yapısal bileşenlerin bütünü olarak değerlendirildiğinde, söz konusu düzeneğin bireysel ve toplumsal kavramsallaştırma sürecini ortaya koyan en önemli edimlerden biri olduğu söylenebilir. Aksan (1998) söz konusu kavramsallaştırma sürecine anlamlama (signification) adını vermektedir. Anlamlama dünyadaki nesne ve olayların belli bir ses bileşimiyle simgeleştirilerek kavramsallaştırılması olarak değerlendirmektedir. Buna paralel olarak Büyükkantarcıoğlu (2006) anlamlama sürecinin hem dilsel birimlerin hem de dış dünya gerçekliğine ilişkin olguların zihiniçi kavramsal bir düzlemde buluşturulmaları ile gerçekleştirildiğini, söz konusu kavramsal düzlemin nasıl modellendiği, deneyimlenen toplumsal gerçeklik olgularının türü ile yakından ilişkili olduğunu ifade etmektedir.

Dil ve deneyim ilişkisi dilbilimsel açıdan, bilişsel anlambilim çerçevesinde ele alınmaktadır. Bilişsel anlambilim kuramı (bkz. Croft ve Cruse, 2004; Lee, 2005; Saeed, 2005; Evans, 2012) dilsel yapıyı, belirli bir durumun kavramsallaştırılması yoluyla elde edilmiş bir alan olarak tanımlamakta ve bu alanın bilişin bir yansıması olarak kabul etmektedir. Bu açıdan her dilin kendinde özgü anlambilimsel bir evreni olduğundan söz etmek mümkündür. Dillerde aktarımın direkt eşleşme (mapping) yoluyla her zaman sağlanamadığı düşünüldüğünde farklı dilsel kodların kullanımının farklı deneyimlerin ve buna bağlı olarak farklı kavramsallaştırmaların ürünü olduğu söylenebilir. Bu bağlamda doğal dile ilişkin yapılan incelemeler, dili yapısal bütünlüğü içerisinde ele alarak betimlemenin yanı sıra aynı zamanda o dilin üretildiği topluma ilişkin önemli sosyal ve kültürel çıkarımlar yapmaya da olanak tanımaktadır. Dili inceleyen modern çalışmalar özellikle bilişsel anlambilim kapsamında o dilin üretilmesindeki belirli düşünce kalıpları (şemalar) ve kültürel koşulları eldeki dilsel veriler aracılığıyla derinlemesine çözümleyebilmektedir. Bu çalışma "aşk, sevgi, sevdâ" sözcükleri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Birçok dilde söz konusu üç sözcüğün büyük oranda aynı sözcüksel göstergeyle ifade edilmesi çalışmanın temel motivasyonunu oluşturmaktadır. Bu kapsamda "Türkçede 'aşk, sevgi, sevdâ' sözcükleri eşdizimlilik görünümleri çerçevesinde hangi bilişsel şemalarla dilsel düzleme yansımaktadır?" araştırma sorusu aracılığıyla sevmek, âşık olmak, sevdalanma deneyimlerine ilişkin bilişsel sürecin nasıl aktarıldığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

## 1.2. Türkçede “aşk, sevgi, sevda” Sözcükleri

Düğüm sözcüklerin Güncel Türkçe Sözlük'teki<sup>1</sup> tanımları incelendiğinde aşk “Aşırı sevgi ve bağlılık duygusu.”, sevgi “İnsanı bir şeye veya bir kimseye karşı yakın ilgi ve bağlılık göstermeye yönelten duygu.”, sevda “(I) Güçlü sevgi, aşk, (II) Aşırı ve güçlü tutku, istek.” açıklamaları ile karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan aşk, *aşırı sevgi*; sevda ise *güçlü sevgi ve aşk* ile tanımlanmaktadır. İncelenen tanımlarda her sözcüğün bir diğeri ile tanımlanması, sözcüklerin özgül anlamsal içeriklerine ilişkin tam bir bilgi sahibi olmamıza izin vermemektedir. Bu açıdan sözcükler üzerinde daha detaylı bir inceleme yapılmasına gereksinim duyulmaktadır. May (2005) batı geleneğinde dört farklı aşk türü olduğunu ifade etmektedir. İlki şehvet diye adlandırılan *libido*, ikincisi üretme ve yaratma dürtüsü olan *eros*, üçüncüsü *philia* denilen dostluk, kardeş sevgisi, dördüncüsü ise ilk örneği insanın Tanrı sevgisi olan ötekinin refahı için adanmış sevgi *agape*. Buna paralel olarak Veysal (2010) sevginin *philia* ve *agapeye*, cinsellik ve aşkın da *eros*a karşılık geldiğini; *philia*nın genel olarak bağlanmayı, başka türden sevgiyi de içerirken, *agape*nin dostluk ve yardımlaşma bağlamında sevgiyi, paylaşmayı ifade ettiğini ifade etmektedir. Bu anlamda aşk, sevgi ve sevda sözcüklerinin birbirine yakın görünse de çok farklı anlamsal uzanımlara sahip olduğu söylenebilir. Sevgi hislerin yoğunluğu açısından daha sakin ve ortalama bir skalada ilerlerken aşk ve sevda deneyiminde bu “normallik” aşılabilmektedir. Aynı şekilde, sevgi deneyiminin başlangıç düzeyinde nedenleştirme daha kolay kurulurken aşk ve sevdanın deneyimlenmesinde söz konusu neden-sonuç ilişkisi kurulamayabilmektedir. Öte yandan, göz önüne alınması gereken bir başka nokta da sevgi ve sevda arasındaki türetimsel ilişkidir. Sevgi ve sevda “sev-“eylemini taban olarak kabul edip türetimsel sürece girse de sevda sözcüğü içerik olarak aşka daha yakın bir mesafede durmaktadır. Bu açılardan, anlamsal alan çerçevesinde yakın fakat deneyim koşulları açısından birbirinden uzaklaşabilen sözcüklerin dizgesel görünümünden yola çıkarak anlambilimsel bir çözümlemeyle Türkçenin duygusal “bilinçaltı”na ulaşma isteği araştırmanın temel motivasyonunu oluşturmaktadır.

## 2. YÖNTEM

Çalışmada betimsel tarama yöntemi kullanılmış, betimsel tarama sonucu elde edilen veriler tematik analiz yöntemi ile çözümlenmiştir. Tematik analiz, elde edilen veriler içerisinde tema ve örüntüler aramak amacıyla yapılan kodlamalara dayalı bir analiz yöntemidir (Glesne, 2013). Çalışmanın veri seti evrenini Türkçe Ulusal Derlemi 3.0 (TUD 3.0) veritabanında yer alan metinler oluşturmaktadır. TUD 3.0 günümüz Türkçesinin dengeli, büyük ölçekli ve genel amaçlı bir derlemi olacak biçimde tasarlanmıştır. TUD 50 milyon

<sup>1</sup> <http://www.tdk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 15.12.2018.

sözcükle sınırlandırılmıştır ve %98 oranında çok çeşitli türlerden ve 20 yıllık bir zaman aralığında yayınlanmış (1990-2009) yazılı metinlerden oluşmaktadır. Derlemin %2'si ise yazıya aktarılmış konuşmalar ya da sözlü verileri kapsamaktadır. TUD 3.0 metinlerinin sözcük sayıları ve dağılımları, yayın yılı, konu alanı ve metin türü ölçütlerine dayalı olarak oranlanmıştır. Böylelikle çok çeşitli konu alanlarını kapsayan Türkçe yazılı metinlerden örneklem yoluyla derlem veritabanı oluşturulmuştur<sup>2</sup>.

Çalışmanın ilk aşamasında araştırma konusu sözcükler bağımlı dizin görünümüne ulaşmak için TUD 3.0 sorgu arayüzü kullanılmış, elde edilen sorgu sonuçları kapsamında sözcüklerin eşdizimsel görünümü sıklık temelli ölçütlerle ortaya konmuştur. Veri toplama sürecinin sonunda elde edilen veriler MS Excel'e aktarılmış, içerik analizine tabi tutulmuş ve son olarak elde edilen bulgular SPSS 16.0 paket programı aracılığıyla betimsel istatistik kapsamında yüzde ve sıklık ölçümleri yapılmış ve yorumlanmıştır. Çalışmanın sınırlılıkları aşağıdaki gibidir:

- “aşk, sevgi, sevda” düğüm sözcüklerine ilişkin sorgular TUD 3.0 arayüzü *yazılı sorgu opsiyonu* aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.
- Düğüm sözcüklerin bağımlı dizin görünümüleri [n-1/n+1] n-gram olarak taranmış, gereksinim duyulduğunda n-gram aralıkları genişletilmiştir.
- Bulguların gösteriminde ölçüt olarak [sıfat + düğüm sözcük], [düğüm sözcük + ad], [ad + düğüm sözcük], [düğüm sözcük + eylem] olmak üzere dört farklı örüntü düzeyi kullanılmıştır.
- Kalıplaşmış ve sık tekrar eden eşdizimlilikleri sağlıklı saptamak amacıyla, bağımlı dizinlerde araştırma kapsamında sıklığı 10'dan büyük örüntüler (T-score>3 değerlendirilmiş, yorumlamaya izin vermeyecek kadar yetersiz örüntüye rastlanmıyorsa daha az sayıda sıklık görünümüleriyle genişletilmiştir.

### 3. BULGULAR VE YORUM

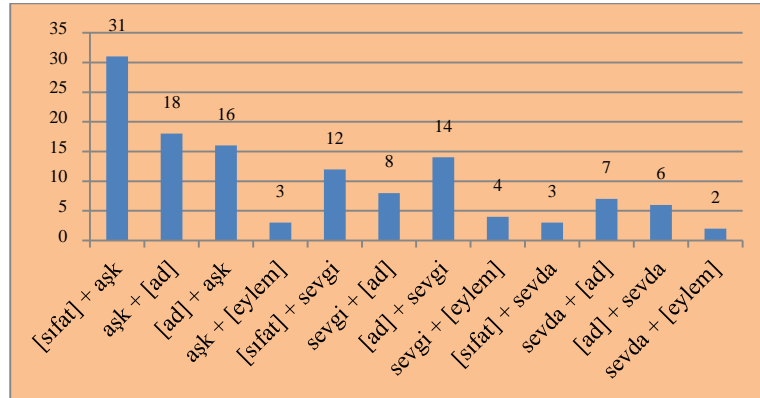
#### Giriş Gözlemleri

TUD 3.0 aracılığıyla “aşk, sevgi, sevda” düğüm sözcüklerinin bağımlı dizin görünümüleri incelendiğinde en yüksek sıklığa sahip olan yapının *aşk* olduğu, bunu sırasıyla *sevgi* ve *sevda* sözcüklerinin izlediği gözlemlenmektedir. Eşdizimsel görünüm açısından bakıldığında birlikte görülen farklı sözcük sayısı (type) açısından da *aşk*, diğer düğüm sözcüklerle kıyaslandığında daha çok farklı sözcükle eşdizimlilik kurabildiği söylenebilir. Tablo 1.de düğüm sözcüklerin bağımlı dizinlerdeki karşılaşılma sıklığı, Grafik 1.de ise eşdizimsel sözcüklerle kullanılma sıklığı yer almaktadır.

<sup>2</sup> <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2012/papers.html> Erişim Tarihi: 23.10.2018.

**Tablo 1. Dügüm Sözcüklerin Öbek Yapı Görünümlerine İlişkin Dağılımlar**

dügüm sözcük	öbek yapı	f	ft
AŞK	[sıfat + aşk]	1211	3130
	[aşk + ad]	825	
	[ad] + aşk]	797	
	[aşk + eylem]	297	
SEVGİ	[sıfat + sevgi]	479	1528
	[sevgi + ad]	216	
	[ad + sevgi]	395	
	[sevgi + eylem]	438	
SEVDA	[sıfat + sevda]	46	168
	[sevda + ad]	75	
	[ad + sevda]	31	
	[sevda + eylem]	16	



**Grafik 1. Dügüm Sözcüklerin Eşdizimlilik Sergilediği Farklı Sözcük Sayısı**

Çalışmanın devamında, incelenen sözcüklerin bağımlı dizin görünümüleri aracılığıyla aynı dizgede sıklıkla birlikte yer aldığı eşdizimsel ögelere yer verilmiş, söz konusu örüntüler bilişsel anlambilim bağlamında analiz edilmiştir.

### 3.1. Aşk Sözcüğünün Bağımlı Dizin Görünümleri

“Aşk” düğüm sözcüğünün [n-1/n+1] n-gram örüntüleri TUD 3.0 bağımlı dizinler aracılığıyla denetlendiğinde toplam 3130 yapı karşımıza çıkmaktadır. Sözcüğün [sıfat+aşk] öbek yapı görünümüleri sevgi ve sevda düğüm sözcüklerinin öbek yapılarıyla karşılaştırıldığında farklı sözcük sayısı olarak karşımıza en yoğun biçimde çıkan eşdizimliliğin “aşk” olduğu gözlemlenmektedir. Bu açıdan söz konusu üç deneyim alanı içerisinde üzerinde en çok düşünülen, detaylandırılan ve somutlaştırılmaya gereksinim duyulan deneyimin aşk olduğu söylenebilir. Sözcüğün dizgesel görünümüleri bilişsel



perspektiften değerlendirildiğinde özellikle aşka ilişkin deneyimlerin tanımlanması ve kültürel/bilişsel bir öge olarak aşkın yaşanma biçiminin aktarılması açısından önemli arkaplan bilgilerine ulaşılmaktadır. Ayrıca aşkın yaşanma biçiminin aktarılması dışında “aşk ve zaman” arasında da birbiriyle bağlantılı anlamsal alanlar kurulduğu söylenebilir. Söz konusu anlam alanları ya “ilk aşk/son aşk” vb. gibi *sırasallık* ya da “ölümsüz aşk/sonsuz aşk” gibi *bitimsizlik* üzerinde biçimlenmektedir. Bu açıdan Türkçede aşkın zamanla sınanan bir duygu olarak karşımıza çıkmasıyla birlikte “zamanın sınırlarını aşabilen bir deneyim” olarak kodlandığını söylemek mümkündür. Tablo 2.de aşk düğüm sözcüğüyle eşdizimlilik sergileyen sıfatlar ve sıklık görünüşleri yer almaktadır.

**Tablo 2. “aşk” Düğüm Sözcüğünün Sıfat Sözcük Türüyle Olan Eşdizimlilikleri**

ilk (194), büyük (186), gerçek (102), yasak (72), yeni (62), ilahi (47), platonik (45), güzel (41), eski (40), tek (38), son (35), karşılıksız (32), gizli (29), imkansız (28), mutlu (24), umutsuz (24), yıldırım (23), ölümsüz (21), sonsuz (20), romantik (18), biricik (15), cinsel (14), sanal (12), tutkulu (12), muhteşem (12), tek gecelik (11), karşılıklı (11), sahte (11), derin (11), hakiki (11), eşcinsel (10).	<b>AŞK</b>
---	------------

Tablo 2. incelendiğinde aşkı niteleyen sıfatlar arasında “ilk, büyük, gerçek” sıfatlarının kullanımı son derece dikkat çekici bir özelliğe sahiptir. Bu açıdan *aşkı deneyimleme zamanı*, *aşkın boyutu* ve *gerçekliği* gibi kavramsal yapılar büyük önem taşımaktadır. “sevgi” sözcüğüyle, söz konusu kullanımlara ilişkin değiştirim testi yapıldığında “ilk sevgi, büyük sevgi” gibi öbek yapı görünüşlerinin bu denli yaygın kullanılmadığı gözlemlenmektedir. Söz konusu düğüm sözcük anlambilimsel söylem ezgisi bağlamında ele alındığında, dizgeye olumlu (büyük, sonsuz, romantik vb.) ya da olumsuz (yasak, gizli, sahte) tutumsal özellikler kazandırmakta iken yansız bir ezgi oluşturma koşulunun son derece ender kurulabildiğini söylemek mümkündür. Öte yandan dizgeler incelendiğinde aşk deneyiminin yalnızca bireysel bir his düzeyi olmadığı aynı zamanda “ilahi aşk” gibi tanrısal bir boyutta da işlenebildiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Türkçenin, tasavvuf kültürüne ilişkin birtakım kavramsallaştırmalara sahip olduğu söylenebilir.

Sözcüğün adlarla olan eşdizimliliklere bakıldığında [aşk +ad] ve [ad + aşk] olmak üzere iki farklı öbek yapı oluşturma eğiliminden söz etmek mümkündür. Söz konusu öbek yapıların, diğer düğüm sözcüklerle kıyaslandığında daha yoğun bir kullanım alanına sahip olduğunu söylemek mümkündür. [aşk +ad] eşdizimlilikleri incelendiğinde *aşk hikayesi*, *aşk öyküsü* gibi öbek yapıların yaygın olarak kullanılması eğilimi göz önünde bulundurulduğunda, Türkçede aşkın masalsi ve anlatılmaya değer bir deneyim olarak kodlandığını söylemek mümkündür. Ayrıca *aşk şiiri*, *aşk şarkısı*, *aşk filmi* vb. gibi

kullanımların yaygınlığı göz önüne alındığında aşkın sanatsal alanlarda çok yoğun işlenen bir tema olduğu çıkarımı da bunu desteklemektedir. Aşkı “hikâyeleştirme” sürecinin gerçeküstü ve büyümlü bir yanı olduğu da söylenebilir. Nitekim *aşk iksiri*, *aşk tanrıçası* gibi eşdizimsel görünümünün yaygınlığı da bu çıkarıma paralel bulgular sunmaktadır. Aşk deneyiminin aynı zamanda *ateş* sözcüğüyle metafor alanı oluşturma eğilimi de elde edilen önemli bulgular arasındadır: kaynak alanında sıcak temas, yanıcılık olarak karşımıza çıkan söz konusu metafor hedef alanda aşkın acı çektirici bir deneyim olabileceğine işaret etmektedir.

**Tablo 3. “aşk” Dügüm Sözcüğünün Ad Sözcük Türüyle Olan Eşdizimlilikleri**

<b>AŞK</b>	hikâyesi (146), öyküsü (75), mektubu (74), şiiri (69), hayatı (64), romanı (63), ilişkisi (59), acısı (53), şarkısı (50), ateşi (35), filmi (35), insanı (21), evliliği (18), tanrıçası (14), macerası (13), iksiri (12), kitabı (12), masalı (12).
<i>Allah (449), gençlik (49), tanrı (45), çocukluk (44), sanat (28), vatan (27), eğlence (25), hizmet (25), yaz (20), hakikat (15), ölüm (15), görev (15), bağımsızlık (10), hürriyet (10), özgürlük (10), yelken (10).</i>	<b>AŞKI</b>

Tablo 3’te [ad + aşk] öbek yapıları incelendiğinde ise aşk deneyiminin nesne olarak yalnızca bireyi ele almadığı, birçok farklı arzu nesnesi oluşturabildiğini söylemek mümkündür. Allah aşkı, tanrı aşkı gibi öbeklerin yaygın olarak kullanılması da bu bulguyu desteklemektedir. Öte yandan söz konusu öbek yapı görünümünde *vatan aşkı*, *bağımsızlık aşkı*, *hürriyet aşkı*, *özgürlük aşkı* gibi ideolojik izler bulmak da mümkündür. [ad + aşk] öbek yapı diziliminde ise “Bir eyleme/etkinliğe olan aşırı istek” anlamında *sanat aşkı*, *eğlence aşkı*, *yelken aşkı* gibi eşdizimlilikleri de karşımıza çıkan diğer deneyim alanlarından olduğu söylenebilir.

Sözcüğün olan eşdizimliliği incelendiğinde *aşk yaşa-* (f=263), *aşka düş-* (27), *aşka kapıl-* (7) eylem öbekleriyle karşılaşılmaktadır. Bu kapsamda, sıklığı en yüksek birim olarak karşımıza çıkan *yaşa-* eyleminin gündelik yaşamı saran bir gerçekleştirme görünümüne sahip olması aşkın çok boyutlu bir deneyim olduğuna işaret etmektedir. Zira “\*sevgi yaşa-” yapısını kurma sürecindeki kabul edilebilirlik sınırları düşünüldüğünde “aşk=yaşam” denkleminin kurulması onu hayatın içerisinde birden çok alanda deneyimleme/bitimsizlik gönderimlerine doğru çekmektedir. Öte yandan söz konusu sözcüğün *düş-* ve *kapıl-* eylemleriyle olan eşdizimlilikleri düşünüldüğünde olumsuz bir kaynak alandan beslendiğini

söylemek mümkündür. Lakoff (2015) yönelim metaforlarına ilişkin yaptığı çalışmasında “mutlu olan yukarıda, kederli olan aşağıdadır”, “iyi olan yukarıda, kötü olan aşağıdadır.” önermelerini ortaya koymaktadır. Bu açıdan “düş-” eylemi aşk deneyimine ilişkin olumsuz sayılabilecek bir deneyim alanı kurgulamaktadır.

### 3.2. Sevgi Sözcüğünün Bağımlı Dizin Görünümleri

“Sevgi” düğüm sözcüğünün [n-1/n+1] n-gram örüntüleri TUD 3.0 bağımlı dizinler aracılığıyla incelendiğinde toplam 1528 yapı karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu sözcüğün [sıfat+ad] öbek yapı görünümüleri incelendiğinde 12 farklı sözcükle dizgeselleşebildiğini söylemek mümkündür. Bağımlı dizinler incelendiğinde “gerçek sevgi”, “büyük sevgi” ve “karşılıklı sevgi” öbeklerinin diğerlerine göre daha güçlü eşdizimsel yapılar kurabildiğini söylemek mümkündür. Bu açıdan sözcüğün büyük oranda olumlu çağrışıma sahip sıfatlarla, olumlu söylem ezgisi kurabildiğini sonucuna ulaşılabılır. Genel anlamda, sevginin dilsel kodlanması, sevgi deneyiminin yaşanma biçimlerinin detaylandırılması üzerinedir: *koşulsuz sevgi, karşılıksız sevgi, içten sevgi* vb. Bu anlamda sevgi, aşk deneyiminde olduğu gibi bireysel öncelemeyi kodlamamakta ve karşıdaki için de gerçekleştirilebilecek bir deneyime dönüşmektedir. Öte yandan karşılaşılma sıklığı az da olsa *koşullu sevgi* gibi olumsuz ezgi barındıran öbeklere de rastlanmaktadır.

**Tablo 4. “sevgi” Düğüm Sözcüğünün Sıfat Sözcük Türüyle Olan Eşdizimlilikleri**

<i>gerçek (113), büyük (67), karşılıklı (59), koşulsuz (47), güzel (31), karşılıksız (28), aşırı (28), sonsuz (27), içten (26), derin (24), yoğun (15), koşullu (14).</i>	<b>SEVGİ</b>
---	--------------

İnceleme konusu sözcüğün ad öbeği oluşturma koşulları incelendiğinde [sevgi+ad] yapısında *sevgi gösterisi, sevgi sözcüğü* gibi, sıfat kullanımlarıyla paralellik gösteren “sevginin ifade edilme biçimi”nin kodlanması ön plana çıkmaktadır. Ayrıca sevginin bağ oluşturma işlevi ve bir gereksinim olarak değerlendirilmesi de dikkate değer bulgular arasındadır. Bu anlamda olumlu söylem ezgisi tıpkı sıfat eşdizimliliklerinde olduğu gibi yine ön plana çıkmaktadır. Nitekim sözcüğün [ad+sevgi] yapısında da bu bulguları destekleyici eşdizimsel örüntülere rastlanmaktadır. Söz konusu öbek yapı örüntülerinde de sevginin çeşitlenebileceği de gözlemlenmektedir: *anne sevgisi, vatan sevgisi, insanlık sevgisi* vb. Bu açıdan sevgi deneyiminde aşkta olduğu gibi büyük oranda tekil bir nesneye odaklı bir arzulama olmadığını söylemek doğru bir ifade olacaktır.

**Tablo 5. “sevgi” Dügüm Sözcüğünün Ad Sözcük Türüyle Olan Eşdizimlilikleri**

<b>SEVGİ</b>	<i>gösterisi (58), sözcüğü (43), bağı (25), türü (23), yumağı (19), ifadesi (19), kaynağı (15), ihtiyacı (14).</i>
<i>insan (104), vatan (57), çocuk (31), Allah (26), millet (25), kitap (24), anne (21), doğa (19), yurt (18), okuma (16), insanlık (15), hayvan (15), aile (13), Atatürk (11).</i>	<b>SEVGİSİ</b>

Sözcüğün eylemlerle oluşturduğu eşdizimlilik görünümüleri incelendiğinde *sevgi duy-* (164), *sevgi ver-* (78), *sevgi göster-* (131), *sevgi kazan-* (65) gibi eylem öbekleri sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu eylemlerin büyük oranda olumlu çağrışımsal alana sahip olduğu ve buna paralel olarak öbek yapı düzeyinde olumlu anlambilimsel söylem ezgisi kurabildiğini söylemek mümkündür.

### 3.3. Sevda Sözcüğünün Bağımlı Dizin Görünümleri

Sevda sözcüğünün bağımlı dizin görünümüleri incelendiğinde, aşk ve sevgi sözcükleriyle karşılaştırıldığında sınırlı sayıda sıklığa sahip olduğu gözlemlenmektedir. İncelenen veritabanında toplam 168 yapıyla karşılaşılmıştır.

**Tablo 6. “sevda” Dügüm Sözcüğünün Sıfat Sözcük Türüyle Olan Eşdizimlilikleri**

<i>kara (39), eski (4), güzel (3).</i>	<b>SEVDA</b>
--	--------------

Tablo 6 incelendiğinde *sevda* düğüm sözcüğünün üç farklı sıfatla eşdizimlilik sergilediği görülmektedir. Bu yapılardan “kara sevda” öbeği güçlü bir eşdizimlilik örneği oluştururken *eski* ve *güzel* sıfatları ile karşılaşılan eşdizimlilikler için aynı kararlılığın sergilendiğini söylemek zordur. Bu açıdan kara sevda öbeği anlambilimsel düzlemde serbest eşdizimlilikler çerçevesinden çıkarak kısıtlı eşdizimlilikler (restricted collocations) kapsamında değerlendirilebilir. “Kara sevda” öbeğinin kavramsallaştırma süreci bilişsel kodlama açısından ele alındığında, “kara” eşdizimsel sözcüğünün çağrışımsal alanı kapsamında olumsuz bir ezgiye sahip olduğu ve olumsuz bir anlamsal ezgi yaratmaya katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu açıdan aşk deneyimi ile karşılaştırıldığında duygu yoğunluğundaki aşkınlık bağlamında her iki deneyim de benzeşse de dizimsel ve anlamsal olarak farklı tamlayıcıları tercih ettikleri, aşkın hem olumlu hem olumsuz bir deneyim alanı karşımıza çıkarken sevdanın büyük oranda olumsuz bir deneyim olarak kodlandığını söylemek mümkündür.

Bağımlı dizinde [sevda+ad] öbek yapıları incelendiğinde sözcüğün aşk ve sevgiye göre daha sınırlı bir eşdizimsel seçimle karşımıza çıktığı söylenebilir. Dizgelerdeki en güçlü eşdizimliliğin “sevda türküsü” olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda “aşk türküsü” gibi bir öbek yapıyla kıyaslandığında aşk ve sevdanın aslında bilişsel olarak farklı kültürel dinamiklerle ilişkilendirildiğini, sevdanın daha yerel-folklorik bir deneyime işaret ettiğini söylemek mümkündür. Aynı şekilde “aşk şarkısı” daha yaygın bir üretimken “sevda şarkısı” daha ender bir görünüm olarak karşımıza çıkacaktır. Bunun yanı sıra masal, söz, şiir, şarkı gibi sevdanın ifade edilme yollarına ilişkin öbekler en yaygın kullanılan desenlerdendir.

**Tablo 7. “sevda” Düğüm Sözcüğünün Ad Sözcük Türüyle Olan Eşdizimlilikleri**

<b>SEVDA</b>	<i>türküsü (14), ateşi (13), masalı (13), sözü (13), şiiri (10), yolu (7), şarkısı (5).</i>
<i>araba (17), cennet (4), karaborsa (3), koltuk (3), ay-yıldız (2), memleket (2).</i>	<b>SEVDASI</b>

Tablo 7’de [ad+sevda] öbek yapıları incelendiğinde “araba sevdası” örüntüsünün yaygın olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu durum söz konusu öbeğin yazınsal bir esere gönderimde bulunması ile açıklanabilir. Bağımlı dizinlerde söz konusu öbek yapı dışında çok güçlü eşdizimliliklere rastlanmamaktadır. Bulgularan eşdizimliliklerdeki gönderimler ise iki farklı anlambilimsel eşleşmeye izin vermektedir: Sevda deneyimi ilk olarak “bir şeye duyulan yoğun ilgi” kapsamında *ay-yıldız sevdası*, *memleket sevdası* görünümüleriyle, ikinci olarak da “bir şeye duyulan ve olumsuz olarak tanımlanan yoğun heves” kapsamında *karaborsa sevdası*, *koltuk sevdası* öbek yapılarıyla karşımıza çıkmaktadır. İlk eşleşmeler olumlu bir söylem ezgisi yaratırken ikinci eşleşme düzeyinin olumsuz söylem ezgisi yaratma eğiliminde olduğu söylenebilir. Öte yandan sözcüğün eylem yapılarına bakıldığında *sevda çek-* (9) *sevdaya düş-* (79) öbek yapılarıyla karşılaşmaktadır. Eylem öbeği kullanımları incelendiğinde tıpkı aşk deneyiminde olduğu gibi sevdada da metaforik açıdan olumsuz bir deneyim alanı kurulduğu gözlemlenmektedir.

## SONUÇ

Aşk, sevgi ve sevda sözcükleri üzerinden eşdizimlilik görünümünün bilişsel ve kültürel arkaplandaki örüntülerin ortaya konmasını sınavan bu çalışmada [sıfat + düğüm sözcük], [düğüm sözcük + ad], [ad] + düğüm sözcük ve [düğüm sözcük + eylem] olmak üzere dört farklı öbek yapı görünümü ele alınmıştır. TUD 3.0 üzerinden [n-1/n+1] n-gram aralığında gerçekleştirilen sorgulamada sıklık açısından en yüksek birimin aşk olduğu onu sırasıyla sevgi ve sevda düğüm sözcüklerinin takip ettiği gözlemlenmektedir. Derlemdeki



bağımlı dizin görünümüleri incelendiğinde eşdizimsel açıdan farklı sözcük kullanım değerleri bağlamında da sıralama değişmemektedir. Bu açıdan, dilde yüksek sıklığa sahip yapıların bilişsel düzeyde daha çok tekrarlanan ve kültürel evrende daha çok yer bulan deneyim alanlarını yansıttığı göz önüne alındığında Türkçede sevgi ve seveda sözcükleriyle karşılaştırıldığında aşk deneyiminin dilsel anlamda daha çok ön plana çıktığı söylenebilir. Araştırma konusu sözcüklerin sıfatlarla olan eşdizimlilikleri incelendiğinde aşka ilişkin deneyimlerin tanımlanması ve kültürel/bilişsel bir öge olarak aşkın yaşanma biçiminin aktarılması açısından zaman kavramının yoğun olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Söz konusu zaman algısı *ilk aşk/son aşk, sonsuz aşk* gibi “sırasallık” ya da “bitimsizlik” izlekleriyle yaratılmaktadır. Ayrıca hem aşk hem de sevgi sözcüklerinde ortak olarak *büyük* ve *gerçek* sıfatlarıyla gerçekleştirilen yaygın eşdizimliliklere rastlanmaktadır. Bu açıdan her iki deneyim alanında da deneyimlerin boyutu ve gerçekliğinin sorgulanmasının sık rastlanan bir örüntü olduğu söylenebilir. Öte yandan her iki deneyimi birbirinden ayıran nokta, sözcüklerin dilsel bağlamda kodlanması sürecindeki tutumsal görünümüdür: Sevgi deneyiminde *koşulsuz sevgi, karşılıksız sevgi, içten sevgi* gibi sevginin karşılıklı ve empatik bir biçimde yaşanabildiği, aşkın ise daha bireyci ve ben merkezli bir deneyimleme alanına sahip olduğu gözlemlenmektedir. Aksan vd. (2008) buna paralel olarak sevginin herhangi bir kavram, olgu ya da kişiye karşı yakınlık ve ilgiyi anlattığı, sadece olumlu çağrışımı olan eşdizimliliklere sahip olan sevginin ender görülen olumsuz eşdizimliliklerinde ise sevginin olmadığı durumlardan söz edildiğini belirtmektedir. Seveda sözcüğünün sıfat eşdizimlilik görünümünde ise *kara seveda* öbeği eşdizimsel açıdan tek güçlü öbek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan seveda sözcüğü duygusal anlamda en az aşk kadar yoğun bir deneyime işaret etmekle birlikte dilsel açıdan aşk ve sevgi sözcükleri kadar yaygın işlenmediği söylenebilir.

İnceleme konusu sözcüklerin adlarla olan eşdizimlilikleri ele alındığında her üç sözcüğün de aktarım biçimlerine ilişkin detaylı bir dilsel kodlamaya rastlanmaktadır. Bu kapsamda *aşk şiiri, aşk şarkısı, aşk filmi; sevgi gösterisi, sevgi sözcüğü; seveda türküsü, seveda masalı* öbekleriyle yaygın olarak karşılaşmaktadır. Söz konusu eşdizimliliklerin bağımlı dizin görünümüleri incelendiğinde aşk ve seveda düğüm sözcüklerinde ortak olarak sanatsal alanda kendine yer bulma eğiliminden söz etmek mümkün olmakla birlikte aşk ve sevedanın aslında bilişsel olarak farklı kültürel dinamiklerle ilişkilendirildiğini, sevedanın daha yerel-folklorik bir deneyime işaret ettiğini söylemek mümkündür. Nitekim aşk deneyimini kodlamak için *şarkı, film* gibi eşdizimsel ögeler kullanılırken seveda deneyimine ilişkin için *türkü, masal* gibi ögelere başvurulmaktadır. Sözcüklerin diğer kavramsallaştırma alanları incelendiğinde aşk deneyiminin nesne olarak yalnızca bireyi ele almadığı, birçok farklı arzu nesnesi oluşturabildiğini söylemek mümkündür. *Allah aşkı, tanrı aşkı* gibi öbeklerin yaygın olarak

kullanılması da bu bulguyu desteklemektedir. Ayrıca *vatan aşkı, bağımsızlık aşkı, hürriyet aşkı, özgürlük aşkı* gibi ideolojik izler bulmak da mümkündür. Yine sevgi öbek yapı örüntülerinde de sevginin çeşitlenebileceği de gözlemlenmektedir: *anne sevgisi, vatan sevgisi, insanlık sevgisi*. Sevda deneyimi ise ilk olarak “bir şeye duyulan yoğun ilgi” kapsamında *ay-yıldız sevdası, memleket sevdası* görünümüleriyle, ikinci olarak da “bir şeye duyulan ve olumsuz olarak tanımlanan yoğun heves” kapsamında *karaborsa sevdası, koltuk sevdası* öbek yapılarıyla karşımıza çıkmaktadır. Aksan vd. (2008) sevdanın bazı bağlamlarda alçaltıcı bir anlama sahip olduğunu ve “x sevdası” öbeğinin genellikle olanaksız veya saçma durumları anlatmak için kullanıldığını bulgulamıştır.

Sözcüklerin eylemlerle olan bağımlı dizin görünümünde yine farklı bilişsel kodlamalarla karşılaşmaktadır. *Aşk yaşa-, aşka düş-* ve *aşka kapıl-* eylem öbekleri incelendiğinde “aşk=yaşam” denkleminin kurulması onu hayatın içerisinde birden çok alanda deneyimleme/bitimsizlik gönderimlerine doğru çekmekle birlikte söz konusu sözcüğün *düş-* ve *kapıl-* eylemleriyle kullanılması bilişsel açıdan zorlu bir deneyim olduğunu ifade etmektedir. Buna paralel olarak sevda deneyiminde de *sevda çek-* (9) *sevdaya düş-* (7) öbekleri ele alındığında bilişsel açıdan çok da olumlu olmayan bir deneyime gönderimde bulunmaktadır. Öte yandan sevgi düğüm sözcüğü ele alındığında sevgi *duy-* (164), *sevgi ver-* (78), *sevgi göster-* (131), *sevgi kazan-* (65) gibi daha “yumuşak” ve karşılıklı yaşanabilecek bir duygu durumunu işaret etmektedir. Sonuç olarak, yakın anlamsal alanı paylaşan sözcükler eşdizimliliğin kuramsal çerçevesinden derlem temelli olarak ele alındığında üretim ve kullanım bağlamlarında birbirinden farklı bilişsel ve kültürel algoritmalarla karşılaşılabilirdiğini ve sosyal bir fenomen olan dil aracılığıyla bilişsel/kültürel şemalara derinlemesine ulaşılabilirdiğini söylemek mümkündür.

#### KAYNAKÇA

- Aksan, D. (2004). *Anlambilim*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, Y. vd. (2008). “Türkçede Yakın Anlamlı Sözcükler: Bir Derlem Çalışması. 22. Ulusal Dilbilim Kurultayı Bildirileri”. 8-9 Mayıs 2008, Van.
- Aksan, Y. vd. 2012. “Construction of the Turkish National Corpus (TNC)”. Proceedings of the Eight International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2012). İstanbul.Türkiye. <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2012/papers.html>.
- Aksan, D. (1998). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: TDK Yayınları
- Büyükkantarçioğlu, N. 2006. Söylemden İdeolojiye: “Eleştirel söylem çözümlemesi”. Edt: Kocaman, A. *Dilbilim Temel Kavramlar, Sorunlar, Tartışmalar*. sf. 101-113. Ankara: Dil Derneği Yayınları.
- Croft, W. ve Cruse A. D. (2004). *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge.

- Cruse, A. (2006). *A Glossary of Semantics and Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Evans, V. (2012). "Cognitive Linguistics". Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science. 3 (2). s. 129–141.
- Firth, J. R. (1951). "Modes of Meaning". Papers in Linguistics 1934–1951. (Edt: J. R. Firth). S. 190–215. London: OUP.
- Glesne, C. (2013). *Nitel Araştırmaya Giriş*. (Çev. A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu) Ankara: Anı Yayıncılık.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (2015). *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*. (Çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lee, D. (2005). *Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- May, R. (2005). *Aşk ve İrade*. İstanbul: Okyanus Yayınları.
- McCardell D. R. (1995). "A Lexical Semantic and Statistical Approach to Lexical Collocation Extraction for Natural Language Generation". AI Magazine. 16 (4).
- Murphy, M. L. (2010). *Lexical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nesselhauf, N. (2005). "Collocations in a Learner Corpus". Studies in Corpus Linguistics. S.: 14. John Benjamins Publishing Company.
- Palmer, F. R. (1991). *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saeed, J. (2003). *Semantics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Seretan, V. (2011). "Syntax-based Collocation Extraction, Text, Speech and Language Technology". Berlin: Springer.
- Sinclair, J. (1991). *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press.
- Tutin, A. (2008). "for an Extended Definition of Lexical Collocations". Link: <http://www.ugrenoble3.fr>. (Erişim Tarihi: 20.08.2018).
- Veysal, Ç. (2010). "Cinselliğin, Sevginin ve Aşkın Diyalektiği". flsf Dergisi, Sayı 9. 49- 76. <http://www.tdk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 15.12.2018).

# Japon Toplumunda Şükran Olgusu: Dil ve Kültür Bağlamında Bir İnceleme

DR.ÖĞR. ÜYESİ LEVENT TOKSÖZ\*

## Öz

Pozitif psikoloji yaklaşımının etkisiyle son yıllarda 'şükran' olgusu üzerine yapılan araştırmaların sayısında artış görülmektedir. Pozitif psikoloji, bireyin olumlu yönlerini ortaya çıkarma ve destekleme yoluyla günlük hayatını daha mutlu ve sağlıklı yaşayabilmesini amaçlar. Bu bağlamda şükran olgusu üzerine gerçekleştirilen çalışmalarda minnet duygusunun insan hayatındaki pozitif etkileri açığa çıkarılmıştır. Fakat birçok kültürden farklı olarak Japonya'da şükran durumlarında 'memnuniyet' gibi pozitif duyguların yanı sıra, 'suçluluk' gibi negatif duyguların da meydana geldiği bilinmektedir. Bu özelliğiyle Japon dili ve kültürü incelenmesi gereken bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada, çeşitli alan çalışmaları tanıtılarak Japon insanının şükran olgusuna yönelik bakış açısı irdelenecektir. Japonların sıklıkla deneyimledikleri şükran durumları, söz konusu durumlarda hissettikleri duygular, bu duyguların dilsel yansımaları ve bunun arkasında yatan ahlaki yargılar çalışmanın ana çerçevesini oluşturacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Japonya, Şükran, Hissel Deneyim, Dilsel Yansıma.

THE PHENOMENON OF GRATITUDE IN JAPANESE SOCIETY:  
AN STUDY IN THE CONTEXT OF LANGUAGE AND CULTURE

## Abstract

With the effect of positive psychology approach, there has been an increase in the number of studies on the phenomenon of 'gratitude' in recent years. Positive psychology aims to enable the individual to live his / her daily life happier and healthier by revealing and supporting his / her positive aspects. In this context, the positive effects of gratitude on human life have been revealed in the studies conducted on the phenomenon of gratitude. But unlike many cultures, in Japan, in addition to positive feelings such as 'pleasure' in situations of gratitude; negative feelings such as 'guiltiness' are also known to occur. With this feature, Japanese language and culture emerges as an example to be studied.

\* Namık Kemal Ün. Fen-Ed. Fak. Doğu Dil. ve Edb. Bölümü. Itoksozku.edu.tr, orcid.org/0000-0003-2212-2976  
Gönderim tarihi: 22-10-2019 Kabul tarihi: 26-11-2019

In this study, various field studies will be introduced and Japanese people's perspective on the phenomenon of gratitude will be studied. The phenomenon of gratitude that Japanese often experience, the emotions they feel in these situations, the linguistic reflections of these feelings, and the moral judgments behind it will be the main frame of the study.

**Keywords:** Japan, Gratitude, Sentimental Experience, Linguistic Reflection.

## GİRİŞ

**D**uygu, düşünce ve davranış arasındaki ilişkiyi inceleyerek daha mutlu bir insan hayatının arayışı içinde olan psikoloji bilimi, sürekli bir devinim hâlinde olagelmıştır. Bu durum, alan çalışmalarında hâkim olan temel yaklaşımlarda da etkisini gösterir. Örneğin; İkinci Dünya Savaşı sonrası yapılan çalışmaların büyük çoğunluğu ruh sağlığı bozukluklarının teşhisi ve tedavisine yönelikken, son yıllarda kişinin pozitif yönlerini ortaya çıkarma ve geliştirmeyi amaçlayan 'pozitif psikoloji' yaklaşımının önem kazandığı görülmektedir (Seligman&Csikszentmihalyi, 2000).

Pozitif psikoloji, bireyin olumlu yönlerini ortaya çıkarma ve destekleme yoluyla günlük hayatını daha mutlu ve sağlıklı yaşayabilmesini amaçlar (Luthans,2002). Bu yaklaşımının etkisi ile son yıllarda 'mutluluk', 'memnuniyet', 'sevgi' gibi pozitif duyguları ele alan çalışmalarda artış yaşanmakta; bu duyguların biliş ve davranış üzerindeki etkileri araştırmalara konu olmaktadır (Fredrickson,1998).

Pozitif psikoloji yaklaşımının etkisiyle son yıllarda üzerinde araştırma yapılan konulardan biri de 'şükran' olgusudur. Sözlük anlamı olarak 'iyilik bilme, gönül borcu, minnettarlık' mânasına gelen şükran (TDK, 1998); yurt dışında yapılan çalışmalarda çoğunlukla 'gratitude' kelimesi ile ifade edilir. (Barlet&DeSteno, 2006; McCullough, Kilpatric, Emmons,&Larson,2001 vd). Fakat 'gratitude' kavramının Türkçe karşılığı üzerine ülkemizdeki alan yazında kesin bir uzlaşma bulunmamakta, 'şükran' kelimesinin yanı sıra 'minnettarlık', 'şükür' gibi kavramların da birlikte kullanıldığı anlaşılmaktadır (Kardaş&Yalçın, 2018) . Bu çalışmada 'gratitude' kelimesinin Türkçe karşılığı olarak 'şükran' ifadesi kabul edilmiştir.

Şükran kavramının tanımı üzerinde çeşitlilikler söz konusudur. Kardaş&Yalçın (2018), şükran olgusunun alan yazında şükran duyma, minnettar olma, teşekkür etme, kadirşinaslık, takdir etme, kıymet bilme, şükür, halinden memnun olma, hayatın ve olayların güzel yönlerini görme, sahip olunan olumlu yönlere odaklanma, memnuniyet, hayranlık ve teşekkür ifadesi gibi çeşitli kavramlar altında tartışıldığını vurgular.



Şükran kavramını 'iyilik yapan', 'iyiliğin kendisi' ve 'iyilik yapılan' bağlamında ele alan Roberts (2004), "bireyin gördüğü bir yardım ve iyilik karşısında yardım eden kişiye yönelik minnet duygusu" tanımlamasında bulunmaktadır.

Diğer yandan, bazı araştırmacılar şükranı sadece bir duygu olarak değil, aynı zamanda bir kişisel özellik olarak betimler. Bu duruma dikkat çeken Chan (2010), bir duygu olarak ele alındığında şükranı "bir yarar sağlandığında oluşan teşekkür, merak ve takdir hissi" olarak tanımlarken; bir özellik olarak ele alındığında "kişinin şükran duyma durumunu deneyimleme yatkınlığı" olarak bir tanımlamada bulunmakta, iki durum arasında ayrıma gitmektedir.

Avrupa ve Amerika başta olmak üzere, yurt dışında şükran olgusunu konu alan birçok çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar şükran olgusunun insan yaşamındaki pozitif etkilerini ortaya koymaktadır. Sonuçlar şükranın; pozitif duyguları ve iyimserliği yükselttiği, stres ve depresyona karşı koruyucu bir faktör olduğu, olumsuz yaşam olaylarının yeniden yorumlanması ve yılmazlık düzeyinin artmasına yardımcı olduğu, prososyal davranışları desteklediği, ilişki doyumuna katkıda bulunduğu, madde kullanımı, kendini suçlama, inkâr ve boş verme gibi sorunlar ile negatif bir ilişkiye sahip olduğu yönünde veriler sunmaktadır (Kardaş&Yalçın,2018).

İçinde bulunulan kültürel çevreden bağımsız olarak, şükran durumunun oluşabilmesi için kişinin kendisine gösterilen yardımı, iyiliği ya da olumlu davranışı takdir duygusuyla karşılması gerekir. Fakat şükran olgusunun kültüre özgü boyutları da söz konusudur (Fukuda, 2006). Örneğin, birçok toplumdan farklı olarak Japonya'da şükran duygusunun sadece 'memnuniyet' gibi pozitif duygularla ilintili olmadığı; kişide 'suçluluk' gibi -pozitif olarak değerlendirilmeyecek- duyguların oluşmasına da neden olduğu bilinmektedir (Naito et al.,2005; İkedo,2006). Bu bağlamda, Japon dili ve kültürü incelenmesi gereken bir örnek olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışmada, Japonya'da yapılmış çeşitli alan çalışmaları tanıtılarak Japon insanının şükran olgusuna yönelik bakış açısı irdelenecektir. Japonların sıklıkla deneyimledikleri şükran durumları, söz konusu durumlarda hissettikleri duygular, bu duyguların dilsel yansımaları ve bunun arkasında yatan ahlak yargıları çalışmanın ana çerçevesini oluşturacaktır.

Son yıllarda ülkemizde gerçekleştirilen Japonoloji çalışmalarında artış yaşanmaktadır (Gençer, 2018). Bir ada ülkesi olan; coğrafi, dilsel ve kültürel bağlamda diğer ülkelerle karşılıklı etkileşimin sınırlı olduğu Japon toplumu özelinde gerçekleştirilecek bir değerlendirme, şükran olgusu üzerine ileride yapılacak çalışmalara farklı pencereden bir veri sunacaktır.

## 1. ŞÜKRAN DURUMLARI VE HİSSEL DENEYİMLER

İkeda (2006), bir Japon'un yaşam döngüsü içinde şükran duygusunu sıklıkla hissettiği figürler arasından 'anne' karakterinin önemine dikkat çekmekte; çalışmasında Japonya'da çocukluktan ilk gençlik yıllarına geçiş ile anne figürüne hissedilen şükran duygusundaki değişimleri irdelemektedir. Ortaokul, lise ve üniversitede eğitim gören beş yüz seksen beş öğrenci ile yapılan araştırmada, katılımcılardan annelerine duydukları şükran hissini yazılı olarak ifade etmeleri istenir. Elde edilen yanıtlar 'desteğinden ötürü mutluluk', 'büyüttüğü için minnet', 'dünyaya getirdiği için gönül borcu' ve 'verilen zahmetten ötürü üzüntü' olarak dört ana gruba ayrılmaktadır. Bunlardan 'verilen zahmetten ötürü üzüntü' dışındaki diğer üç madde, yaş faktöründen bağımsız olarak tüm gruplarda ortak olarak görülürken söz konusu madde ortaokul öğrencilerinde gözlemlenememiştir.

Bir Japon'un yaşam döngüsü içerisinde şükran duygusu hissettiği olgulardaki değişimi ortaya çıkarmayı amaçlayan İkeda (2015); onlu (on beş yaş üstü), yirmili, otuzlu, kırklı, ellili ve altmışlı yaş gruplarından toplam bin sekiz yüz katılımcı ile bir çalışma gerçekleştirmektedir. Çalışmada, önceki alan çalışmaları taranarak şükran duygusu uyandıran yirmi madde belirlenmiş, katılımcılara her bir madde için gündelik hayatta ne sıklıkta şükran duygusu hissettikleri sorulmuştur. Elde edilen veriler; 'değişimsiz insan ilişkileri', 'değişimli insan ilişkileri' ve 'soyut kavramlar' olarak üç ana grupta değerlendirilmektedir. Bunlardan 'değişimsiz insan ilişkileri' kategorisinde 'anne', 'baba' ve 'çalışma arkadaşları' yer almaktadır. Katılımcılar arasında anlamlı bir fark görülmemekte, bu kategoride yer alan kişilere karşı her yaş grubunca istikrarlı bir şekilde şükran hissi duyulmaktadır. Diğer yandan 'değişimli insan ilişkileri' kategorisi 'arkadaş', 'partner', 'büyük anne', 'büyük baba', 'öğretmen', 'çocuk', 'kardeş' ve 'ağabey'den meydana gelmektedir. Bu kişilere duyulan en yüksek ve en düşük şükran seviyesi yaşa göre farklılıklar göstermekte, İkeda (2015)'ya göre bu durum kişinin içinde bulunduğu yaşam döngüsüyle ilişki arz etmektedir. Örneğin, öğrenim yaşındaki bir Japon'un yaşamında 'arkadaş' ve 'öğretmen'in önemi diğer yaş gruplarına göre daha yüksek olduğundan bu durumun şükran hissetme sıklığına etki etmesi olağandır. Son olarak 'soyut kavramlar' kategorisinde ise 'doğa', 'sağlık' ve 'hayatın devamlılığı' maddeleri yer almaktadır. Elli ve altmışlı yaş grubundaki katılımcılar diğer yaş gruplarına göre bu kategorideki olgulara daha sık şükran hissi deneyimlemektedir. Araştırmada, yaşam döngüsü içerisinde şükran duygusu uyandıran olguların somuttan soyuta doğru bir değişim gösterdiği vurgulanmaktadır.

Diğer yandan Satake (2010), nesil farklılığına dikkat çekerek üniversite öğrencileri ile anne babalarının şükran duygusu hissettiği durumları karşılaştırır. Çalışmada üniversite öğrencisi yüz katılımcı ile anne babalarından son zamanlarda şükran duygusu hissettikleri

üç olayı yazmaları istenir. Elde edilen yanıtlar içeriklerine göre 'yardım kaynaklı' ('cesaretlendirme', 'yardım', 'tavsiye' vb.) ve 'doyum kaynaklı' ('sağlık', 'huzur', 'hayat' vb.) olmak üzere iki ana grupta değerlendirilmektedir. Sonuçlar; öğrencilerin 'yardım kaynaklı' durumlarda, anne babalarının ise 'doyum kaynaklı' durumlarda daha sık şükran duygusu hissettiğini ortaya koymaktadır. Diğer yandan şükran duyulan kişilerin nitelikleri göz önüne alındığında, öğrencilerin 'arkadaş' ve 'öğretmen'den söz ederken, anne ve babalarının büyük oranda 'aile' olgusuna atıf yaptıkları görülmektedir.

Japonya'daki gündelik hayatta ilkökul ve üniversite öğrencilerinin sıklıkla deneyimledikleri şükran durumlarını araştıran Fujiwara et al., (2013) ve Kuranaga et al.,(2011), önemli veriler sunmaktadır. Fujiwara et al., (2013), ilkökul dördüncü sınıftan altıncı sınıfa kadar yüz yetmiş dokuz katılımcıyla yaptığı çalışmasında öğrencilerin deneyimlediği şükran durumlarını 'maddi destek' ('hediye alma', 'yemek hazırlama' vb.), 'manevi destek' ('övme', 'cesaretlendirme' vb.) ve 'soyut durumlar' ('kibar davranılma', 'yardım görme' vb.) başlıklarıyla üç grupta kategorize etmektedir.

Diğer yandan, Kuranaga et al.,(2011), dört yüz otuz dört üniversite öğrencisi ile yaptıkları çalışmalarında, üniversite öğrencilerinin günlük hayatta sıklıkla deneyimledikleri şükran durumları ve bu durumlarda meydana gelen duyguları irdeler. Çalışma sonucunda, Japon üniversite öğrencilerinin sıklıkla karşılaştıkları şükran durumları; 'yardım alma' (ör. İş başaramayıp ağladığımda, arkadaşım beni dinleyerek destek oldu.), 'armağan alma' (ör. Doğum gününde çalıştığım yerden hediye aldım.), 'durumda olumlu değişiklik' (ör. Çok isteyerek aradığım kitabı sonunda buldum.), 'huzur' (ör. Tatil günü gözlerimi açtığımda hava çok güzeldi ve dışarıdan kuş cıvıltıları duyuluyordu.), 'başkalarına yük' (ör. Gözümde büyüdüğü için ertelediğim aile gezisi organizasyonunu annem yaptı.) başlıkları altında beş grupta kategorize edilmektedir. Çalışmada bu sınıflandırma yönteminin kapsayıcı bir nitelik taşıdığı, alan yazında geçen tüm şükran durumlarını bu beş kategoriden birine tasnif etmenin mümkün olduğu vurgulamaktadır. Aynı çalışmada, şükran durumlarında hissedilen duygular 'tatmin', 'üzüntü' ve 'rahatsızlık' ana başlıklarında kategorize edilmektedir. Bunlardan 'tatmin'; 'mutluluk', 'teşekkür', 'gönül rahatlığı' gibi olumlu duyguları içerirken, 'üzüntü' kategorisinde ise 'pişmanlık', 'utanma', 'suçluluk' gibi kişinin kendisini suçlaması sonucu oluşan duygular yer almaktadır. Diğer yandan 'rahatsızlık' kategorisi; 'sıkıntı', 'hoşnutsuzluk' gibi son derece olumsuz duyguları içermektedir. Kuranaga et al., (2011); 'rahatsızlık' kategorisindeki yanıtların sınırlı sayıda gözlemlendiğini; bu yanıtların temelinde, başkalarının yaşadığı rahatsızlık verici bir olayın kişi tarafından kendi başına gelmediği için şükranla karşılanmasının yattığını belirtmektedir. Bu bulgular; Japonya'da şükran durumlarında 'tatmin' ile 'üzüntü' duygularının sıklıkla yaşandığı; 'rahatsızlık' duygusunun ise bu bağlamda değerlendirilmeyeceği anlamına gelir. Bu

sonuçlar, Japonya ve Tayland özelinde karşılaştırmalı çalışma yürüten Naito et al., (2005) ve Wangwan (2004,2005) ile de örtüşür niteliktedir. Naito et al., (2005) ve Wangwan (2005), ‘yardım görme’ durumunda Japon niversite ğrencilerinde meydana gelen duyguları ‘pozitif duygular’, ‘borçluluk duygusu’ ve ‘negatif duygular’ olarak üç grupta değerlendirmektedir. Söz konusu çalışmalarda olumlu sosyal davranışla ilişkilendirilen ‘pozitif duygular’ ile ‘borçluluk duygusu’ şükran durumundaki temel hisler olarak kabul edilirken, ‘negatif duygular’ kapsam dışı bırakılmıştır. Wangwan (2004), şükran durumunda meydana gelen ‘pozitif duygular’ ile ‘borçluluk duygusu’nun iyilikte bulunan kişinin ‘dediği bedel’, bu iyiliğin ‘arzulanırlık derecesi’ ve ‘edinilen yarar’ ile pozitif yönde bir iliğişim içinde olduğunu belirtmektedir. Araştırma sonucuna göre; şükran durumunda hissedilen ‘borçluluk duygusu’ Japon niversite öğrencilerince son derece güçlü hissedilmekte; bu durum onları iyiliğe karşılık vermeye ve olumlu sosyal davranışta bulunmaya sevk etmektedir.

## 2. şüKRAN-ÖZÜR İLİşKİSİNİN JAPONCADAKİ YANSIMASI

Yukarıdaki çalışmalardan anlaşılacağı üzere, şükran durumuyla karşılaşan bir Japon; pozitif duyguların yanı sıra ‘suçluluk’, ‘pişmanlık’ gibi negatif duyguları da birlikte hissetme eğilimi gösterir. Bu durum Japoncada da karşılık bulmakta, şükran durumlarında ‘teşekkür ifadesi’ ile ‘zr ifadesi’ birbirlerinin yerine ya da birlikte kullanılabilir.

Japonca öğrenimine yönelik ders kitapları incelendiğinde, şükran durumlarında özür ifadesi ile teşekkür ifadesinin birlikte kullanıldığı örnek alıştırmalara sıklıkla rastlanılır:

1. A: İyi misiniz? Birlikte hastaneye gidelim mi?(Daijbudesu ka. İşşoni byoin ni ikimash ka.)

B: Özür dilerim. Teşekkür ederim. (Sumimasen. Arigat gozaimasu.)

2. A: Zor olmalı. Yardım edelim mi? (Taihendesune. Tetsudaimash ka.)

B: Özür dilerim. Teşekkür ederim. (Sumimasen. Arigat gozaimasu.)

(Japan Foundation, 2014: 99)

Japonların şükran durumlarında özür ifadesini sıklıkla tercih etmesi, onları İngilizce konuşurken ‘thank you’ demeleri gereken bağlamda yanlışlıkla ‘I am sorry’ ifadesini kullanmalarına neden olur (Okamoto, 1992).

Japonca özelinde yürütülen çalışmalarda, şükran durumlarında teşekkür ve özür ifadesinin kullanımını etkileyecek faktörlere yönelik çok sayıda çalışma mevcuttur.

Sakuma (1983)’ya göre, şükran duygusunu oluşturan yapıda ‘affedilme arzusu’ göz ardı edilmemelidir. Bu durum ‘zr’ hissiyatı ile ortaklık gösterir. Bir Japon görmüş olduğu bir iyilik sonucunda ‘af dileme’ hissini güçlü hissediyorsa ‘zr ifadesi’ni tercih edecektir.

Diğer yandan, örneğin 'hediye alma' durumunda olduğu gibi 'mutluluk' hissi yoğun yaşıyorsa 'teşekkür ifadesi'nin kullanılması beklenir. Sakuma (1983)'ya göre, kendisine yeşil çay ikram edilen bir Japon'un, hissettiği mutluluktan ötürü teşekkür etmesi ya da verdiği zahmet sebebiyle özür dilemesi bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Şükran ile özür arasındaki ilişkiyi sistematikleştiren Miyake (1993), 'borçluluk' kavramı merkezli bir modelden bahseder. Miyake (1993)'ye göre, kıyafeti konusunda iltifat alan bir kişiden bu durumdan hoşnut olması fakat borçluluk hissetmemesi beklenir. Böylesi durumlarda, teşekkür ifadesi kullanılacaktır. Diğer yandan kişi, yapılan iyiliğe karşı şükran duygusu ile birlikte bir borçluluk hissediyorsa, ağırlıklı hissettiği duyguya göre teşekkür ifadesi ve/veya özür ifadesini kullanabilir. Miyake (1993), şükran ve borçluluğun söz konusu olduğu durumlarda Avrupa kültüründe teşekkür ifadesinin, Japon kültüründe ise özür ifadesinin kolay tercih edildiğini vurgular. Japonların İngilizce konuşurken minnet göstergesi olarak yanlışlıkla 'I am sorry' ifadesini kullanması, araştırmacıya göre bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Okamoto (1992), yüz dört üniversite öğrencisi ile yaptığı çalışmada, Japonya'da karşı tarafa verilen zahmet ile özür ifadesi seçimi arasında bir ilgileşim olduğunu kanıtlar. Ayrıca çalışmada, kişiler arası sosyal mesafenin de özür ifadesi tercihinde bir etken olduğu tespit edilmiştir. Karşı tarafa verilen zahmetin benzer ağırlıkta olduğu durumlarda, iyilik gören kişi kendisine yakın gördüğü kişiye teşekkür ifadesi, uzak gördüğü kişiye ise özür ifadesi kullanma eğilimindedir.

Japoncada şükran durumlarında görülen teşekkür ve özür ifadelerinin kullanımını kategorize etmek amacıyla Okomato (2006:109), dört faktöre işaret eder (Aşağıda; dinleyici 'iyilik yapan kişi'yi, konuşucu 'iyilik gören kişi'yi ifade eder.):

- 1.Dinleyicinin Vazifesi: Dinleyicinin eylemi mesleki vazife sınırları içerisindeyse konuşucu teşekkür ifadesi kullanır. Örneğin, servis yapan bir garsona müşterinin teşekkür ifadesi kullanması beklenir. Çünkü garsonun bu davranışı mesleki vazife kapsamında değerlendirilecektir.
- 2.Dinleyicinin Dostane His Sergilemesi: Dinleyici birincil amaç olarak dostane hislerini ifade etmeyi amaçlamaktaysa konuşucu teşekkür ifadesini daha kolay tercih edecektir. Buna örnek olarak 'hediye alma', 'iltifat', 'kutlama' gibi durumlar gösterilebilir.
- 3.Konuşucu ve Dinleyicinin İnsan İlişkileri: Dinleyici konuşucuya göre daha yaşlı ve /veya sosyal mesafe söz konusuysa, konuşucu özür ifadesini daha kolay tercih edecektir.
- 4.Sorumluluğun Kaynağı: Dinleyiciyi harekete geçiren olayda sorumluluğun kaynağı konuşucudaysa, konuşucu özür ifadesini daha kolay tercih edecektir. Örneğin, unuttuğu cüzdanını arkasından koşarak getiren dinleyiciye karşı konuşucunun

sorumluluk hissetmesi ve özür ifadesini tercih etmesi anlaşılır bir davranış biçimidir.

Okomato (2006:109), yukarıdaki dört durumu 'zahmet' kavramı altında özetler. Buna göre, dinleyicinin yüksek statüde ve/veya sosyal olarak uzak olduğu, konuşucunun sorumluluk hissettiği durumlarda dinleyiciye zahmet verildiği algısı güçlü olacak ve özür ifadesi kolay tercih edilecektir. Diğer yandan, dinleyicinin düşük statüde ve/veya sosyal olarak yakın olduğu, bulunduğu eylem vazife sınırları içinde değerlendirildiği, dostane hisler sergileme amaçlandığı durumda dinleyiciye verilen zahmet algısı güç kaybedecek ve özür ifadesinin kullanım sıklığında düşüş yaşanacaktır.

### 3. JAPON AHLAK DEĞERLERİNDEN *ON* VE *GİRİ*

Alan çalışmalarında 'af dileme arzusu', 'borçluluk', 'zahmet' gibi farklı kavramlar kullanılsa da, bütüncül olarak değerlendirdiğimizde iyilik gören bir Japon'un karşı tarafta neden olduğu 'yük'e karşı hassas davrandığı; bunun sonucunda 'suçluluk', 'pişmanlık', 'borçluluk' gibi duygular yaşadığı sonucuna varmaktayız. Bu durumu daha iyi analiz edebilmek için Japon ahlak yargılarından *on* ve *giri* kavramlarını irdelemek gerekir.

Japonca Kanji Sözlüğü'nde *on* ideogramı "iyilik, lütufkârlık, hoşgörü, minnettarlık" olarak; *giri* ideogramı ise "mükellefiyet, mecburiyet, vazife hissi, taahhüt" olarak açıklanmaktadır (Demirci, 1998).

Bu ahlak yargılarının sıradan bir Japon üzerindeki etkisi üzerine iki önemli antropolog, Benedict (1965) ve Lebra (2013)'nin saptamaları son derece değerlidir.

Benedict (1965), Japon kültürü üzerine yaptığı çığır açıcı çalışması *Krizantem ve Kılıç* adlı kitabında *on* ve *giri* kavramlarını tanıtmak için dört bölüm ayırmıştır. Japonların yapılan iyiliğin geri ödenmesine verdiği önemi bu kavramlar ekseninde açıklayan Benedict (1965); Japonların minnet ifadesi yerine özür ifadesi kullandığına dikkat çekmekte; özür ifadesi olarak kullanılan *sumanai* yapısının "bitmek, çözümlemek, geri ödemek" anlamına gelen *sumu* fiilinin olumsuz hâli olduğunu dile getirmektedir. Bir diğer deyişle, Japoncadaki özür ifadesinde 'borcun geri ödenmemişliği'ne vurgu yapıldığı görüşünü savunur.

Benedict (1965)'e göre, *on* kavramı bir insanın büyük küçük borçlarının hepsini içine alan 'mükellefiyetler' manasına gelir. Bu kavram; 'mükellefiyet', 'sadakat', 'iyilik', 'sevgi' gibi ifadelerle tercüme edilse de bu kelimelerin hiçbiri kavramı tam olarak karşılayamaz. Fakat hangi anlamda kullanılırsa kullanılsın *on* kavramı, insanın mümkün olduğu kadar tahammül edebileceği bir yükü, bir borçluluğu, bir mecburiyeti de içinde barındırır. Bir insanın *on*'u hatırlamasının karşılıksız sevginin bir ifadesi olabileceğini belirten Benedict (1965: 111), Japonya'da ilkokul kitaplarında ahlak derslerinde çocuklara okutulan '*On*'u Unutma' adlı hikâyeyi örnek olarak gösterir:



Hachi akıllı bir köpekti. Doğar doğmaz bir yabancı onu aldı ve evinde çocuğu gibi baktı. Dolayısıyla sağlığı düzelen hayvan, her sabah efendisi işine giderken tramvay durağına kadar ona refakat eder ve akşam olunca efendisinin eve gelme saatinde, tekrar onu karşılamak üzere, durağa koşardı. Zamanla efendisi öldü. Hachi ise her gün efendisini aramaya devam etti. Aynı durağa giderek tramvay geldiği zaman kalabalığın içinden efendisinin çıkıp çıkmadığını görmeye çalışırdı. Bu şekilde günler ve aylar geçti. Bir sene, iki sene, üç sene hatta on sene geçtiği hâlde yaşlı Hachi, durakta efendisini arar vaziyette her gün görünmekteydi.

(Benedict, 1965: 111)

Diğer yandan, Lebra (2013), *on* kavramını “sağlanan yardım ve menfaat ile bu yolla üstlenilen borç ve yükümlülükleri birbirine bağlayan bir ilişkisel kavram” olarak tanımlamakta; *on*’u alan kişinin kendisinden beklendiği gibi, *on*’u verene karşı minnettarlık duyduğunu vurgulamaktadır. Yazara göre *on* kavramı derin bir minnettarlık ve suçluluk duygusu içerdiğinden Japon ahlak anlayışının temellerinden birini oluşturmakta, mümkün olan en kısa sürede kurtulmayı gerektiren bir yük olarak görülmektedir. Karşısındaki istemediği halde *on*’u ‘satmaya’ kalkan kişi kınanır. Japon kültüründe, kişinin kendi verdiği hediye küçümsemenin altında bu neden yatar. Kişinin hediye verirken; “Bu o kadar basit bir hediye ki size vermektan utanç duyuyorum.” benzeri ifadeler kullanmasındaki amaç karşı tarafın kendisini borçlu hissetmemesini sağlamaktır.

*On* ile benzerlik gösteren bir diğer kavram *giri*dir. Benedict (1965), bu kavramı toplum içindeki ‘fertler için giri’ ve bir insanın ‘ismi için giri’ olarak iki kısma ayırır. Bunlardan ilki, bir insanın ödemekle mükellef olduğu *on* anlamına gelirken, ikincisi, kişi şerefının herhangi bir töhmetle lekelenmesine mâni olma vazifesi anlamına gelir.

Lebra (2013) ise, *giri* kavramını; borçlunun kendi içinde hissettiği bir baskı olarak değerlendirir. Böyle bir baskı nedeniyle borçlu kendi davranışlarında alacaklıya bağlı olduğunu düşünür. *Giri* olgusu nedeniyle borçlu, borcunu ödemek için büyük çaba harcar. Ancak bunu içinden gelen minnettarlık duygusunu göstermekten ziyade borçtan kurtulup özgürlüğünü yeniden kazanmak için yapacaktır. Yazara göre; Japonya’da *giri* duygusunun dayanılmaz baskısı yüzünden, kimse *on*’u alan borçlu kişi konumunda olmak istemez.

## SONUÇ

Bu çalışmada Japonya’da şükran olgusu üzerine yapılmış çalışmalar tanıtılarak, Japonların günlük hayatlarında sıklıkla deneyimledikleri şükran durumları, söz konusu durumlarda hissettikleri duygular, bu duyguların dilsel yansıması ve bunun arkasında yatan ahlak yargıları irdelenmiştir.

Öncelikle, Japonya’da şükran durumları ile yaşamsal döngü arasında bir etkileşimin olduğu anlaşılmaktadır. ‘Anne’, ‘baba’, ‘çalışma arkadaşı’ gibi karakterler her daim şükran

duyulan kişiler olarak karşımıza çıkarken yaşlılıkla birlikte 'doğanın zenginliği', 'sağlık', 'hayatın devamlılığı' gibi soyut kavramların önem kazandığı görülmektedir. Sıklıkla şükran duyulan kişiler arasında öğrencilerin 'arkadaş' ve 'öğretmen'e, anne babalarının ise 'aile' olgusuna vurgu yapması bu döngü ile ilişkilidir.

Diğer yandan, Japonya'daki şükran durumlarını kategorize etmeyi amaçlayan çalışmalar incelendiğinde araştırmacıların farklı yaklaşımlarla farklı sınıflandırmalara gittikleri anlaşılmaktadır. Japonya'daki şükran durumlarını 'yardım alma', 'armağan alma', 'durumda olumlu değişiklik', 'huzur' ve 'başkalarına yük' başlıkları altında somutlaştıran Kuranaga et al.,(2011)'nin çalışması benzerlerinden ayrılmakta; söz konusu beş kategorinin alan çalışmalarında kullanılan diğer tüm şükran durumlarını sınıflandırmada yeterli olacağı iddiası çalışmaya önem kazandırmaktadır.

Japonların şükran durumlarında hissettiği duygular incelendiğinde, müteşekkirlığın yanı sıra 'suçluluk', 'üzüntü' gibi negatif duyguların da birlikte meydana geldiği anlaşılmaktadır. Karşı tarafa zahmet verildiği algısı bu tür negatif duyguların oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Diğer yandan şükran durumunda 'suçluluk' duygusunun oluşabilmesi için kişinin belli bir sosyalleşme sürecinden geçmesi bir ön koşul olarak karşımıza çıkar. 'Anne' figürüne yönelik lise ve üniversite öğrencilerinin 'verdikleri zahmetten ötürü üzüntü' hissederken ortaokul öğrencilerinde bu duyguya rastlanılmaması (İkeda, 2006), şükran durumlarında 'suçluluk' duygusunun oluşumunda 'empati' kurabilme gibi belli bir bilişsel seviyesinin önemine işaret etmektedir.

Japonya'da şükran durumlarında pozitif duyguların yanı sıra 'suçluluk' gibi negatif duyguların hissedilmesi dilsel anlamda da karşılık bulmaktadır. Şükran durumlarında teşekkür ifadesiyle özür ifadesinin birlikte kullanılmasına sıklıkla rastlanılır. Bu dili öğrenen bir yabancı için, iyilik gören kişinin kullandığı '*Sumimasen. Arigatō gozaimasu.*' (Özür dilerim. Teşekkür ederim.) ifadeleri ilk bakışta çelişki gibi algılansa da, 'suçluluk' ile 'müteşekkirlilik' duygusunu birlikte ifade etmesi açısından iki farklı hissiyatın dile yansımaları olarak değerlendirilmelidir.

Japonya'da şükran durumlarında gözlemlenen 'suçluluk', 'pişmanlık', 'üzüntü' gibi negatif duygular toplumun ahlaki yargılarıyla yakından ilintilidir. *On* ve *giri* kavramlarından anlaşılacağı üzere, 'yapılan bir iyiliğin geri ödenmesi' iyilik gören bir Japon'da mükellefiyet duygusu meydana getirir. Japonların karşı tarafa verdikleri zahmet konusunda hassas davrandıkları düşünüldüğünde, pozitif psikoloji kapsamında değerlendirilen 'şükran' olgusunun Japon toplumunda aynı zamanda bir 'baskı unsuru' niteliği taşıması doğal karşılanmalıdır. Lebra' (2013: 67)'nin "acil bir durumda bile diğer insanlardan yardım istemek, onlara göre yük olma anlamına geliyorsa, Japonlar böyle bir yardımı kabul etmez." saptaması bu kapsamda değerlendirilmelidir.

Japonya'daki şükran olgusunu 'iyilik yapan', 'iyiliğin kendisi' ve 'iyilik yapılan' bağlamında ele aldığımızda, 'iyilik yapılan' bir Japon'un kendisini 'borçlu' hissetmesi durumunda ruhsal bir yükü karşı karşıya kalacağı sonucuna ulaşmaktayız. Bu durumda 'iyilik yapan' kişinin eylemde bulunmadan önce söz konusu iyiliğin gerekliliğini ve arzulanırlılığını doğru hesaplaması büyük önem taşır. Aksi takdirde Japonya'da gereksiz yere yapılan bir iyilik istenilmeyen bir şükran durumuna sebebiyet verme riskini de birlikte taşıyacaktır.

#### KAYNAKÇA

- Bartlett, M. Y., & DeSteno, D. (2006). "Gratitude and Prosocial Behavior: Helping When It Costs You", *Psychological science*, 17(4), s.319-325.
- Benedict, R., (1965). *Krizantem ve Kılıç*, (Çev:T.Turgut), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Chan, D. W. (2010). "Gratitude İntervention and Subjective Well-Being Among Chinese School Teachers İn Hong Kong" , *Educational Psychology*, 30(2), s.139-153.
- Demirci, M. (1998). *Japonca-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Japon Kültür ve Enformasyon Merkezi.
- Fredrickson, B. L. (1998). "Cultivated Emotions: Parental Socialization of Positive Emotions and Self-Conscious Emotions", *Psychological Inquiry*, 9(4), s.279-281.
- Fujiwara, T., Murakami, T., & Nishimura, T. (2013). "Shōgakuseini Okeru Kansha Seiki Jōkyō to Sono Hyōmeini Tsuiteno Tansakuteki Kenkyū", *Tsukubadaigaku hattatsu rinshō shinrigaku kenkyū*, 24, s.19-26.
- Fukuda, M. (2006). *Kanjiru Jōdō Manabu Kanjō: Kanjōgaku Josetsu*, Kyoto: Nakanishiya.
- Gençer, Z. (2018). "Kokoro (Gönül) ve Eylül Romanlarında K, Sensei ve Necib'in Ölümlerinin Durkheim'ın İntihar Teorisi Bağlamında Analizi", *International Journal of Language's Education and Teaching*, 6(2), s.454-470.
- Ikeda, Y. (2006). "Seinenkini Okeru Hahaoyani Taisuru Kansha no Shinri Jōtai no Bunseki", *Kyōiku shinri-gaku kenkyū*, 54(4), s.487 - 497.
- Ikeda, Y. (2015). "Kansha wo Kanjiru Taishōno Hattatsuteki Henka", *Wayōjoshidaigakukiyō*, 55, s. 65-75.
- Japan Foundation (2014). *Marugoto Nihonno Kotoba To Bunka Shokyū 1 (A 2) Rikai*, Tokyo: Sanshūsha.
- Kardaş, F., & Yalçın, İ. (2018). "Şükran: Ruh Sağlığı Alanında Güncel Bir Kavram", *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 10(1), s.1-18.
- Kuranaga, H. & Higuchi, M. (2011). "Kansha Seiki Jōkyōni Okeru Jōkyō Hyōka ga Kansha no Kanjō Taikenni Oyobosu Eikyō", *Kanjō shinrigaku kenkyū*, 19 (1), s.19-27.

- Lebra, T. S.,(2013). *Japonlar ve Davranış Biçimleri*, (Çev: O. Baykara), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi.
- Luthans, F. (2002). "Positive Organizational Behavior: Developing and Managing Psychological Strengths", *Academy of Management Perspectives*, 16(1), s.57-72.
- McCullough, M. E., Kilpatrick, S. D., Emmons, R. A., & Larson, D. B. (2001). "Is Gratitude a Moral Affect?", *Psychological Bulletin*, 127(2), s.249.
- Miyake ,K. (1993). "Kanshano İmide Tsukawareru Wabi Hyōgenno Sentaku Mekanizumu", *Tsukubadaigaku Ryūgakusei Sentā Nihongo Kyōiku Ronshū*, 8,s.19-38.
- Naito, T., Wangwan, J., & Tani, M. (2005). "Gratitude İn University Students in Japan and Thailand", *Journal of Cross-Cultural Psychology*,36(2),s.247-263.
- Okamoto,S. (2006). *Kotoba no Shakai Shinrigaku* ,Kiyoto:Nakanishiya.
- Okamoto,S. (1992). "Kansha Hyōgen no Tsukaiwakeni Kanyo Suru Yōin(2):`Arigatō Taipu' to `Sumimasen Taipu' wa Dono Yōni Tsukaiwakerareruka", *Aichigakuin daigaku bungakubu kiyō*, 22, s.35-44.
- Roberts, R. C. (2004). "The Blessings of Gratitude", R. A. Emmons & M. E. McCullough (Eds.), *The Psychology of Gratitude* , (s.58–78). New York, NY: Oxford University Press.
- Sakuma, K. (1983). *Kansha To Wabi Hanashikotobano Hyōgen* ,Tokyo: Chikumashobo.
- Satake, S. (2004). "Hitowa Nanini Tsuite Kansha Shiteiruka: Daigakusei to Sono Oya ga İdaku Kansha no Naiyō to Aite" , *Yamagata Hoken İryō Kenkyū*,7,s.1-8.
- Seligman, M. E.P. & Csikszentmihalyi, M. (2000). "Positive Psychology: An Introduction" *American Psychological Association*,55,s.5-14.
- TDK (1998), *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Wangwan, J. (2004). "Nihon to Tai no Daigakuseini Okeru Kansha Kokoro no Hikaku Kenkyū(1)" ,*nihon Dōtokusei Shinrigaku Kenkyū*,18, s.8-14.
- Wangwan, J. (2004). "Nihon to Tai no Daigakuseini Okeru Kansha Kokoro no Hikaku Kenkyū (2)". *Nihon Dōtokusei Shinrigaku Kenkyū*,19,s. 1-12.

# Writing Intelligible English Prose: Conciseness vs. Verbosity

DR. CUNEYT DEMİR\*

## Abstract

When writers perform writing, their primary aim is to communicate instantly with readers and to achieve this they need to be clear and concise because conciseness provides an upper hand for the writer in disseminating the message. An overwritten text filled with redundant words may distract readers, hence may prompt quit-reading; therefore, academic writers should avoid wordiness. Accordingly, this study aims to help non-native writers of English eliminate wordiness in their papers; inform them about the importance of conciseness for vigorous writing, and make some suggestions on how to trim their gratuitous writing style. In line with that, this study investigated the introductions, where conciseness and clarity are crucial, of a hundred research articles written in English by Turkish speakers, and then examples of redundancy were pruned to a word or shorter clauses, or removed at all. Finally, both original and modified texts were presented to fifty readers of English to determine which version of texts is easier to understand. The results revealed that Turkish writers of English use unnecessarily long phrases/sentences and expletives/it clauses in their papers, and Turkish readers of English favour conciseness.

**Keywords:** Verbose writing, wordiness, conciseness, verbosity, academic writing

ANLAŞILABİLİR İNGİLİZCE ESER YAZIMI: KISA MI UZUN MU YAZMALI?

## Öz

Bir yazarın yazmadaki başlıca amacı okuyucuyu vakit kaybetmeden konu hakkında bilgilendirmesidir. Bunu başarmak için yazarın açık ve kısa bir dil kullanması gerekmektedir çünkü kısa dil kullanımı sayesinde içeriğin iletilmesi daha rahat hale gelmektedir. Gereksiz sözcüklerle doldurulmuş bir akademik yazım okuyucunun dikkatini dağıtabilir ve okumayı bırakmasına neden olabilir. Bu yüzden gereksiz sözcük kullanımı akademisyenlerin kaçınması gereken bir durumdur. Bu doğrultuda, çalışma makale yazarken gereksiz sözcükleri atma konusunda anadili İngilizce olmayan yazarlara yardımcı olmayı, öz yazım konusunda onları bilgilendirmeyi ve fazla sözcüklerden nasıl kurtulabilecekleri konusunda onları aydınlatmayı hedeflemektedir. Bu çalışma sade ve öz olmanın önemli olduğu yüz araştırma makalelerinin giriş kısımlarını analiz etti; gereksiz uzun olan cümlecikleri tek

\* The University of Siirt, School of Foreign Languages, ardgelen@hotmail.com, orcid.org/0000-0003-2588-372X  
Gönderim tarihi: 09-09-2019 Kabul tarihi: 28-11-2019

kelimeye veya daha kısa cümleciklere dönüştürdü veya onları tamamen cümleden çıkardı. Son olarak hem uzun halleri hem de kısaltılmış halleri İngilizce eser okuyan elli akademisyene dağıtıldı ve hangisinin daha okunaklı olduğu soruldu. Sonuçlar İngilizce yazan Türk yazarların çalışmalarında gereksiz uzun cümlecik, cümle ve gereksiz giriş cümlecikleri kullandıkları ve okuyucuların kısa yazımları tercih ettikleri tespitine vardı.

**Anahtar sözcükler:** Çok kelime, akademik yazım, sadelik, kısalık, fazla kelime

## 1. INTRODUCTION

**N**o matter what it is compared to, time would be incommensurably more important because “Time is more value than money. You can get more money, but you cannot get more time”, says Jim Rohn who has numerous globally-known inspirational books. The importance of time is not limited to any sections, but equally significant for anything as well as anybody. Accordingly, efficient time management is necessary for readers who can find millions of books easily through advanced network technologies. Time, our most precious resource, is too expensive to waste for readers; therefore, we use keywords to pinpoint the source that we want to reach without losing time in piles of information to scan.

When it comes to the issue of a reader, academic writing hastily takes its position because one of the most significant purposes of writing in academia is to reach as a wide audience as possible so that it can affect a wider scope of the area. The first criterion to expand the scope of effect is the language of the manuscript, which should be plain and concise. Intending to be seen intellectual, competent, or more attractive writers may inflate their manuscripts with unnecessary words and so-called pompous frills; however, such texts with redundant lexical and syntactic inflation, redundancy or wordiness, in an attempt to sound important or possibly gloriously elegant only create an overflowing language boring to follow; ending with redundantly filled texts that take more time than it deserves in reality. Using numerous words to tell a simple situation that could be told though only a few words does not add any scientific appeal to writing. On the contrary, such texts may prompt boredom with the audience who need to use the time frugally to get the work done on time because academic readers largely read to acquire specific knowledge to use either in their studies or simply to have the information because they may need it onwards. In concise, different from other readers such as literature, leisure, etc. academic readers undoubtedly have no time to waste with piles of documents waiting for to be read.

When speakers perform a speech act, their “main goal is to communicate in the most successful way with the least possible effort” (Abrantes, 2005, p. 92). This should be the same for writing as well. Although efficient use of words in academic writing is crucial, some



scholars tend to use words “lavishly” through lexical or syntactical additions, which is against the reader’s will. However, a concise language gains ground in academia where the time is of importance for academics, and dull proses with needless repetition or words lead to the tedium that steers these types of texts to the bottom of our reading piles. Of essential elements in good writing such as clarity, style, and accuracy, writing concisely is related directly to the issue of clarity. Whereas so obvious the importance of concise writing is, one of the reasons why a writer uses overwriting may be because s/he wants to ensure that readers clearly understand of what s/he did, or s/he may be polishing the writing intentionally so that it would seem intelligent or sophisticated, but wordy texts and repetition may have opposite effect by taxing the readers’ comprehension and patience (Friedman, 1990, p. 592).

Although wordiness may have an overhaul adverse impression on the reader’s digestion, *introduction* will be the most affected part of academic writing because it is the place where readers quit reading or decide to continue. Overpresenting an issue through empty modifiers, transitions and phrases may have a counter-effect on readers, if not on the editors and referees. Only the necessary points for the reader’s understanding should be contained in the paper so that the full attention of readers’ can be attracted, and they can be persuaded to continue reading. In brief, wordiness is the most widespread problem in any kind of writing, and the principal enemy of a clear, brief, bright style (LaRocque, 2007). In line with that, this study investigated the introductions of a hundred research articles written in English by Turkish speakers, and examples of redundancy were picked up, and modified with a concise version. Then, both original and modified texts were presented to fifty readers of English to determine which version of texts is easier to understand and would be their choice. This study aims to help non-native writers of English eliminate wordiness in their papers; provide some knowledge regarding the importance of conciseness for vigorous writing, and make some suggestions on how to trim their gratuitous writing style.

## 2. LITERATURE REVIEW

The purpose of this section is not just to compile past studies, but mainly to mention possible pros and cons of overwriting and tight writing. In line with that, it will be beneficial to make a compilation of the terms that have been used to describe short and long writing styles; terms such as lengthy writing, overwriting, verbose writing, wordiness, verbiage, verbosity, pleonasm, excessive writing, stilted writing, circumlocution, redundancy, superfluous words, wordy refer to writing styles including more words than necessary while tight writing, economical writing, succinct writing, conciseness, and short writing point out

texts that are not overloaded by redundant words. The present study did not tend to use a single term, but used all these terms arbitrarily.

To begin with, writing succinctly has advantages in some situations; for example, it is memorable (Brohaugh, 2007, p. 2) when compared to lengthy prosés because the information submitted concisely is easier to hold in mind, and recall when needed. In addition, meaningless rows of words and sentences may impede the reading flow, and thus may disrupt reader's digestion for the text; "Therefore, anything that slows the reader from reaching either your point or the end of the manuscript is ripe for removal (Brohaugh, 2007, p. 3).

Another thing that the writers seem to miss is why we write for. Out of many writing motives, academic writing is the one that audiences read to get a piece of information on the matter in question or to acquire knowledge on a particular issue; presumably not for pleasure. This is why scholars are busy even when they sit alone in empty rooms because they are in search of the thing that they currently, or possibly will need. Time is the only rescuer that may save them from this occupied situation, though wordy texts aggravate the rush hours, which is the last thing that a scholar would like. The last point that needs attention would be the close relationship between wordiness and convoluted phrase. An overwritten text may steer the reader's attention to a non-target spot by reason of the confusion that wordy phrases may prompt, so the writer should not overshare every mundane detail, but only the ones that the reader should know.

On the other hand, there are occasions that tight writing leads to a lack of understanding due to insufficient information. Being too frugal with the words to avoid redundancy may end with a parsimonious account of the issue, and subsequently may bring about misunderstanding or even no-understanding at all. However, there exists no motive behind that parlance mentioning any use of verbosity, but what is meant instead is the importance of striking a balance between wordiness and conciseness. Depending on the intention of writing, an author may freely decide on the number of the words s/he will use as well as which words s/he will include because no laws, either natural or manmade, exist to prevent writers from deciding on words they use. However, this freedom is not to drown papers with words; a paper full to overflowing with wordy phrases and sentences possibly will not facilitate the readers' work, but vice versa. In short, on some occasions, writers add words to their writing through extra prepositional phrases or needless repetition without adding any meaning (Fordye-Ruff, 2013, p. 77), which is an infelicity that needs dealing.

On the other hand, teachers as writers do not regard concise writing as a requisite of good writing (Nauman, Stirling, and Borthwick, 2011, p.321), and students prefer excessive writing because it is seen scientific (Chimbganda, 2000, p. 312), which proves that

redundancy in English writing may be an intentional fault in writing (Barrass, 2000, p. 7). However, wordiness may confuse, distract and annoy the readers (Barrass, 2000, p. 7). Therefore, we should prune the papers by removing superfluous words whether it is medical writing (Crowson, 2013, p. 556; Every, 2017, p. 20), business writing (Chan, 2002: Davidson, 2015, p. 16) or legal writing (Osbeck, 2011, p. 460; Gidi, 2018, p. 52). Different from the studies in the literature this study focused on redundancy on papers of Education.

### **2.1. Research Aim and Questions**

This study aims to promote non-native writers' flair for publishing in English. Accordingly, a hundred introductions of articles written by Turkish writers of English were analysed, and examples of redundancy were picked up, then they were analysed and decided on what type of redundancy formation they had. This study also aims to provide non-native writers of English with suggestions concerning the way to avoid overwriting in their prospective papers. More specifically, the present study has two research questions:

1. What is the most and least common redundancy type in Turkish writers of English?
2. What is the preference of a reader: overwriting or tight writing?

## **3. METHODOLOGY**

### **3.1. Data**

The data are composed of a hundred articles written by Turkish speakers of English. Articles were compiled based on the name of the writers. All the articles are in the field of education because rhetorical devices are said to have changed across disciplines (Hyland, 2005, p. 178). The data were collected from five journals indexed in ULAKBIM (a significant Turkish-based network for Turkish scholars) and each journal contributed to the corpus on equal amounts. Only the introduction parts were analysed, where clarity and conciseness are of importance for readers in deciding whether to continue or quit reading. Table 1 provides the number of articles from each journal and the average number of words scanned by the researcher. The introductions have an equal number of words; too short or too long introductions were not included because they may negatively affect the reliability of the data. Another requirement considered to be essential to construct a corpus for critical acts analyses is the publication time of the texts that build the corpus because the type of critical acts and frequency can be affected by the historical time in which the texts had been published (Salager-Meyer, 2008, p. 130). Accordingly, articles published in the last two years were included to secure synchronical similarity. Finally, direct quotations were removed from the data since they did not belong to the writer.

Table 1. Number of articles, and average and total number of words

Journal	Number of article	Average number of words	Total number of words
Hacettepe University Journal of Education	20	698	13960
Novitas Royal	20	653	13060
Eurasian Journal of Applied Linguistics	20	614	12280
Anadolu J. of Educational Sciences International	20	675	13500
Education and Science	20	632	12640
<b>Total</b>	<b>100</b>	<b>654</b>	<b>65440</b>

### 3.2. Taxonomy for Categorization of Wordiness

A taxonomic system with eight categories was created to categorize redundancy examples in data. More particular information on the taxonomy is as follows.

1. Meaningless intensifiers: Although intensifiers such as *many, much, quite, so, very* etc. may add significance to the phrase/sentence, writers sometimes use them redundantly; for example, in the sentence *The writer uses the words very well* the word *very* functions as an empty filler because the word *well* would just give the same meaning.

2. Long phrases and sentences: Some phrases are unnecessarily long, and can be pruned to a single (or shorter phrasal) adjective, adverb, or noun; for example,

1) *...large in size* (just *large* would be enough)

2) *...linguistics field* (the word *field* is redundant)

3) *The students who have been performing the worst...* (Instead, *the worst performing students*)

3. Unnecessary passive voice: Some passive verbs cause wordiness; for instance, *The researchers checked the validity of the results* instead of *The validity of the results has been checked by the researchers*. To note down, not all passive voices were regarded as redundant; for example, those who pointed out the object were not turned to active voices.

4. Redundant expletives and introductory phrases: An expletive is a phrase of *there+be* or *it+be* which is largely used as an introductory phrase; for example,

1) *There are three types of methods that we can employ* (redundant expletive).

*We can employ three methods* (modified form).

2) *It is crucial that we figure out this problem* (redundant introductory phrase).

*We should figure out this problem* (modified form).

5. Adjectival & Adverbial verbosity: Some useless adjective and adverb examples are
  - 1) The researcher *carefully* studied the students' reactions towards the new technique.
  - 2) The tanks were loaded onto the *huge* aircraft.
6. Double negation: It is the use of two negative forms in the same sentence; for example, *It is common* instead of *It is not uncommon*.
7. Long conjunctions and subordinators: They may be either redundant or unnecessarily long.
  - 1) *In spite of the fact that it is detailed...* (*Although* could be used instead of *in spite of the fact that*)
8. Repetition and needless information and redundant word: There are situations in which writers repeat themselves through paraphrasing (1); provide gratuitous information through non-defining clauses (2), or use redundant words (3); for example,
  - 1) *First and foremost thing to do is the immediate change of the environment* (repetition).
  - 2) *The system, which works rather well, is efficient* (needless information).
  - 3) *Past memories; final outcome; sudden crisis* (redundant pairs).

### 3.3. Procedure and Analyses

The data were analysed manually because there is not any PC or other technology-based device that could categorize the wordiness according to the taxonomy. The researcher read each introduction and noted down the redundant words or wordy phrases into the taxonomy. To validate the researcher's reliability of analyse, a tenth of the whole data was scanned by a second analyser who has a PhD in Linguistics. To maintain scoring consistency and to minimize analysers' bias, each analyser independently categorized the data according to the same taxonomy. The result showed harmony between analysers; 0.87 inter-rater reliability.

The direct quotations were excluded from the data because they did not belong to the writer. In samples including more than one redundancy example according to the taxonomy, each redundancy example was categorized distinctively. For example, *These dimensions are closely interlinked and intertwined* needs two categorizations; *closely* is an unnecessary adverb while *interlinked and intertwined* is a repetition.

Having pruned the long sentences and removed redundant words, the researcher asked fifty readers of English to compare both original and modified texts, and then decide which one sounds more scientific and is more legible. To achieve this, both original and modified texts were delivered to the participants through a simple questionnaire including two boxes for them to click (appendix 1).

## 4. RESULTS

### 4.1. Overall Findings

The results were provided in figure 1. As seen, *long phrases and sentences* is the category with the highest portion, and then the category of expletives and introductory phrases follows. *Double negation* is used only once.

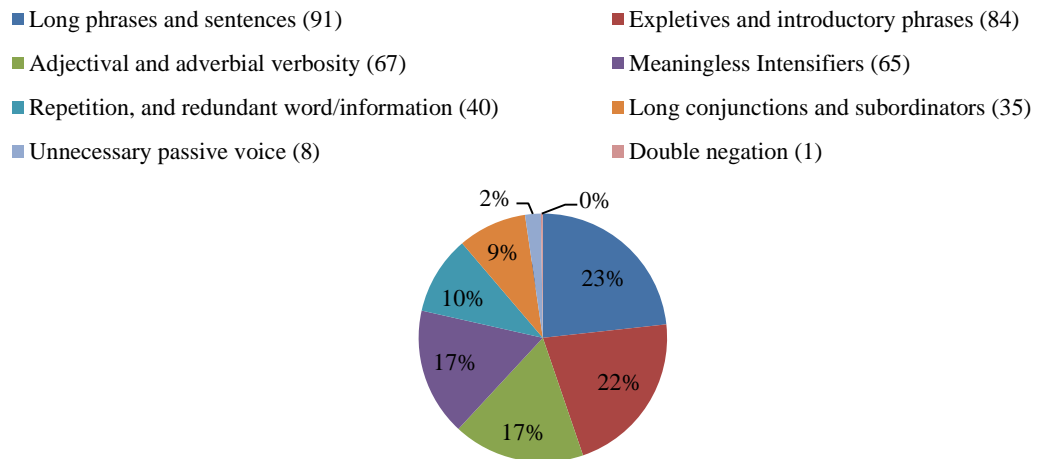


Figure 1. The number of redundancy examples in the corpus.

### 4.2. Results of Each Category

#### 4.2.1. Long Phrases and Sentences

The analyses detected a tendency of writers to use long phrases and sentences. They used long phrases instead of shorter phrases of noun, adverb, adjective, or verb. Table 2 shows the original wordy phrases from the data and their modified forms.

Table 2. Examples of wordy phrases and their reduced forms.

	Original Text	Modified Text
1.	at an increased rate	increasingly
2.	a negative point of view a positive point of view a cosmopolitan point of view	a negative view a positive view a cosmopolitan view
3.	The latest studies in the literature	Recent studies
4.	Another comprehensive study that has been prepared by KMK, it is claimed that ...	It is claimed by KMK that...
5.	plays a crucial role plays an important role plays a significant role	is important
6.	What is usually pointed out with "stress" is the negative experience of feelings	Stress is



7.	When the given definition is studied closely, it is obvious that	It is obvious that
8.	It is expected to shed light on future programs	It will shed light on future programs
9.	Studies which are conducted for scientific purposes	Studies
10.	When looked from this point of view	in this sense
11.	global citizenship education in the literature is defined as	global citizenship education is defined as
12.	Cosmopolitan point of view	Cosmopolitan view
13.	The concept of global citizenship has been	Global citizenship has been
14.	It is required to determine the exact number of student.	The number of students must be determined.
15.	RAN has a role of predicting the reading skill.	RAN predicts the reading skill.
16.	Reading seems to be quite important.	Reading is important.
17.	People tend to fear what they don't understand and this fear often shows itself as hostility.	People fear what they do not understand and this prompts hostility.
18.	the elapsed time is considered to be the raw score	the elapsed time is the raw score
19.	Germany has faced the influx of various groups of immigrants	Germany had influx of migrants.
20.	Teachers should not behave in such a way as to damage the neutrality.	Teachers should not break neutrality.
21.	Germany is a country with cultural diversity.	Germany has cultural diversity.
22.	the practical applications of these recommendations is considered to be important	The application of these recommendations is important.
23.	The factors that significantly associated with science are	The scientific factors are
24.	This study is an attempt to	This study attempts
25.	This study attempts not to be restricted to	This study is not restricted to
26.	it has its origins in	it originates in or it stems from
27.	he or she	S/he
28.	What is meant by subjective vitality is	Subjective vitality is
29.	The main reason for this pursuit of change is	The main reason for the change is
30.	within the life cycle of human beings	in life

31.	Adolescents spend a significant amount of their time in school.	Adolescents spend much of their time in school.
32.	They are expected to make more valid estimations on	They should reliably estimate
33.	Most of the researchers have the point of view that	Many researchers consider
34.	Those students who like	Students who like
35.	Business professionals working internationally	International business professionals
36.	for users of English	for English speakers
37.	With these caveats in mind	therefore
38.	in an effort to contribute	to contribute
39.	There are numerous studies closely correlating...	Numerous studies correlate...
40.	The programs constructed by adults...	Adult programs or Programs of adults
<b>Total</b>	<b>324 words</b>	<b>172 words</b>

The number of words was reduced to 172 from 324, still with no meaning loss. The results showed that the writers largely used long verbs or prepositional phrases while a single word would just do the same thing. In table 2, the phrases were reduced while table 3 provides the long phrases that not only cause wordiness but are redundant; therefore, should be taken out of the sentence. The number of words fell from 96 to 39 saving the sentences from the needless phrases.

Table 3. Examples of needless phrases and modified forms.

	<b>Original Text</b>	<b>Modified Text</b>
1.	What is usually pointed out with "stress" is the negative experience of feelings	Stress is
2.	When the given definition is studied closely, it is obvious that	It is obvious that
3.	When the literature is reviewed, it could be seen that students are	Students are
4.	The literature review in this field shows that there haven't been so many studies over innovative teaching and teacher	There are few studies on innovative teaching and teacher
5.	As a result of the previously conducted studies, it is known that	It is known that
6.	When the related literature is examined, it is considered that self-perception may be a variable...	According to the literature, self-perception may be a variable...

7.	There is some evidence that intervention could have negative effect on adolescents' risk behaviours	Intervention could have negative effect on adolescents' risk behaviours
<b>Total</b>	<b>96 words</b>	<b>39 words</b>

In the wake of long phrases (table 2) and needless phrases (table 3) table 4 shows wordy sentences and their reduced forms. As seen the number of words fell from 250 to 147

Table 4. Examples of overwritten sentences and modified forms.

	<b>Original Text</b>	<b>Modified Text</b>
1.	While there are many studies on global citizenship education abroad, it was found to be more limited number of studies on this subject in the literature in Turkey.	Compared to abroad studies, number of studies regarding global citizenship education in Turkey is fewer.
2.	Life satisfaction includes individuals' judgments about how much satisfied they are when they take their own lives into consideration.	Life satisfaction is a self-measuring of life satisfaction.
3.	It is considered that the support of the school will be very beneficial for the adaptation of the adolescents.	School support is beneficial for the adaptation of the adolescents.
4.	The efforts of understanding the world of emotions that directs the nature and behaviours of human beings indicate the need for a deeper inner vision.	A deep inner vision is necessary to understand the emotions that direct human behaviours.
5.	Students, teachers and school administrators improve their individual adaptations and roles with their intellectual mentalities by bringing their own individual needs, aims, beliefs and values to the school.	Students, teachers and school administrators improve their adaptations and roles through adding their needs, aims, beliefs and values to the school.
6.	When studies conducted on school are examined, it can be seen that different point of views about the technique exist.	The literature shows that there are different views about the technique.
7.	The study also intends to be a source of future reference for further research.	The study aims to be a reference source.
8.	It is important to examine the changes in the students.	The changes with the students should be examined.
9.	They are the ones who decide which standards are actually taught.	They decide on the taught standards.
10.	It is thought that the results obtained from the research give an idea to the theoreticians and practitioners.	Results of this research give an idea to the theoreticians and practitioners.
11.	It is hoped that the results of this study will contribute to the theory and practice.	Results will (hopefully) contribute to the theory and practice.
12.	When the literature is examined, many studies focused on risk behaviours utilized a quantitative examination of the risk behaviours.	Many studies on risk behaviours used quantitative examination.
13.	Researches proved that teachers with less number of students could provide more individualized attention, and they were more flexible using different teaching approaches.	Teachers with fewer students could provide more individualized attention, and were more flexible to use teaching approaches.
<b>Total</b>	<b>250 words</b>	<b>147 words</b>

thanks to pruning.

The last thing causing wordiness is overwritten references; i.e. both the reference writer and his/her statements are given separately; however, providing reference writer at the end of the statements in parenthesis would prune the texts as in table 5.

Table 5. Overwritten sentences through references.

	Original Text	Modified Text
1.	In the qualitative review study by Casey (2014), it was stated that the attitudes ...	It was stated that the attitudes ...(Casey, 2014)
2.	As stated by Dr. Christian Dahlheim at the 4. International Education Forum in 2016, it is important...	It is important...(Dahlheim, 2016)
3.	According to Bourdieu (2013), social background poses a very significant effect.	Social background poses a very significant effect (Bourdieu, 2013).
4.	Hansemark (1998) says that entrepreneurship education also impacts ...	Entrepreneurship education also impacts ... (Hansemark, 1998)
5.	Cenkseven Önder and Yılmaz (2012) found in their study, motivation is important.	Motivation is important (Cenkseven Önder and Yılmaz, 2012).
6.	According to another study conducted in Africa by Jane (2012) found that it is...	It is... (Jane, 2012)

#### 4.2.2. Expletives and Introductory Phrases

Turkish writers of English heavily use expletives and introductory phrases as shown in table 6. It was seen that removing expletive or introductory phrases from the sentence does not lead to any meaning change. Only some of the examples were presented in the table because of space availability.

Table 6. Redundant expletives and introductory phrases.

	Original Text	Modified Text
1.	It is asserted by researchers that the educational environment is important for the students.	Educational environment is argued to be important for students.
2.	We do maintain that BELF is important for...	Belf is important for...
3.	It has been observed that one of the reasons for these relational differences is the difference of organizational structure.	One of the reasons for these relational differences is the difference of organizational structure.
4.	It has been explored in several studies that RAN is a very strong predictor in oral reading fluency (Christo & Davis, 2008; Kasperski, Shany, & Katzir, 2016)	RAN is a very strong predictor in oral reading fluency (Christo & Davis, 2008; Kasperski, Shany, & Katzir, 2016)
5.	it can be said that the subjective vitality may have a role...	Subjective vitality may have a role...
6.	It is stated that the development of self-perception	The development of self-perception

	increases in adolescence.	increases in adolescence.
7.	Nicolaou and Philippou (2007) highlight that there is a strong relationship between mathematical success and problem-posing.	There is a strong relationship between mathematical success and problem-posing (Nicolaou and Philippou, 2007).
8.	It is crucial that the profile of the innovative teachers should be clear.	The profile of the innovative teachers should be clear
<b>Total</b>	<b>120 words</b>	<b>82 words</b>

Needless expletives and introductory phrases are provided in the table 7. The first ten phrases are the most used ones by Turkish writers of English.

Table 7. Expletives and introductory phrases in the corpus.

1.	<b>It can be said that</b>	19.	It has been noted that	37.	X writer says that
2.	<b>It was seen that</b>	20.	It can be predicted that	38.	X writer emphasized that
3.	<b>It was stated that</b>	21.	It has been explored that	39.	X writer highlighted that
4.	<b>The results showed that</b>	22.	Research has shown that	40.	X writer found that
5.	<b>It is known that</b>	23.	It is proclaimed that	41.	X writer showed that
6.	<b>It is thought that</b>	24.	Some studies have shown that	42.	X writer stressed that
7.	<b>It is believed that</b>	25.	It has been observed that	43.	X writer indicated that
8.	<b>It is considered that</b>	26.	It is intended that	44.	X writer claimed that
9.	<b>Studies show that</b>	27.	It is unsurprising that	45.	X writer asserted that
10.	<b>It is stated that</b>	28.	It is surprising that	46.	X writer discovered that
11.	It is explained that	29.	It is emphasized that	47.	X writer detected that
12.	It is evident that	30.	It occurs to us that	48.	X writer expressed that
13.	It should be pointed out that	31.	It is inevitable that	49.	X writer told that
14.	It is asserted that	32.	It is expected that	50.	X writer argued that
15.	It is seen that	33.	It is apparent that	51.	X writer maintained that
16.	It is foreseen that	34.	It was found out that	52.	X writer supported that
17.	It is occurred that	35.	It is necessary that	53.	X writer confirms that

18.	It is reported that	36.	It is crucial that	54.	X writer said that
-----	---------------------	-----	--------------------	-----	--------------------

#### 4.2.3. Adjectival and Adverbial Verbosity

Adjectival and adverbial verbosity in Turkish speakers' English texts is the third most common category. Turkish writers of English largely prompted verbosity when they used adjectives and adverbs as either boosters (assertive words) or hedges (mitigating words). Table 8 contains adjectives and adverbs in a redundant position.

Table 8. Adjectives and adverbs in redundant position

Adjectives				Adverbs			
1.	Lucid	13.	Abstract	1.	Deeply	13.	Substantially
2.	Selected	14.	Further	2.	Recently	14.	Directly
3.	Important	15.	Ongoing	3.	Mainly	15.	Actually
4.	Clear	16.	New	4.	Successfully	16.	Positively
5.	Significant	17.	Desired	5.	Generally	17.	Negatively
6.	Active	18.	In-depth	6.	Gradually	18.	Probably
7.	Best	19.	Past	7.	Closely	19.	Effectively
8.	Unique	20.	Critical	8.	Undoubtedly	20.	Effectively
9.	Positional	21.	Possible	9.	Vitaly	21.	Unsurprisingly
10.	High	22.	Previous	10.	Highly	22.	Intelligently
11.	Separate			11.	Widely	23.	Basically
12.	Striking			12.	Reciprocally	24.	Wilfully
<b>Total</b>	<b>22 Adjectives</b>			<b>24 Adverbs</b>			

Some of the adjectival and adverbial verbosity examples together with justification of why they are redundant are provided as follows:

- *Lucid* definition...

Lucid means "clearly expressed" and a definition already does this.

- This situation should be investigated *deeply*.

There cannot be a superficial scientific investigation with articles.

- ...to *successfully* accomplish...



The verb “accomplish” already means *to do something successfully*.

- Educators *generally* suggest that...

The adverb has no function.

- ...to achieve *selected* outcomes

An outcome is the thing you aim to reach. It does not need selecting.

- It is a *vitally* important issue.

Vitally functions as an unnecessary booster.

- There are *clear* distinctions between ranks.

There is not “unclear” distinction.

- Humans are *reciprocally* interact with other living organisms

Interacting is an action already done reciprocally. You cannot interact on your own.

- Achieving the reading fluency *successfully*...

The verb “achieve” already includes being successful.

- ...can *probably* be explained by...

The modal *can* makes the adverb redundant.

- Their *abstract* thinking...

There is not a concrete thinking.

- There is an *ongoing* debate...

When used in present tense, *debate* means a quarrel that is still going on.

- Experience will enhance the probability of success in *new* venture creation.

*venture* already means a new activity

- Looking for *new* creative ideas

You cannot have an old creative idea because all creative things are new

- there is a need for *in-depth* case studies

Case studies, as a research technique, are already detailed

#### 4.2.4. Meaningless Intensifiers

This category picked up adjectives, adverbs, and quantifiers that unnecessarily intensify a noun or situation, and 65 examples including such intensifiers were found (Table 9). The first five intensifiers are the most used ones by Turkish writers of English; following the table five examples were provided.

Table 9. Meaningless intensifiers

1.	very	13.	undoubtedly	25.	plenty of
2.	many	14.	important	26.	much
3.	more	15.	obviously	27.	a great amount of
4.	most	16.	indispensable	28.	significantly
5.	only	17.	utmost	29.	notably
6.	strongly	18.	so	30.	always
7.	actively	19.	at all	31.	a great deal of
8.	highly	20.	any	32.	a good deal of
9.	relatively	21.	none	33.	whole
10.	far more	22.	all	34.	thousands of
11.	rapidly	23.	quite		
12.	great	24.	hundreds of		

1. ...a *very* significant effect...
2. There are *very* few studies ...
3. *Only* a small percentage of them actually incorporate...
4. The findings are of *great* importance
5. The *whole* data were analysed

#### 4.2.5. Repetition, Redundant Words/Information

Under this category, forty examples were found; some of them were provided below.

1. The *external* world...
2. ...they use to communicate *their message*.
3. The *actual* problem is...
4. ... results *obtained from* the research.
5. Language learners' *learning* and development...
6. Teachers' *own* attitudes and perceptions...
7. In order to address the *mentioned* criticisms
8. ...*practical* applications...
9. ...receiving *private* tutoring.
10. The aim of environmental education is to increase the awareness of environment *of the individuals*.

#### 4.2.6. Long Conjunctions and Subordinators

Under this category, long and redundant conjunctions and subordinators were collected, and thirty-five examples with twenty-one different redundant conjunctions and subordinators were found; the first three are the most used ones by the Turkish writers of English (table 10).

Table 10. List of long conjunctions & subordinators, and their reduced forms

Original	Modified	Original	Modified
In order to	to	Despite the fact that	although
For this reason	because, as, since	As a result of the fact that	because
For that reason	because, as, since	In terms of	in, of, for
In spite of the fact that	although	In the case of	for
In addition to this	also	For the purpose of	for
This is the reason that	because, as, since	As a consequence of	because of
In addition to the fact that	also	Due to the fact that	because, as, since
With regard to With respect to In regard to	as to, regarding, concerning	In the course of	during
At this point in time At the present time	now	This is why	because, as, since

#### 4.2.7. Unnecessary Passive Voice

Unnecessary use of passive voices is not common in Turkish speakers of English, though the use of passive voices is common. Nine examples were found and provided in table 11, together with modified forms. Pruning the sentences decreased the number of words from 106 to 58.

Table 11. Unnecessary passive voices and their active forms.

	Original Text	Modified Text
1.	A creative teacher is seen as the one who is consistently curious.	A creative teacher is curious.
2.	It is asserted by researchers that...	Researchers assert...
3.	Academic achievement is facilitated by a strong sense of competence.	Strong sense of competence facilitates academic achievement.
4.	It is expected to be used by teachers.	Teachers may use it.
5.	The attitude towards mathematics was defined by Neale.	Neale defined attitudes towards mathematics.

6.	Another important study that scrutinized the educational achievement is provided by Bourdieu (1986) in the sociology field.	Bourdieu (1986) conducted a study that scrutinized educational achievement.
7.	Penalizing exclusivist approaches and addressing the needs of the entire minority community has been tried to be guaranteed by this law	This law guarantees penalizing exclusivist approaches and addressing the needs of the entire minority community.
8.	It is suggested in the study performed by Savage and Frederickson (2005) that...	Savage and Frederickson (2005) suggest...
9.	The inter-correlations among power bases have been studied extensively by researchers.	Researchers have studied inter-correlations among power.
<b>Total</b>	<b>106 words</b>	<b>58 words</b>

#### 4.2.8. Double Negation

Double negation nearly does not exist in the texts of Turkish writers of English. Only one example was found.

Original text : *It is not unacceptable* to change the current system of learning.

Modified text : *It is acceptable* to change the current system of learning.

#### 4.2. Questionnaire Results

The results proved the superiority of modified texts; 30 of 50 participants stated that modified texts are more scientific while the rest, 20, chose original texts more scientific. Similarly, 45 out of 50 chose modified texts as more legible while the figure was only five for original texts (Figure 2)

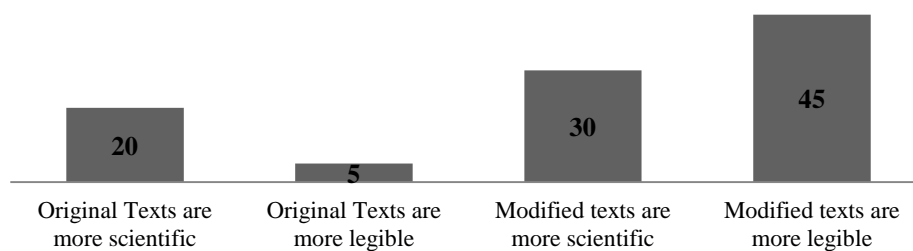


Figure 2. Questionnaire results of whether original or modified texts are more scientific and legible.

### 5. DISCUSSIONS AND CONCLUSION

The purpose of this study was to investigate wordiness that Turkish speakers of English used in the *introduction* of their papers; provide some knowledge regarding the importance of conciseness for vigorous writing, and finally propose some suggestions on

how to trim their wordy expressions. Results reveal that Turkish writers of English, as non-native writers, are partly prone to overwriting, which is one of the language pitfalls that non-native English speakers experience (Joubert & Rogers, 2015, p. 23) as well as native English speakers (Prasetyo, 2015, p. 92). Of different sections, this study investigated only introduction parts, but some studies investigated the whole sections and found that verbosity is a problem particularly for introductions, methodologies, and discussions (Aziz, Kashif, & Aijaz, 2016, p. 682).

The category of long phrases and sentences was found to be the most common out of all other categories amidst Turkish writers of English. Phrases are unnecessarily prolonged through prepositions, adjectives, or adverbs; even some phrases could be pruned to a noun. On the other hand, double negation is the least common redundancy category for Turkish writers. They did not include any of such redundancy examples in their writing; except one example.

The questionnaire results proved that Turkish readers of English regard tight writing more scientific and legible than overwriting, yet a few supported overwriting because it seemed to be more scientific. That overwriting appears to be scientific is not a new finding, as Chimbanga (2000) found that students prefer long sentences due to their scientific appearance. However, there are not any scientific studies proving the positive correlation them; on the contrary, studies (Crowson, 2013; Davidson, 2015; Every, 2017; Gidi, 2018) propose a writer to be concise and plain.

### **5.1. Suggestions**

1. Wordiness may prompt vocabulary errors (Chen, 2018, p. 57) through inaccurate word combinations, which is a disadvantage for writers because collocation competence is a sign of native-fluency in writing (Demir, 2018, p. 299).
2. Be concise with your writing because wordiness is considered to be a weakness of the writer (Antonetti, 2017, p. 116).
3. The explicit aim of scientific writing is conciseness (Scott & Jones, 2017, p. 2218); therefore, cut to the essence and be concise because readers may get lost in a pile of words while aiming to reach the main point. This would decrease the efficiency of your work.
4. Use a single word to convey a phrase by trimming long phrases. Check again if you could prune your phrases to words.
5. Inform your message straightforward; therefore, check long sentences again, and eliminate wordiness if necessary. Do not forget that long sentences with too many

words may cause complexity, which would make our writing inaccessible (Pinker, 2014, p. 57), hence may confuse the readers.

6. Trash empty modifiers like *very, really, totally, etc.* if you want to have effective writing (Heard, 2017, p. 24)
7. Shorten or eliminate empty transition (conjunctions and subordinators). Using long conjunctions/subordinators does not provide more windows for your readers.
8. De-clutter your writing by avoiding unnecessary repetition because it makes the writer seem incompetent over the issue, impedes clarity, and annoys readers (Messuri, 2015, p. 57) .
9. An expletive may contribute to wordy texts because they are weak sentence openers. (Every, 2017); therefore, avoid starting a sentence with *it or there clause* if there is nothing deserving to be highlighted. This is because they largely prompt lacklustre phrases that create awkward proses.
10. Redundant pairs or needless information adds nothing into your work. Omit the purposeless words that explain the obvious, or provide excessive detail (Wordiness, 2009)
11. Double negation can be used in poetry literature to sparkle the words whereas it has no place for scientific writing. Use affirmative sentences instead of double negation.
12. Use active voice rather than passive voice because passive sentences need using *it/that clauses*, which causes wordy phrases
13. Use adjectives and adverbs frugally. Boosting and hedging words mostly have function no more than highlighting or mitigating sentences. Use boosters or hedges when needed.
14. Be aware of that meaningless intensifiers are meaningless. Prune your sentences by eliminating intensifiers like *very, many, much, quite, etc.*
15. Minimizing redundancy, identifying and eliminating the content that is not critical, and editing final drafts in terms of conciseness are the three keys to writing concisely (Lynn, 2016, p. 346).
16. Edit your work; check the final draft critically in a way to prune your texts, and see if there is anything redundant before submission.
17. You may miss the points through self-editing; therefore, let someone else do the editing one more time for you.



## 5.2. Further Research

Overwriting in academic writing is an issue that should be dealt with. This study investigated only the field of education whereas there are still fields to investigate; for example, medical English where conciseness is not only important but also a necessity. Furthermore, this study constructed its taxonomy composed of eight categories; however, this taxonomy can be expanded through the addition of new categories such as definite and indefinite articles, redundant relative clauses and so on because the analyses showed that writers prone to overusing *the* and *-wh* clauses. This study investigated only introduction parts; however, researchers may make a full investigation of articles, and compare introduction, methodology, result, discussion, and conclusion parts to find which part has the highest average of wordiness. I also advise researchers to expand the corpus and contract the categorization; for example, investigation of only redundant adjectives in a larger data would be of benefit to reveal more detailed results.

## REFERENCES

- Abrantes, Ana Margarida. (2005). Euphemism and co-operation in discourse. In E. Grillo, *Power without dominations: Dialogism and the empowering property of communication* (pp. 85-103). Amsterdam: John Benjamins.
- Antonetti, Christine (2017). Postsecondary Transition Programs for Underprepared Writers. *Journal of Curriculum and Teaching*, 6(2): 113-123.
- Aziz, Sina, Kashif, Mehwash, & Aijaz, Maaziya (2016). English Grammar Problems Seen in the Original Articles Submitted for Publication in Annals of Abbasi Shaheed Hospital and Karachi Medical and Dental College. *Journal of the College of Physicians and Surgeons Pakistan*, 26(8):681-684.
- Barrass, Robert (2000). *Scientists must write*. London: Taylor & Francis.
- Brohaugh, William (2007). *Write Tight*. Illinois: Sourcebooks.
- Chan, Janis Fisher (2002). *Communication skills for managers*. AMACAM Div American Mgmt Assn.
- Chen, Wenling (2018). The Effects of Corrective Feedback Strategies on English Majors' Writing. *English Language Teaching*, 11(11),55-64 <http://doi.org/10.5539/elt.v11n11p55>.
- Chimbanga, Ambrose (2000). Communication strategies used in the writing of answers in biology by ESL first year science students of the University of Botswana. *English for Specific Purposes*, 19(4), 305-329.
- Crowson, Matthew (2013). A Crash Course in Medical Writing for Health Profession Students. *J Canc Educ*, 28:554-557.
- Davidson, Wilma (2015). *Business Writing: What Works, what Won't*. St. Martin's Griffin.

- Demir, Cuneyt (2018). Word combinations of English in academic writing. *Journal of Language and Linguistic Studies*, 14(1), 293-327.
- Every, Barbara (2017). Writing economically in medicine and science: Tips for tackling wordiness. *Medical Writing*, 26(1):17-20.
- Fordye-Ruff, Tenielle (2013). Five tips to combat verbosity. *The Advocate*.
- Friedman, Gary D. (1990). Be kind to your reader. *American journal of epidemiology*, 132(4), 591-593.
- Gidi, Antonio & Weihofen, Henry (2018). *Legal Writing Style (3rd Edition)*. Minnesota: West Academic.
- Heard, Stephen B. (2017). *The Scientist's Guide to Writing: How to Write More Easily and Effectively throughout Your Scientific Career*. Princeton: Princeton University Press.
- Hyland, Ken (2005). Stance and engagement: A model of interaction in academic discourse. *Discourse studies*, 7(2):173-192.
- Joubert, Pieter H., & Rogers, Silvia M. (2015). *Language Pitfalls: Nonnative English Speakers*. Berlin: Springer-Verlag.
- LaRocque, Paula (2007, 2 2). Retrieved 1 1, 2019, from Quillmag: <https://www.quillmag.com/2007/02/02/wordiness-quiz/>
- Lynn, Micheal (2016). Conciseness is Critical. *Cornell Hospitality Quarterly*, 57(4):346-347.
- Messuri, Kristin (2015). Clarity in medical writing. *The Southwest Respiratory and Critical Care Chronicles*, 3(12): 56-58.
- Nauman, April D., Stirling, Terry, & Borthwick, Arlene (2011). What Makes Writing Good? An Essential Question for Teachers. *The Reading Teacher*, 64(5): 318-328.
- Osbeck, Mark K. (2011). What is "good legal writing" and why does it matter? *Drexel L. Rev.*, 4: 417-466.
- Pinker, Steven (2014). Why academics stink at writing. *Chronicle of Higher Education*, 26.
- Prasetyo, Yudy (2015). Sentence conciseness in thesis abstracts of English departments students. *Jurnal Edukasi*, (1),88-99.
- Salager-Meyer, Françoise (2008). Scientific publishing in developing countries: Challenges for the future. *Journal of English for academic purposes*, 72(2), 121-132.
- Scott, Susannah. L., & Jones, Christopher W. (2017). Superlative Scientific Writing. *American Chemical Society*, 7:2218-2219.
- Wordiness. (2009). Retrieved 01 5, 2019, from oocities: <http://www.oocities.org/ctl1013aw/moreessay.htm>

Appendix 1. The questionnaire delivered to fifty academicians.

<b>Please read the texts below and decide with column seems more scientific, and is more legible.</b>	
While there are many studies on global citizenship education abroad, it was found to be more limited number of studies on this subject in the literature in Turkey.	Compared to abroad studies, number of studies regarding global citizenship education in Turkey is fewer.
Life satisfaction includes individuals' judgments about how much satisfied they are when they take their own lives into consideration.	Life satisfaction is a self-measuring of life satisfaction.
It is considered that the support of the school will be very beneficial for the adaptation of the adolescents.	School support is beneficial for the adaptation of the adolescents.
The efforts of understanding the world of emotions that directs the nature and behaviours of human beings indicate the need for a deeper inner vision.	A deep inner vision is necessary to understand the emotions that direct human behaviours.
Students, teachers and school administrators improve their individual adaptations and roles with their intellectual mentalities by bringing their own individual needs, aims, beliefs and values to the school.	Students, teachers and school administrators improve their adaptations and roles through adding their needs, aims, beliefs and values to the school.
When studies conducted on school are examined, it can be seen that different point of views about the technique exist.	The literature shows that there are different views about the technique.
The study also intends to be a source of future reference for further research.	The study aims to be a reference source.
It is important to examine the changes in the students.	The changes with the students should be examined.
They are the ones who decide which standards are actually taught.	They decide on the taught standards.
It is thought that the results obtained from the research give an idea to the theoreticians and practitioners.	Results of this research give an idea to the theoreticians and practitioners.
It is hoped that the results of this study will contribute to the theory and practice.	Results will (hopefully) contribute to the theory and practice.
When the literature is examined, many studies focused on risk behaviours utilized a quantitative examination of the risk behaviours.	Many studies on risk behaviours used quantitative examination.
Researches proved that teachers with less number of students could provide more individualized attention, and they were more flexible using different teaching approaches.	Teachers with fewer students could provide more individualized attention, and were more flexible to use teaching approaches.
In the qualitative review study by Casey (2014), it was stated that the attitudes ...	It was stated that the attitudes ...(Casey, 2014)
As stated by Dr. Christian Dahlheim at the 4. International Education Forum in 2016, it is important...	It is important...(Dahlheim, 2016)
According to Bourdieu (2013), social background poses a very significant effect.	Social background poses a very significant effect (Bourdieu, 2013).
Hansemark (1998) says that entrepreneurship education also impacts ...	Entrepreneurship education also impacts ... (Hansemark, 1998)

Cenkseven Önder and Yılmaz (2012) found in their study, motivation is important.	Motivation is important (Cenkseven Önder and Yılmaz, 2012).
According to another study conducted in Africa by Jane (2012) found that it is...	It is... (Jane, 2012)
It is asserted by researchers that the educational environment is important for the students.	Educational environment is argued to be important for students.
We do maintain that BELF is important for...	Belf is important for...
It has been observed that one of the reasons for these relational differences is the difference of organizational structure.	One of the reasons for these relational differences is the difference of organizational structure.
It has been explored in several studies that RAN is a very strong predictor in oral reading fluency (Christo & Davis, 2008; Kasperski, Shany, & Katzir, 2016)	RAN is a very strong predictor in oral reading fluency (Christo & Davis, 2008; Kasperski, Shany, & Katzir, 2016)
it can be said that the subjective vitality may have a role...	Subjective vitality may have a role...
It is stated that the development of self-perception increases in adolescence.	The development of self-perception increases in adolescence.
Nicolaou and Philippou (2007) highlight that there is a strong relationship between mathematical success and problem-posing.	There is a strong relationship between mathematical success and problem-posing (Nicolaou and Philippou, 2007).
It is crucial that the profile of the innovative teachers should be clear.	The profile of the innovative teachers should be clear
More scientific <input type="checkbox"/> More legible <input type="checkbox"/>	More scientific <input type="checkbox"/> More legible <input type="checkbox"/>

## Çeviride Yerlileştirme ve Yabancı Dil Öğretiminde Yeri

DOÇ. DR. SEVTAP GÜNAY KÖPRÜLÜ\* - DR. ÖĞR. ÜYESİ ERKAN YÜCE\*\*

### Öz

Çeviri, dilsel farklılıkların yanı sıra kültürel farklılıkların da dikkate alınmasını, çeviride dil-kültür ilişkisinin korunmasını gerektirir. Ancak, iki dil arasındaki dilsel ve kültürel farklılıklardan dolayı bu her zaman mümkün olamamaktadır. Çeviride kültürel engellerin aşılmasında “yerlileştirme” öne çıkan bir çeviri stratejisidir. Yerlileştirmede, anlaşılabilirliğin sağlanabilmesi için hedef dil okuyucusuna yabancı olan kaynak metnin dilsel ve kültürel öğeleri, hedef dilin kültürüne uygun bir şekilde değiştirilir. Dolayısıyla yerlileştirme yapabilmek için her iki dilin kültürünün çok iyi bilinmesi gerekir. Yabancı dil öğretiminde de sadece dil değil aynı zamanda o dilin kültürü de öğretilmektedir. Çeviri dersleri, bu anlamda önemlidir. Çeviri derslerinde, dilsel ve kültürel farklılıkların farkındalığı, metin türlerine göre çeviri yöntemlerinin kullanılması gibi amaçlar yer almaktadır.

Bu çalışmada “21 Lessons for the 21<sup>st</sup> Century” adlı popüler güncel bir eserin, “21. Yüzyıl İçin 21 Ders” adlı Türkçe çevirisinde dikkat çeken “yerlileştirme” ele alınmış, yerlileştirmenin yabancı dil öğretiminde çeviri derslerinde bilinmesi gereken bir çeviri olgusu olduğuna dikkat çekilmek istenilmiştir. Eserin çevirisinde yerlileştirme yapılmış olan bölümlerden seçilen örneklerde yapılmış olan yerlileştirme çeviribilimsel çerçevede değerlendirilmiştir. Çalışmanın kuramsal çerçevesinde çeviribilimci Venuti’nin çalışmalarında üzerinde önemle durduğu “yabancılaştırma” (foreignization) ve “yerlileştirme” (domestication) çeviri stratejilerinden hareket edilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Çeviri, yabancı dil öğretimi, çeviri stratejileri, yerlileştirme, yabancılaştırma.

### DOMESTICATION IN TRANSLATION AND ITS PLACE IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING

#### Abstract

Translation requires consideration of cultural differences as well as linguistic differences, and preservation of the language-culture relationship in translation. However, this is not always possible because of the linguistic and cultural differences between the two

\* Nevşehir HBV Ün. Eğitim Fak, sevtapkopurlu@nevsehir.edu.tr, orcid.org/ 0000-0002-8841-355X

\*\* Nevşehir HBV Ün. Eğitim Fak, erkanyuce03@gmail.com, orcid.org/ 0000-0003-2716-5668

Gönderim tarihi: 02-11-2019

Kabul tarihi: 12-12-2019

languages. “Domestication” is a prominent translation strategy in overcoming cultural barriers in translation. In domestication, the linguistic and cultural elements of the source text, which are foreign to the target language reader, are modified in accordance with the culture of the target language in order to ensure intelligibility. Therefore, the culture of both languages needs to be well known in order to make domestication. In foreign language teaching, not only the language but also the culture of that language is taught. Translation courses are important in this sense. There are objectives such as awareness of linguistic and cultural differences and the use of translation methods according to text types in the translation courses.

The prominent issue of “domestication” in Turkish translation entitled “21. Yüzyıl İçin 21 Ders” of a popular current work entitled “21 Lessons for the 21st Century” was focused on, and it was intended to highlight that domestication is a translation phenomenon that needs to be acknowledged in translation courses of foreign language teaching in this study. Domestication, which was applied in the chosen samples from the translation of the work, was evaluated within the scope of translation studies. “Foreignization” and “domestication” translation strategies, emphasized importantly in works of translation scientist, Venuti, were followed in the theoretical framework of the study.

**Keywords:** Translation, foreign language teaching, translation strategies, domestication, foreignization.

## GİRİŞ

Çeviribilim çalışmalarında iki temel çeviri yaklaşımından söz edilebilir: Kaynak dil odaklı çeviri, hedef dil odaklı çeviri. Çeviribilimci Lawrence Venuti (1995) bu iki yaklaşımı, salt dilsel açıdan ziyade kültürel bir bakış açısıyla tartışır. Bu açıdan Venuti çeviri sürecinde iki farklı çeviri stratejisini öne sürer: “yerleştirme”(domestication)<sup>1</sup> ve “yabancılaştırma” (foreignization). Yerleştirme stratejisiyle çeviride, hangi dile çeviri yapılacaksa o dilin kültürünün özelliklerine uygun çeviri yapılır. Venuti yerleştirmeyi, çevrilecek olan metnin yabancılığını hedef dil okuyucuları için mümkün olduğunca azaltmak amacı taşıyan bir çeviri yaklaşımı olarak;

---

<sup>1</sup> Çeviribilimsel araştırmalarda *yerleştirme* (localization) ve *yerleştirme* (domestication) kavramları, genellikle eşanlamı olarak kullanılmaktadır. Ancak bu iki kavramın kullanım alanları birbirinden farklıdır. Berk’in (2005, s. 164) de belirtmiş olduğu gibi, *yerleştirme*, yazılım ürünleri veya web sitelerinin başka bir dil, kültür ve hukuk ortamında kullanılabilmesi amacıyla söz konusu hedef dizgeye uyarlama süreci iken, *yerleştirme*, yabancı metni hedef dil kültüründe baskın olan değerlere uygun olarak benzeştirici bir yaklaşımla aktarmaktır. Aynı yanılığın incelediğimiz eserde de görmekteyiz. Türkçe eserin iç kapak sayfasında yazarın bilgisi dâhilinde ve izniyle *yerleştirme* yapıldığı bilgisi yer almaktadır. Biz çalışmamızda bu iki kavram arasındaki anlamsal ve alansal farklılıkları dikkate alarak bir çeviri stratejisi olan “yerleştirme” kavramını kullandık.



yabancılaştırmayı ise çevirisi yapılacak olan metnin yabancı özelliklerinden bir kısmını tutarak çevrilecek dildeki normları zorlayan bir çeviri yaklaşımı olarak tanımlar.<sup>2</sup>

Çalışmamızın konusu olan *yerlileştirme*, çevirisi yapılacak olan metnin yabancılığını en aza indirgeyebilmek için metni hedef dilin kültürüne uygun, hedef dil ve kültürde yabancı olmayacak bir yaklaşımla aktarmaktır. Bu demek oluyor ki çeviri, sadece bir dilden farklı bir dile çeviri yapmak değildir. Hedef dilde anlaşılabilirliğin sağlanabilmesi ve kaynak dildeki anlamın hedef dilde verilebilmesi için her iki dildeki kültürel etkenler de dikkate alınmalıdır. Bu durumda, kaynak ve hedef diller arasındaki kültürel farklılıklardan kaynaklanan çeviri sorunları ile karşılaşılır ve çeviride yerlileştirme bu sorunları aşma yollarından biridir.

Yabancı dil öğretiminde çeviri derslerinde, iki dil arasında benzerlik ve farklılıkların farkına varılması, kültür ile dil ilişkisinin irdelenmesi, temel düzeyde çeviribilim kavramlarının bilinmesi, dillerin yapısal ve kültürel farklılıklarından kaynaklanan çeviri güçlüklerinin aşılmasında kullanılması gereken çeviri yöntemlerinin bilinmesi gibi amaçlar yer almaktadır (bkz. yok.gov.tr). Yerlileştirmede temel amaç, kaynak metindeki dil kültür ilişkisinden kaynaklanan çeviri güçlüklerinin, hedef dilin kültürüne uygun bir şekilde aşılmasını sağlamaktır; dolayısıyla yabancı dil öğretiminde çeviri derslerinin amacının yerine getirilmesine katkıda bulunacağı açıktır.

Çevirinin yabancı dil öğretiminde önemli bir yerinin olduğunu savunan bilim insanlarından olan Snell-Hornby (1985, s. 25) çevirinin, ileri düzeyde yabancı dil eğitiminde öğrencilerin uygulamada ve kuramsal anlamda uzmanlaşmalarına yardımcı olduğunu ileri sürmektedir.

Çamdereli'nin (1995) de belirttiği gibi, her dil kendi kültür yapısına özgü semboller düzeni kullanır ve kendi kültürünün bütün göndermelerini ve kavramsal olgularını anlama dönüştürürken her kültür de kendi deneyimini en iyi kendi diliyle açıklar. Dolayısıyla çeviri, sadece bir dilden diğer bir dile aktarma değildir, bunun yanı sıra bir kültürden başka bir kültüre aktarma da söz konusudur.

Vermeer'in çeviriyi, kültürel bir aktarım olarak, metni de, sosyokültürün sözle ifade edilen kısmı olarak tanımladığını belirten Snell-Hornby, buna göre çevirinin, metnin önceden belirlenen duruma göre, "hedef kültürün bir parçası" olarak yeniden oluşturulması şeklinde tanımlanabileceğini ifade eder (Snell-Hornby, 1994, s. 13).

"Dillerin ayrı dünya görüşlerini ve değişik kültürleri yansıtmaları, özellikle her dilde anlatım yolunun, gerçeği anlatma biçiminin farklılığı, bir dilden ötekine çeviri yapmayı

---

<sup>2</sup>Venuti'nin öne çıkardığı bu iki çeviri stratejisinden daha önce bahsetmiş olan bilim insanı ise Friedrich Schleiermacher'dir. Schleiermacher (1768-1834), çeviride okuyucuyu yazara götürme ve yazarı okuyucuya götürme yaklaşımından bahseder; metin türlerinin çeviri yöntemlerini belirleyebileceği görüşünü ileri sürer ve "sanat metni" ile "bilim metni" olarak tanımladığı metinlerde okurun yazara götürülmesini, "gündelik kullanım metinleri"nde ise yazarın okura götürülmesi gerektiğini belirtir (akt. Kuran, 1995, s. 36).

güçleştiren başlıca etkenlerdendir” (Aksan, 1995, s. 74). Öğrenci, çeviri yapmaya çalışırken Aksan’ın bahsettiği farklılıkların ve zorlukların farkına varır, çeviri yöntemlerinden yararlanarak bu güçlükleri aşmaya çalışır. Çeviri sırasında öğrencinin, çevirisini yapacağı metni salt dilsel düzlemde değil aynı zamanda kültürel düzlemde de irdelemesi gerekir; dil ve kültürün birbiriyle olan bağından dolayı doğru bir çeviri yapabilmesi için metnin anlam çözümlemesinde o dilin kültürünü dikkate alması ve çevireceği dilin kültürel özelliklerine uygun bir çeviri gerçekleştirmesi gerekir.

### “21. YÜZYIL İÇİN 21 DERS” ADLI ESERDE YERLİLEŞTİRME

Tarihçi, akademisyen ve yazar olmanın yanı sıra 21. yüzyılın en çok ses getiren düşünürlerinden biri olan Yuval Noah Harari’nin insan ve insanlık üzerine eserleri bulunmaktadır. Eserleri, farklı tarzı, gerçekçi ve net anlatımları, farklı karakterleri ve olayları ile dikkat çekmektedir. Yazar, daha önceki yazılarını ve makalelerini gözden geçirerek, düzeltmeler yaparak hazırladığı ve kendisine sorulan soruları derlediği “21 Lessons for the 21st Century” adlı eserinde siyasi, teknolojik, toplumsal ve varoluşsal zorluklara açıklık getiriyor. Yazarın bahsedilen eseri, Selin Siral tarafından “21. Yüzyıl İçin 21 Ders” adıyla Türkçeye çevrilmiştir.

Söz konusu eser felsefi olmasının yanı sıra tarihsel, antropolojik, tarihsel ve fütürist bir eser olma özelliğine de sahiptir. Böyle bir eserin çevirisinde, felsefi düşüncelerin anlaşılabilirliğini sağlanabilmesi açısından yerleştirme stratejisinin öne çıktığı görülmektedir. Kitabın iç kapak sayfasında yazardan izin alınarak çeviride yerleştirme<sup>3</sup>yapıldığı bilgisi yer almaktadır.

Çalışmamızda, çeviride nerelerde değişiklik yapıldığı, yerleştirmenin neden gerekli olduğu, nasıl yapıldığı, kaynak eserden örneklerle incelenmiştir.

#### Örnek 1

If your boyfriend dumps you, the algorithm may walk you through the official five stages of grief, first helping you deny what happened by playing **Bobby McFerrin’s ‘Don’t Worry, Be Happy’**, then whipping up your anger with **Alanis Morissette’s ‘You Oughta Know’**, encouraging you to bargain with **Jacques Brel’s Ne me quitte pas’** and **Paul Young’s ‘Come Back and Stay’**, dropping you into the pit of depression with **Adele’s ‘Someone Like You’ and ‘Hello’**, and finally aiding you to accept the situation with **Gloria Gaynor’s ‘I Will Survive’**. (s. 27)

Neticede sevgiliniz sizi terk ederse, algoritma yas sürecinin beş resmi aşamasından geçmenize önayak olabilir: önce olan biteni inkâr etmenize yardımcı olmak için **Nilüfer’den “Boş Vermişim Dünyaya”**, sonra öfkenizi kamçulamak için **Esmeray’dan “Unutma Beni”**, sizi pazarlığa teşvik

<sup>3</sup> Çeviri kitapta “yerleştirme” olarak adlandırılıyor.

etmek için **Sezen Aksu'dan "Geri Dön"**, bunalımın dibine vurmanız için **Güliden Karaböcek'ten "Sürünüyorum"** ve **Neşe Karaböcek'ten "Kemancı"**, son olarak da durumu kabullenmenize yardımcı olmak için **Ajda Pekkan'dan "Bambaşka Biri"** parçalarını çalar. (s. 41)

Bu örneğimizde Amerikan ve İngiliz kültüründe tanınmış olan şarkıcılar ve söyledikleri şarkılar ile dinleyiciler üzerindeki etkileri yer alıyor. Türkçe çevirisinde hedef kitle okuyucuları üzerinde aynı etkiyi oluşturabilmek için Türk şarkıcılar ve şarkıları verilerek yerleştirme yapılmıştır.

Şarkıcıları, şarkılarını ve hangi amaçla dinlendiklerini aşağıdaki şekilde tablolaştırabiliriz.

Şarkıcı Adı	Şarkı Adı	Etkisi	Şarkı Adı	Şarkıcı Adı
Bobby McFerrin	Don't Worry, Be Happy	Olan biteni inkâr etmeye yardımcı olmak	Boş Vermişim Dünyaya	Nilüfer
Alanis Morissette	You Oughta Know	Öfkeyi kamçulamak	Unutma Beni	Esmeray
Jacques Brel	Ne me quitte pas	Pazarlığa teşvik etmek	Geri Dön	Sezen Aksu
Paul Young	Come Back and Stay			
Adele	Someone Like You	Bunalımın dibine vurmak	Sürünüyorum	Güliden Karaböcek
	Hello		Kemancı	Neşe Karaböcek
Gloria Gaynor	I Will Survive	Durumu kabullenmeye yardımcı olmak	Bambaşka Biri	Ajda Pekkan

Tabloyu incelediğimizde, orijinal eserde yer alan şarkıcı ve şarkı için çeviri eserde birebir yerleştirme yapılmamış olduğu görülmektedir: *Pazarlığa teşvik için* orijinal metinde iki farklı şarkıcı yer alırken Türkçe karşılığında tek bir şarkıcı verilmiştir. Diğer yandan *bunalım* etkisi için orijinal eserde tek bir şarkıcının iki farklı şarkısı geçiyor iken Türkçe karşılığında iki farklı şarkıcı yer almaktadır. Şarkı sözleri içeriklerini incelediğimizde orijinal eser ile çeviri eserde geçen şarkıların içeriksel olarak örtüştükleri görülmektedir. Çevirmen, yazarın verdiği örneklerle okuyucuda oluşturmak istediği etkiyi, duyguyu çevirisinde yaşatabilmek için yerleştirme yapmıştır.

## Örnek 2

Perhaps you personally wouldn't want to take such a test, but then maybe you find yourself with a group of friends at **Michelle's** boring birthday party, and somebody suggest you all take turns checking yourself on this cool new algorithm (with everybody standing around to watch the results-and comment on them). Would you just walk away? (s. 50)

Belki kendi kendinize böyle bir test yapmak istemezsiniz ama diyelim ki **Melis**'in sıkıcı doğum günü partisinde bir grup arkadaş arasında buluyorsunuz kendinizi ve biri çıkıp herkesin sırayla bu süper yeni algoritmayı denemesini öneriyor (ve herkes sonuçlara bakıp bir de yorum yapıyor). Çekip gider misiniz? (s. 63)

Bu örnekte orijinal eserde geçen *Michelle* kişi adının yerine Türkçe eserde *Melis* kişi adının kullanılmış olduğunu görüyoruz. Çeviribilim kuramında kişi adlarının yerleştirilmesi kimi özel durumlar için uygun görülmektedir. Bu durumlar genellikle çocuk eserleri çevirisinde veya adın hedef dilde anlamsal olarak karşılığının olması durumlarında (örneğin Maria – Meryem, Eva – Havva) kabul edilebilir olmaktadır. Nitekim özel adların çevirisine ilişkin Schreiber (1993: 180-181), modern yazınsal çevirilerde kişi adlarının kuralda aynen alındığını, çocuk kitapları çevirilerinde ise büyük ölçüde şahıs adlarının yerleştirildiğini belirtir. Bu örneğimizde hedef kitle küçük yaş grubu olmadığı için ve hedef dildeki kitlenin okudukları eserin yabancı dilden çeviri olduğunun farkında olması nedeniyle orijinal eserde geçen *Michelle* kişi adının Türkçe çevirisinde de aynı kullanılması daha uygun bir yaklaşım olur. Burada yerleştirmeyi gerektirecek bir durum bulunmadığını söyleyebiliriz.

### Örnek 3

**The Islamic State** has boasted that it has reverted to the pure and original version of Islam, but in truth, their take on Islam is brand new. (s. 97)

**İŞİD**, İslam'ın özgün ve saf haline dönmekle övünür ama aslında yepyeni bir İslam anlayışları var. (s. 103)

Bu örnekte orijinal metinde The Islamic State örgüt adı Türkçe akronim karşılığı İŞİD olarak verilmiştir. Irak ve Şam İslam Devleti (İŞİD), bir örgüt adıdır ve orijinal metinde akronim olarak değil 2014 tarihi itibarıyla kullandığı adıyla (İslam Devleti = The Islamic State) yer alırken Türkçe çevirisinde, hedef dil kültüründe bilinen ve kullanılan adıyla verilmiştir. İŞİD, hedef dil kültüründe bilinen bir akronimdir. Bu şekilde bir yerleştirme, orijinal eserde geçen örgüt adının hedef dil okuyucuları için anlaşılabilirliğini sağlamıştır.

### Örnek 4

A **priest** is not somebody who knows how to justify why the rain dance and end the drought. A **priest** is somebody who knows how to justify why the rain dance failed, and why we must keep believing in our **god** even though he seems deaf to all our prayers. (s. 129)

**İmam** dediğimiz, yağmur duası etmeyi ve kuraklığı sona erdirmeyi bilen kişidir. **İmam** yağmur duasının niye işe yaramadığını ve dualarımızı duymuyor gibi görünse de neden **Allah**'a inanmayı sürdürmemiz gerektiğini açıklayabilen kişidir. (s. 128)

Bu örneğimizde *priest* için yerlileştirme çeviri stratejisi kullanılarak *imam* denilmiştir. Örneğimizin yer aldığı bölümde “Hıristiyan tarımcılık” tan bahsedilmektedir ve çeviri eserde metnin devamında imam değil *rahip* denilmektedir: “rahipler ve gurular sadece daha iyi bahaneler uydurmayı öğreniyorlar.” (s. 129). Bu durumda çeviride tutarsızlık ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra *god* için *Allah* denilmiştir; ancak yazar zaten İslam’la ilgili ifadelerinde “god” değil “Allah” demektedir. Örneğin “Egyptians may well ask Allah for help”. Bu nedenle, Hıristiyan tarımcılıkla ilgili bölümde geçen “god” sözcüğü için “Tanrı” sözcüğü kullanılması bahsettiğimiz ayrımın net olması açısından daha yerinde bir karar olurdu.

#### Örnek 5

We are trapped, then, **between a rock and a hard place**. (s. 138)

O zaman, **aşağı tükürsen sakal yukarı tükürsen bıyık** bir durumda sıkışıp kalmış bulunuyoruz. (s. 136)

Bu örneğimizde orijinal metinde geçen deyim Türkçe anlamsal eşdeğer karşılığı yine bir deyimle sağlanabilmiştir. İngilizce “between a rock and a hard place” deyiminin sözcüğü sözcüğüne çevirisi “bir kaya ve sert bir yer arasında” şeklindedir. Orijinal eserde geçen deyim ile Türkçe karşılığı olan deyim anlamı aynıdır, her ikisi de aynı derecede sakıncalı iki durum karşısında karar verme zorluğunu anlatmak için kullanılır. Yerlileştirme özellikle deyim ve atasözlerinin çevirisinde önerilen bir yaklaşımdır.

#### Örnek 6

What complicates matters is that in many cases **people want to have their cake and eat it**. (s. 140)

İşleri karıştıran şu ki, çoğu durumda **insanlar ne yardan geçmek istiyor ne serden**. (s. 139)

Bu örneğimizde de bir önceki örneğimizde olduğu gibi deyim çevirisinde yerlileştirme yapılmıştır. Orijinal eserde kullanılmış olan “people want to have their cake and eat it” ifadesinin birebir çevirisi “insanlar keklerini almak ve yemek isterler” şeklindedir. Örneğimizdeki ifade, meşhur bir İngiliz deyim olan “have your cake and eat it” ifadesinin tümce içerisinde bağlama göre kullanılmış halidir. Vazgeçilemeyecek iki şey veya durum olması durumunda söylenen İngiliz deyiminin Türkçede anlamsal olarak eşdeğer bir çeviriyle verilmiştir.

#### Örnek 7

From a personal viewpoint, however, forty years can be an **eternity**. (s. 145)

Fakat kişisel açıdan bakınca kırk yıl **sittinsene** gibi gelebilir.(s. 142)

Bu örneğimizde orijinal eserde geçen “eternity”, sonsuzluk, ebedilik, sonsuz uzun zaman anlamlarına gelmektedir. Türkçede “sittinsene” çok uzun zaman anlamındadır.

Anlamsal olarak iki sözcük birbirine çok yakındır. Ancak Türkçede *sittinsene* zarf sözcüğünün kullanıldığında bir rakam (40 yıl, 50 yıl vb. gibi) telaffuz edilmez, zira *sittinsene* belirli olmayan çok uzun bir zamanı temsil eder. Bu nedenle “kırk yıl *sittinsene* gelebilir” ifadesi yerine “kırk yıl bir ömür gibi gelebilir” şeklinde bir çeviri daha doğru olurdu. Dolayısıyla orijinal eserde geçen sözcüğün anlamsal eşdeğeriyle yerileştirme çeviri stratejisinin kullanılmasında sözcüğün içinde kullanıldığı bağlama dikkat edilmediği için doğru bir yerileştirme yaklaşımı olmadığını söyleyebiliriz.

#### Örnek 8

You should avoid shouting, expressing rage, or confronting the other person- angry outbursts just make things worse. (s. 149)

Bağırıp çağırmaktan, öfke emareleri göstermekten ya da diğer insanlara meydan okumaktan kaçınmak gerek; **öfkeyle kalkan zararlar oturur**. (s. 145)

Bu örneğimizde orijinal eserde “angry outbursts just make things worse” ifadesi bir deyim değildir ve birebir karşılığı “öfke patlamaları sadece işleri daha da kötüleştirir” şeklindedir. Ancak Türkçe çevirisinde kullanılan ve bir deyim olan “öfkeyle kalkan zararlar oturur” ifadesiyle aynı anlama gelmektedir. Çeviride deyim kullanılarak yerileştirme stratejisi kullanılmıştır. Çeviride kullanılan deyim, orijinal ifadenin anlamsal olarak eşdeğeri ve yerinde bir yaklaşımdır.

#### Örnek 9

But every now and then states **lose their tempers**, and react far too forcefully and publicly, thus **playing into the hands of** the terrorists. (s. 164)

Ama arada bir devletin **tepesinin taşı atıyor** ve olanca kuvvetiyle ve alenen tepki vererek teröristlerin eline **koz veriyor**. (s. 157)

Bu örneğimizde İngilizce “play into the hands of somebody” deyimini için çeviride “koz vermek” deyimini kullanılmıştır. Bu ifadenin sözcüğü sözcüğüne çevirisi “birinin eline oynamak” şeklindedir. Cambridge Dictionary sözlüğü bu deyim, ‘bir şeyi farkında olmadan rakiplerin ya da düşmanların istediği şekilde yapmak’ olarak tarif etmektedir. “Ekmeğine yağ sürmek” deyiminin anlamı istemediği hâlde birinin işine yarayacak biçimde davranmak; “koz vermek” deyiminin anlamı ise imkân tanımak, elverişli durum sağlamaktır (bkz. TDK). Her iki deyim anlamsal içeriklerini karşılaştırdığımızda “play into the hands of somebody” ile “ekmeğine yağ sürmek” deyimlerinin birbirleriyle örtüşüklerini görüyoruz. Orijinal eserdeki diğer bir deyim ise “lose one's temper” ifadesidir. Çeviride kullanılan “tepesinin taşı atmak” deyimini anlamsal olarak eşdeğeri. Dolayısıyla bu örneğimizin yerileştirme yaklaşımı açısından başarılı bir örnek olduğunu söyleyebiliriz.



### Örnek 10

Religious leaders often present their followers with a stark either/or choice – either you are Muslim, or you are not. (s. 203)

Dini liderler cemaatlerine genellikle katı bir şekilde **ya bu deveyi güdersin ya bu diyardan gidersin** derler, ya Müslümansındır ya da değilsindir. (s. 191)

Bu örneğimizde orijinal eserde olmayan bir ifadenin, bir deyimden çeviri esere eklenmiş olduğunu görüyoruz. Bunun yanı sıra eklenen “ya bu deveyi gütmeli ya bu diyardan gitmeli” deyimini, buranın “şartlarına uymalı veya buradan ayrılmalı” (bkz. TDK) anlamında kullanıldığı için bağlama uygun değildir. Orijinal eserde laik insanlarla dini liderlerin tutumlarının karşılaştırıldığı bu bölümde “either / or choice” ifadesinin “katı bir hedef dilde bir deyimle yerileştirme yaklaşımının doğru bir yaklaşım olmadığını söyleyebiliriz.

### Örnek 11

A wise old man was asked what he learned about the meaning of life. ‘Well’, he answered, ‘I have learned that I am here on earth in order to help other people. (s. 280)

Yaşlı bir bilgeye hayatın anlamı hakkında ne öğrendiği sorulmuş. “**Valla,**” demiş adam, bu dünyaya başka insanlara yardım etmek için geldiğimi öğrendim. (s. 256)

Bu örneğimizde orijinal metinde geçen *well* ünlemi, Türkçe çeviri metninde *valla* ünlemiyle verilmiştir. Yerileştirme yaklaşımıyla çeviri yapılarak hedef dil kültüründe halk arasında konuşma sırasında “vallahı” ünleminin kısaltılmışı olan “valla” sözü kullanılarak kültür dikkate alınmış ve kültürel ifade tarzına göre çeviri yapılmıştır.

### Örnek 12

If you buy a second hand Fiat for \$ 2,000, you are likely to complain about it to anyone willing to hear. But if you buy a brand-new Ferrari for \$ 200,000, you will sing its praises far and wide... (s. 287)

Mesela 10 bin **liraya** ikinci el bir Fiat araba alsanız, arabaya kusur bulma olasılığınız yüksektir. Ama bir milyon **liraya** yepyeni bir Ferrari alırsanız, arabaya durmadan methiyeler düzersiniz.(s. 261)

Bu örneğimizde para birimi ve rakamı yerileştirilmiştir. Bazı durumlarda, ağırlık ölçüleri, uzaklık ölçü birimleri, sıcaklık ölçü birimleri veya para birimleri gibi kültürel öğelerin çevirisinde zorluklar yaşanabilmektedir. Hedef dil okuyucularının kültürüne yabancı olan bir birimin kullanımı söz konusu olduğunda üst kavramla verilebileceği çeviribilimciler tarafından belirtilmektedir. Bu örneğimizde ise “Dolar” para birimi hedef dil kültürüne yabancı değildir ve Dolar olarak kullanılması durumunda anlamı zorlaştırma gibi bir durum da söz konusu olmayacaktır. Bu nedenle de “Lira” olarak yerileştirilmesinin ve hatta döviz kuru temelinde değerinin de çevrilmesinin yanlış bir çeviri yaklaşımı olduğunu söyleyebiliriz.

## SONUÇ

Çeviri, iki dil arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların yanı sıra iki kültür arasındaki benzerlik ve farklılıkların da farkına varılmasını, yabancı dil öğrenmede kültürü de bilmenin ne kadar önemli olduğuna yönelik farkındalığın artmasını sağlar.

Çevri sürecinde, hedef dilin dilsel özelliklerinin yanı sıra kültürel özelliklerinin de dikkate alınması gerekir. Diğer bir deyişle, çeviride dil-kültür ilişkisinin korunması önemlidir. Ancak, iki dil arasındaki dilsel ve kültürel farklılıklardan dolayı çeviri sorunları ortaya çıkmaktadır. Çalışmamızın konusu olan *yerlileştirme*, kaynak ve hedef diller arasındaki kültürel farklılıklardan kaynaklanan çeviri sorunları ile karşılaşıldığında sorunu aşma yollarından biridir. Hedef kültür odaklı olan yerlileştirme, kaynak metinde hedef dil ve kültürüne yabancı olan dilsel ve kültürel unsurların değiştirilerek veya uyarlanarak hedef dilde okunabilirliğe ve kabul görmeye ve böylelikle dil-kültür ilişkisini korumaya yönelik bir çeviri stratejisidir. Yerlileştirmede hedef dilin kültürüne uygunluk, hedef kültürde yabancı olmama temel amaçtır.

İncelenen eserin çevirisinde, anlaşılabilirliğin sağlanabilmesi için, kaynak eser okuyucusunda yaşatılmak istenen duyguların hedef dil okuyucusunda da ortaya çıkmasını sağlayabilmek için kaynak metin kültürüne ait unsurların çevirisinde yerlileştirme stratejisinin öne çıktığı görülmektedir. Bu yaklaşımın en çarpıcı örneği, yabancı şarkıcı ve şarkı isimlerinin yerine kendi kültürümüzde kendi dilimizde tanıdık, bildik şarkıcı ve şarkı isimlerinin yer almasıdır. Çevirmen, yazarın verdiği örneklerle okuyucuda oluşturmak istediği etkiyi, duyguyu çevirisinde yaşatabilmek için yerlileştirme çeviri stratejine başvurmuştur.

Çeviribilim kuramcıları tarafından yerlileştirme özellikle deyim ve atasözlerinin çevirisinde önerilen bir yaklaşımdır. İncelediğimiz eserde de bunun oldukça fazla örneklerini görüyoruz.

## KAYNAKÇA

Aksan, Doğan (1995). *Her Yönüyle Dil. Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları.

Berk, Özlem (2005). *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi*. İstanbul: Multilingual. Cambridge Dictionary Sözlüğü: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-norwegian/play-into-someone-s-hands> (Erişim: 11.12.2019).

Çamdereli, Mete (1995). "Uluslararası İletişimde Dil ve Dil Aktarımı". *Uluslararası İletişim* içinde (haz. Gürsel Öngören). İstanbul: Der Yayınları.

Harari, Yuval Noah (2018). *21 Lessons for the 21st Century*(1st Ed).New York : Spiegel & Grau.

- Harari, Yuval Noah (2018). *21.Yüzyıl için 21 Ders*(1.Baskı). Selin Siral (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Kuran, Nedret (1995). "Çağdaş Alman Çeviribilimcilerin Yaklaşımları", *Çeviri ve Çeviri Kuramı Üstüne Söylemler* (yay. haz. Mehmet Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları. S. 33-54.
- Schreiber, Michael (1993): *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Snell-Hornby, Mary (1985). "Translation as a means of integrating language teaching and linguistics". C. Titford ve A. E. Hieke (Ed.), *Translation in Foreign Language Teaching and Testing*. Narr: Gunter Narr Verlag Tübingen. P. 21-28.
- Snell-Hornby, Mary. (2006). *The turns of translation studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Türk Dil Kurumu (TDK). <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 30.09.2019).
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londra/New York: Routledge.
- Yükseköğretim Kurumu (YÖK). Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları. [www.yok.gov.tr/kurumsal/idari-birimler/egitim-ogretim-dairesi/yeni-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari](http://www.yok.gov.tr/kurumsal/idari-birimler/egitim-ogretim-dairesi/yeni-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari) (Erişim: 10.09.2019).

# Restoran Deneyimlerinde Dil Engeli ve Kültürel Farklılıkların Etkisi: Bir Yerleşik Kuram Yaklaşımı\*

ELLEN EUN KYOO KİM\*\* - ANNA S. MATTILA\*\*

ÇEV. BURAK SÖZER\*\*\* - HÜLYA PİLANCI\*\*\*\*

## Öz

Dil engelleri konusu, ESL (English as a Second Language-İkinci Dili İngilizce olan) müşteriler için özellikle kültürlerarası hizmet alımlarında son derece önemlidir. Müşteriler, ne istediklerini anlatırken, hatta ürün ve servislerle ilgili bilgi talep ederken bile iletişim güçlüğü yaşayabilmektedir. Bu çalışma, nitel bir araştırma yöntemi olan yerleşik kuram yaklaşımı kullanarak ESL müşterilerin kültürlerarası hizmet alımı sırasında karşılaştığı sorunları tanımlamaktadır. Bulgulara göre, dil engeli olumsuz duygusal ve zihinsel tepkiler meydana getirmekte ve ESL müşterilerin gerekli bilgi talebinde bulunmalarına ya da hizmette yaşanan aksaklıkları bildirmelerine engel olmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Yerleşik Kuram, Dil Engeli, Kültürlerarası Hizmet Alımı, ESL Müşteriler

## THE IMPACT OF LANGUAGE BARRIER & CULTURAL DIFFERENCES ON RESTAURANT EXPERIENCES: A GROUNDED THEORY APPROACH

### Abstract

The issue of language barriers is particularly important for ESL (English as a Second Language) customers especially in intercultural service encounters. Customers may have difficulty in telling what they want or even asking for information about products or services. This study describes the problems faced by ESL customers during intercultural service encounters by using the grounded theory approach as a qualitative research method. The findings suggest that the language barrier generates negative emotional and cognitive responses, and prevents ESL customers from taking certain actions such as seeking necessary information or complaining about service failures.

**Keywords:** Grounded Theory, Language Barrier, Intercultural Service Encounter, ESL Customers

\* University of Massachusetts Amherst Libraries, 16th Graduate Students Research Conference in Hospitality and Tourism, Formal Paper Presentation, 2011.

\*\* The School of Hospitality Management, The Pennsylvania State University.

\*\*\* The School of Hospitality Management, The Pennsylvania State University, asm6@psu.edu.

\*\*\*\* Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, buraksozer90@hotmail.com,

\*\*\*\*\* Doç. Dr, Anadolu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, hpilanci@anadolu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-0276-4480

Gönderim tarihi: 22-07-2019

Kabul tarihi: 05-09-2019

## GİRİŞ

*"Dilimizin sınırları" dünyamızın sınırlarıdır."*

*Wittgenstein*

**A**rtan küreselleşme, giderek artan sayıda işletme yöneticisi ve çalışanını dil bariyerleri arasında etkileşime girmeye zorlamaktadır (Lauring, 2008). Dil, gündelik hayatın her yönünü etkilediğinden, uluslararası işletmecilik ve yönetim alanlarında faaliyette bulunan araştırmacılar ve uygulayıcıların iletişim engelleri konusuna daha fazla odaklanması gerekmektedir (Henderson, 2005). Dil engeli sorunu, özellikle kültürlerarası hizmet alımı süreçlerinde kritik öneme sahiptir. Müşteri ve servis sağlayıcıların farklı kültürlerden olduğu kültürlerarası hizmet alımları, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde çok yaygındır (Czinkota & Ronkainen, 2002). Kültürlerarası hizmet sağlayıcıları sadece kültürel farklılıklardan değil aynı zamanda dil engellerinden de etkilenebilir. Gerçek şu ki, ABD'deki çoğu hizmet sağlayıcının sadece İngilizce konuşması, uluslararası müşterileri büyük ölçüde etkileyebilmektedir. Müşteriler için iletişim kurmak, hatta ürün veya servislerle ilgili gerekli bilgi edinmek bile zor olabilmektedir.

Dil bariyerlerinin ESL müşteriler üzerindeki etkileri çok önemli bir konu olmasına karşın, akademik araştırmalarda büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Dil; yalnızca bir iletişim aracı değildir, aynı zamanda bir bireyin kimliği ile de ilişkilidir (Lauring, 2008). Öyleyse bu bariyerler, hizmet alım deneyimlerini birçok açıdan etkileyebilir. Bu kavramın ABD'deki restoran kontekstine uyarlanmasıyla birlikte bu çalışma, ESL müşterilerin ABD'de yaşadıkları deneyimlerinde dil engelinin etkisini araştırmayı amaçlamaktadır. Nitel ve keşfedici araştırma metodlarıyla yapılan bu çalışma, ESL müşterilerin kültürlerarası hizmet alımlarındaki sorunlarını tanımlayacak ve bu çalışmanın sonuçları ise restoran işletmelerinin ESL müşteriler için daha iyi bir servis deneyimi oluşturmalarına yardım edecektir.

## KAYNAK TARAMASI

Dil, bir kişinin öz kimliğinin anahtarıdır. Kişiyi duygularını ifade etme, hislerini paylaşma, hikâyeler anlatma, karışık mesaj ve bilgileri aktarma imkânı tanır. Dil, birbirimizi anlamamızı ve ilişki kurmamızı sağlayan en büyük araçtır (Imberti, 2007). Dil, iletişim kurmamıza imkân tanıyan kavramsal semboller sistemi olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda önemli bir referans çerçevesi ve kimliğimizi ayakta tutan ilişkisel bir bağlam sağlar (Imberti, 2007). Sosyal kimlik kuramı, (Tajfel, 1974; Tajfel & Turner, 1979) gruplar arası ayrımcılığa yol açan psikolojik süreçlerin anlaşılmasına odaklanmıştır. Dil gibi kültürel farklılıkları ortaya çıkaran birtakım ipuçlarının müşteriler tarafından algılanması, grup içi ve grup dışı sınıflandırmaların oluşmasına neden olabilir (Brickson, 2000; Nkomo & Cox, 1996). Dil farklılıkları yüzünden diğer kültürel grupları anlayamama veya onlarla özdeşleşememek ise

bu gruplara yönelik olumsuz tutumlara neden olabilir (Bartel, 2001). Bu farklılıklar nedeniyle ortaya çıkan görmezden gelme hissi, ESL müşterilerin hizmet aldıkları yerel kişilerle olan etkileşimini engelleyebilir (Baker & Harel, 2004). Sonuç olarak, dil ve sosyal kimlik kalıpları arasındaki bağlantıyı anlamak, uluslararası iş camiası için büyük önem taşımaktadır. Buna karşın, dil engellerinin ESL müşteriler üzerindeki etkileri konusundaki literatür şaşırtıcı bir şekilde yetersizdir. Oysaki kültürlerarası hizmet sunumuyla ilgili literatür ile okuryazarlık seviyesi, düşük müşterilerle ilgili literatür birbiriyle ilintili olabilir.

Kültürlerarası hizmet alımları konusundaki literatür, sosyal kimlik kuramı kavramının tersi yönünde gelişmiştir. Sosyal kimlik teorisi, diğer kültürel grupları anlayamamanın ya da onlarla özdeşleşememenin olumsuz sonuçlara yol açtığını ileri sürerken, kültürlerarası hizmetler alanındaki çalışmalar, müşterilerin hizmet değerlendirme standartlarını değiştirdiklerini ve kültürlerarası hizmet alımlarında daha anlayışlı olma eğiliminde olduklarını iddia etmektedir. Örneğin, Strauss & Mang (1999), müşterilerin kültürlerarası karşılaşmaları kültür içi karşılaşmalardan daha sorunlu olarak görmediğini öne sürmüştür. Warden vd. (2003) bu fikre katılır ve kültürlerarası etkileşim söz konusu olduğunda müşterilerin servis hatalarına karşı daha hoşgörülü davrandığını ifade eder. Ancak, bu çalışmaların, kültürlerarası hizmet sağlayıcılarla etkileşimde bulunurken müşterilerin yaşayabileceği duygusal ve bilişsel durumları irdelemiyor oluşu gözden kaçırılmamalıdır.

ESL müşteriler, İngilizce dil becerileri açısından düşük seviyede okuryazar müşteriler olarak algılanabilirler. Onlar, sadece İngilizce okuma ve yazma ile değil dinleme ve konuşmayla da mücadele etmektedir. Düşük okuryazarlık seviyeleri, piyasadaki bir dizi olumsuz sonuçla bağlantılıdır. Örneğin, Adkins & Ozanne (1998), düşük İngilizce okuryazarlık seviyesine sahip tüketicilerin, yanlış ürün seçimi ve fiyatları yanlış anlama gibi bazı sorunlarla karşı karşıya kaldığını tespit etmiştir. Benzer şekilde, Viswanathan vd. (2003) düşük okuryazarlık seviyesine sahip tüketicilerin satın alma kararı verirken sezgilerini kullanma konusunda da zorluklar yaşadıklarını ortaya koymuştur.

Genel olarak, yapılan çalışmalar dilin bir iletişim aracından çok daha fazlası olduğunu ve ESL müşteriler açısından ise dilin hizmet alımının farklı yönlerini etkileyebileceğini öne sürmüştür. Dolayısıyla, dil engelinin ESL müşterilerin hizmet deneyimlerini nasıl etkilediğini anlamak son derece önemlidir.

## YÖNTEM

Bu çalışmanın araştırma niteliği göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmada veri toplama ve veri analizi için metodolojik bir çerçeve olarak yerleşik kuram yaklaşımı kullanılmıştır (Charmaz, Glaser ve Strauss, 1967 Strauss ve Corbin, 1990).



Nitel görüşmeler, ana veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Yüz yüze ve yarı yapılandırılmış görüşmeler, ortalama bir saat süre ile Korece gerçekleştirilmiştir. Mülakat, katılımcıların ABD'deki tipik restoran deneyimleri ile alakalı 15 sorudan oluşmuştur. Sorular, katılımcıların bu restoranlardaki garsonlarla olan etkileşimi, hizmet kusurları ve şikâyet deneyimleri, genel memnuniyet ve restorana tekrar gelip gelmeme ile ilgilidir. Mülakatlar sırasında, görüşülen kişilere ilave sorular sorulmuş ve yorumları alınmıştır. Her görüşme, sesli olarak kaydedilmiş ve Korece bir kopyası yazılmıştır. Bu çalışma için referans örneği olarak dokuz katılımcı toplanmıştır. Katılımcıların profili tablo 1'de sunulmaktadır.

**Tablo 1. Görüşmeye Katılanların Genel Profili**

Görüşülen Kişi	Cinsiyet	Yaş	ABD'de Geçirdiği Süre	ABD'deki Durumu
Katılımcı 1	Kadın	29	4 ay	Öğrenci
Katılımcı 2	Erkek	25	3 ay	Öğrenci
Katılımcı 3	Kadın	27	4 ay	Öğrenci
Katılımcı 4	Kadın	33	3 hafta	Turist
Katılımcı 5	Erkek	47	6 yıl	Yerleşik
Katılımcı 6	Kadın	58	4 hafta	Turist
Katılımcı 7	Erkek	25	2 hafta	Turist
Katılımcı 8	Kadın	22	6 hafta	Turist
Katılımcı 9	Erkek	30	1 hafta	Turist

Birincil ve ikincil veriler, yerleşik kuram temel alınarak belirtilen kodlama yöntemlerinden çıkarılmıştır (Charmaz, 2006; Van Maanen, 1979). İlk aşamada, açık kaynak kodlama, ham verilerden uzaklaşmamızı sağlamıştır. Ayrıca, mülakat kaydındaki her anlamlı ifade etiketlenmiş ve kodlanmıştır. İkinci aşamada, büyük miktarda veri sentezlemek ve ana temaları tanımlamak için seçici kodlama uygulanmıştır. Bu aşamada, mülakatlar içi ve mülakatlar arası karşılaştırma yapmak ve verileri tekrarlı bir şekilde yorumlamak için *sabit karşılaştırmalı yöntem* kullanılmıştır (Glaser ve Strauss, 1967).

Daha sonra, birincil verileri yakalamak amacıyla teorik kodlama prosedürü yürütülmüştür. Teorik kodlamanın kuramsal düzeylerini geliştirmek için, bir önceki aşamada tanımlanan temalar temel alınmıştır. Her bir teorik kod arasındaki ilişkilerin incelenmesiyle birincil analizde bulunan olguyu açıklayan bir model geliştirilmiştir. Bu işlem esnasında, bilgilerin yorumlanmasını kolaylaştırmak amacıyla elde edilen veriler sonucunda

geliştirilen boyut ve kavramlar önceki literatürle karşılaştırılmıştır. Bu yöntemlerden birleştirilen bulgularla, yemek sürecindeki aşamalara dayanarak nihai kavramsal model geliştirilmiştir (Bkz. şekil 1). Her kodlama ve analiz önce Korece olarak yapılmış, daha sonra İngilizce'ye çevrilmiştir.

Yerleşik kuramın yorumlayıcı niteliği göz önüne alınarak güvenilirlik sorununu çözmek için, Lincoln ve Guba (1985) tarafından önerilen dört kriter – inandırıcılık, aktarılabirlik, tutarlık ve teyit edilebilirlik – kullanılmıştır. Güvenilirlik, veri analizi yeterliğinin sağlanması ve verilerin elverişli tanımlarının hazırlanmasıyla elde edilmiştir. Buna ek olarak, görüşülen her kişiden kendi röportajının Korece nüshasını okuması istenmiştir.

## **BULGULAR**

Birincil analizde şu kategorilerin çatısı altında toplanan 46 tema tanımlanmıştır:

1) Dil, 2) Kültürel farklılıklar, 3) Algılama problemleri, 4) Duygusal ve bilişsel tepkiler, 5) Sorunlarla başa çıkma davranışları, 6) Değerlendirmeler, 7) Deneyim ve bilgi (Bkz. Tablo 2). Bazı önemli bulgular aşağıdaki bölümde ele alınmıştır.

### **Tablo 2. Birincil Temalar ve Temsili Alıntılarla İkincil Kavramlar**

#### **1) Dil:**

- Konuşma: "İngilizce nasıl sipariş verildiğini bilmiyordum. Hatta "Ben şunu istiyorum..." gibi basit şeylerin nasıl söylendiğini bile bilmiyordum.
- Dinleme: "Çok hızlı konuştuğundan, bazen garsonun ne söylediğini anlayamıyorum."

#### **2) Kültürel Farklılıklar:**

- Sipariş sistemi (kişiselleştirme): "Yumurtalarınızı nasıl istersiniz?" gibi beklenmedik sorularda gerçekten ne söyleyeceğimi bilmiyorum... "
- Menü (yemek türü): "Seçebileceğim ne tür ekmek ve soslar var, bilmiyorum..."
- Ödeme Sistemi: "Neden bizi hep bekletiyorlar? Neden sadece kasiyere ödeme yapıp gidemiyoruz?"
- Müşteri ile çalışan arasındaki ilişki: "Fazla cana yakınlar... bize yeterince saygı göstermiyorlar."
- Hizmet tarzı: "Gözleri sürekli üstümüzde gibi."

### 3) Algılama Problemleri:

- İletişim: "Açık bir şekilde birbirimizle (garson ve ben) iletişim kurmakta zorlanıyoruz."
- Doğruluk: "Ayrıca ihtiyacım olan bilgiyi alamıyorum... Doğru mu işittim acaba, diye kendimi sorguluyorum..."
- Satın Alma Kararı: "Ne sipariş edeceğimi bilmediğim için kendimi menüden herhangi bir şey sipariş ederken buluyorum..."

### 4) Duygusal / Bilişsel Tepkiler:

- Duygusal tepki: "İletişim kuramamak orada bitmiyor... Bu durum beni aptal hissettiriyor ve bundan utanıyorum..."
- Bilişsel tepki: "Yani kafam karıştı... Bu noktada ne söylemeliyim?"

### 5) Başa Çıkma Davranışları:

- Soru Sormak/Sormamak: "Garsona tekrar soru sorma zahmetine girmem."
- Yakınmak/Yakınmamak: "Şikâyet etme zahmetine girmem."
- Kendini / Diğerlerini Suçlamak: "...Olayın sonunda, bilgi sahibi olmadığım için genellikle bir şekilde kendimi suçlarım."

### 6) Değerlendirmeler:

- Memnun/Memnun değil: "Yemeklerin tadı güzel olduğu sürece genellikle memnun kalırım. "

### 7) Deneyim ve Bilgi:

- "Sistemi bir kere çözdükten sonra, mesela sipariş sistemini, bir sonraki sefere daha iyisini yaparım."

## DİL

Görüşülen tüm kişiler, dil engelinin stresin ana nedeni olduğunu belirtmiştir. Mülakata katılanlar, karşılaştıkları temel problemlerin kendilerini ifade etmede ya da garsonların söylediklerini anlamada yaşadıkları zorluklar olduğunu bildirmiştir. Bu tür engellerden dolayı katılımcılar, aşırı ve belirgin hizmet kusurları dışında, yaşanan problemler için kendilerini suçlamaktadırlar.

## KÜLTÜREL FARKLILIKLAR

Yemek deneyimindeki kültürel farklılıkların çoğu, ABD ve Kore'deki farklı restoran sistemlerini yansıtmaktadır. Koreli ESL müşterilerin "zor" bulunduğu temel farklılık ise kişiselleştirilmiş sipariş sistemiydi. Kişiselleştirmenin (sipariş sistemi) daha yüksek memnuniyete, daha olumlu davranışlara ve daha fazla ödeme isteğine yol açtığını öne süren daha önceki çalışmalar dikkate alındığında ise bu durum oldukça şaşırtıcıdır (Goldsmith & Frieden, 2004). Çünkü Koreli müşteriler, sipariş sistemindeki kişiselleştirmeyi stresli bulmuştur. Koreli müşteriler ekmeğin, peynirin ya da salata sosunun farklı türlerini seçmek gibi kişiselleştirmelere aşina değildir. Daha doğrusu, onlar tercihlerinin sorulmasına alışkın değildir veya bu durumdan keyif almamaktadır.

Ortaya çıkan önemli bir diğer kültürel farklılık ise, Amerikan garsonlarının hizmet tarzıdır. Koreli ESL müşterileri, Amerikalı sunucuların çok samimi olduğunu ve yeterince resmi olmadığını belirtmişlerdir. Bu durum, Amerikalıların yabancı olduğu fakat Korelilerin aşina olduğu "güç mesafesinden" kaynaklı olabilir. Güç mesafesi, "bir ülke içindeki örgütlerin ve kurumların daha az güce sahip olan üyelerinin gücün eşitsiz dağılımının ne ölçüde beklediği ve kabullenildiği ile ilgilidir" (Hofstede ve Hofstede, 2005, s.45). Yüksek güç mesafesi kültürüne sahip olan Koreli müşteriler, özellikle yemek hizmeti endüstrisinde, müşterilerin sosyal pozisyonunu, sipariş alan restoran çalışanlarından daha yüksek olarak algılamaktadır (Mattila, 1999). Dolayısıyla Koreli ESL müşterileri, Amerikan garsonlarının müşterilerine eşit davranmasını farklı ve hatta sevimsiz bulmuştur.

## ALGILAMA PROBLEMLERİ

İletişim eksikliği ve menüdeki bilgilerin doğru anlaşılmasındaki zorluklar, Koreli ESL müşterilerin karşılaştığı başlıca algılama sorunlarından biridir. Dolayısıyla bu müşteriler ürünler ve prosedürler hakkında yeterli bilgi alamadığından, bu durum onların satın alma kararlarını etkiler.

## DUYGUSAL/BİLİŞSEL TEPKİLER

Koreli ESL müşterilerin en çok gösterdiği duygusal tepkiler; endişe, korku ve utançtır. Müşteriler, yemek türlerini bilememe ya da garsonlar soru sorduğunda nasıl cevap vereceğini bilmeme gibi bilgi eksikliği temelli sıkıntılardan dolayı endişeli hissetmişlerdir. Burada korku, esas olarak "saygınlık bilinci" ile ilişkilendirilmiştir. Mülakata katılanlar, garsonlar ya da arkadaşları önünde mahcup olmaktan ve itibarlarını kaybettikleri zaman yaşayacakları utanç duygusundan korkmuşlardır. Ho'ya göre (1979) saygınlık, sosyal ilişkilerde kazanılan ün ve itibar olarak tanımlanır. Önceki çalışmalar da saygınlık konusunda Asyalıların Batılılara göre daha duyarlı olduğunu göstermektedir (Ho, 1991). Öte

yandan, garsonların söylediklerini anlamadıklarında ya da beklenmedik durumlarda nasıl tepki vereceklerini bilemediklerinde müşterilerin gösterdiği tepki genellikle şaşkınlıktır.

### **SORUNLARLA BAŞA ÇIKMA DAVRANIŞLARI**

Sorunların üstesinden gelme davranışları, algılama problemleriyle yakından ilgilidir ve büyük ölçüde duygusal tepkilerden etkilenir. Mülakata katılanlar, yaşadıkları duyguları utanç, korku ve endişe olarak tanımlamışlardır. Garsonlara soru sormama veya hizmette büyük çapta sıkıntı yaşanmadığı sürece şikâyet etmeme gibi davranışlar, müşterilerin yaşadıkları bu duygulara verdikleri davranışsal tepkileri yansıtabilmektedir. Koreli ESL müşterilerin sorunlarla başa çıkma davranışı çoğunlukla garsonların tavırlarından büyük ölçüde etkilenir. Garsonlar nazik olduklarında, garsonlara soru sorma veya onlara problemleri bildirme davranışlarında daha cesur davrandıkları görülürken, garsonlar soğuk davrandıklarında ESL müşterilerin soru sormaya ve problemleri bildirmeye gönülsüz oldukları görülmüştür. Katılımcıların sorunlarla başa çıkma davranışları, garsonların tutumundan ciddi bir şekilde etkilenmiştir. Örneğin sunucu dikkatli ve özenli olduğunda, ESL müşterileri garsona soru sorma veya bir problem varsa şikâyet etme cesareti göstermiştir. Fakat garson dostça bir tutum sergilemediğinde, müşteriler soru sormakta veya şikâyet etme konusunda isteksiz olmuşlardır. Müşteri şikâyetlerine geri dönüş yapılması ve bu şikâyetlerin düzeltilmesi, memnuniyet ve bağlılık duygusunu artırdığından (McCollough, vd., 2000), çalışanları ESL müşterilerinin kültürel geçmişleri hakkında bilgilendirmek ve daha nazik ve cana yakın olma konusunda eğitmek oldukça önemlidir.

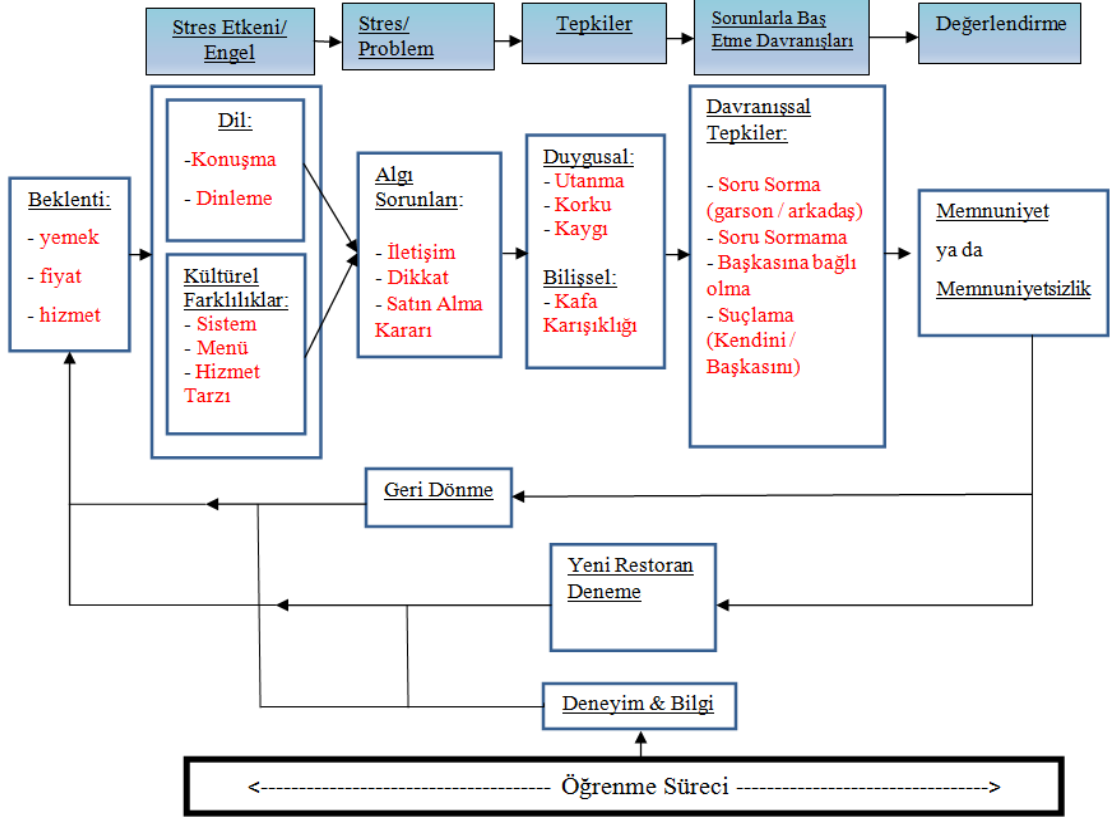
### **DEĞERLENDİRMELER**

Görüşülen dokuz kişi de hizmet kalitesi bakımından beklenti düzeylerinin kısmen düşük olduğunu belirtmiştir. Katılımcılar, dil engeli nedeniyle garsonlarla etkileşim içinde olmaktan hoşlanmadıkları için onların değerlendirmeleri daha çok diğer somut niteliklere dayanmaktadır. Ancak, garsonlar belirgin bir şekilde kötü muamele ve kabalık gösterdiklerinde, müşteriler bunu "ayrımcılık" olarak algılamış ve dolayısıyla olumsuz tepki göstermişlerdir.

### **DENEYİM VE BİLGİ**

ESL müşterileri için yemek deneyimi süreci, daha sonraki yemek yeme süreçlerinde onların tecrübesini bütünüyle etkilemekte, onlara yol göstermektedir. Müşteriler, ne kadar çok tecrübe kazanırlarsa, problemlerle karşılaşma olasılıkları da o kadar az olacak ve hatta daha az olumsuz duygusal tepkiler gösterecektir. Fakat dil engeli, müşterilerin İngilizce dil becerileri gelişinceye kadar devam edecektir.

Şekil 1. Nihai kavramsal model



Not: Oklar sıralı ilişkileri göstermektedir.

## SINIRLAMALAR VE GELECEK ÇALIŞMALAR

İngilizce özgün bir dildir. Özellikle Koreliler için, İngilizce bir yabancı dilden daha fazlası demektir. Kore eğitim sisteminde İngilizce zorunlu ders olarak okutulmaktadır. Bu nedenle Koreliler için İngilizce konuşamamak utanç olabilirken, iyi İngilizce konuşmak gurur kaynağı olabilmektedir. Bu çalışmanın kapsamını geliştirmek amacıyla gelecekteki çalışmalarda Koreli ESL müşteriler İngilizce konuşmayan diğer ülkelerde de gözlemlenebilir.

Koreliler, belirli kültürel özelliklere sahip Kuzey Doğu Asyalılardır. Korelilerin, yüksek güç mesafesi, toplumsallık duygusu ve saygınlık kazanma gibi ortak kültürel değerleri vardır. Gelecek çalışmalar, Koreli ESL müşterilerini İspanyol ESL müşterileri gibi farklı kültürel geçmişe sahip diğer ESL müşterileri ile karşılaştırarak kültürel faktörlerin dil engelini nasıl etkilediğini gözlemleyebilir. Bu çalışma için görüşülen kişiler, "saygınlığın yitirilmesi" ve "utanç duyma" gibi durumlara değinmiş, bu durumların da "şikâyetçi olmama" gibi davranışlarına yol açtığından bahsetmiştir. Ancak, İspanyol ESL müşterileri, "itibar kaybetme" konusunda Koreliler kadar endişeli olmayabilir veya "utançtan" ziyade "öfkeli" hissedebilir ve bu da onlarda "şikâyet etme" gibi farklı başa çıkma davranışlarına neden olabilir.



Son olarak, çalışma kapsamında görüşülen kişilerin, Kore'de yaşadıkları farklı seviyelerdeki yemek deneyimleri kadar ABD'de de farklı seviyelerde yemek deneyimleri yaşadıkları görülmüştür. Ayrıca kadın görüşmecilerin, erkeklere göre daha deneyimli olduğu görülmüştür.

#### KAYNAKÇA

- Adkin, N. R., & Ozanne, J. L. (2005). The Low Literate Consumer. *Journal of Consumer Research*, 32, 93-105.
- Bartel, C.A. (2001) 'Social Comparisons in Boundary-spanning Work: Effects of Community Outreach on Members' Organizational Identity and Identification', *Administrative Science Quarterly* 46: 379-413.
- Barker, S., & Haertel, C. E. J. (2004). Intercultural service encounters: an exploratory study of customer experiences. *Cross Cultural Management*, 11(1), 3-14.
- Brickson, S. (2000). The Impact of Identity Orientation on Individual and Organizational Outcomes in Demographically Diverse Settings. *Academy of Management Review*, 25(1), 82-101.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. Thousand Harper Row.
- Czinkota, R. C., & Ronkainen, L. (2002). *International Marketing*. Fort Worth, TX: Harcourt College Publishers.
- Dalton, M. and Chrobot-Mason, D. (2007) 'A Theoretical Exploration of Manager and Employee Social Identity, Cultural Values and Identity Conflict Management', *International Journal of Cross Cultural Management* 7(2): 169-83.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. K. (1967). *The discovery of grounded theory*. New York. NY: Aldine de Gruyter.
- Henderson, J.K. (2005) 'Language Diversity in International Management Teams', *International Studies of Management and Organization* 35(1): 66-82.
- Ho, D. Y. F. (1979). 'Psychological implications of collectivism: with special reference to the Chinese case and Maoist dialectics'. In Eckensberger, L., Lonner, J. and Poortinga, Y. H. (Eds), *Cross-Cultural Contributions to Psychology*. Lisse, Netherlands: Swets & Zeitlinger, 143-50.
- Ho, D. (1991). The concept of 'face' in the Chinese-American interaction. In: W.-C. Hu & C. L. Grove, eds. *Encountering the Chinese: a Guide for Americans*, pp. 111-124. Yarmouth, ME: Intercultural Press.
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills, CA: Sage.

- Imberti, P. (2007). Who resides behind the words? Exploring and understanding the language experience of the non-English speaking immigrant. *Families in Society*, 88(1), 67-73.
- Lauring, J. (2008). Rethinking social identity theory in international encounters: language use as a negotiated object for identity making. *International Journal of Cross Cultural Management*, 8, 343.
- Mattila, A. S. (1999). The role of culture and purchase motivation in service encounter evaluations. *Journal of Services Marketing*, 13(4/5), 376-389.
- Nkomo, S. M., & Cox T. H. (1996). Diverse Identities in Organization. In S. Clegg, C. Hardy and W. Nord (Eds), *Handbook of Organization Studies* (pp. 338-356). London, England: Sage Publications.
- Stauss, B., & Mang, P. (1999). "Cultural Shocks" in Inter-Cultural Service Encounters? *Journal of Services Marketing*, 13(4/5), 329-346.
- Stauss, A. L., & Corbin, J. M. (1990). *Basics of qualitative research*. Newbury Park, CA: Sage.
- Tajfel, H. (1974). Social Identity and Intergroup Behavior. *Soc. Sci. Inf*, 13, 65-93.
- Tajfel, H., & Turner, J. M. (1979). An Integrative Theory of Intergroup Conflict. In W. G. Austin and S. Worchel (Eds.), *The Social Psychology of Intergroup Relations* (pp. 94- 109). Monterey, CA: Brooks-Cole.
- Van Maan, J. (1979). The fact of fiction in organizational ethnography. *Administrative Science Quarterly*, 24, 539-550.
- Viswanathan, M., Rosa, J. A., & Harris, J. E. (2003). Towards Understanding Functionally Illiterate Consumers. Unpublished working paper, Department of Marketing, University of Illinois, Urbana-Champaign, IL 61820.
- Warden, C. A., Liu, T. C., Huang, C. T., & Lee, C. H. (2003). Service failures away from home: benefits in intercultural service encounters. *International Journal of Service Industry management*, 14(4), 436-457.

# Bir Anket Işığında Son Dönem Osmanlı Aydınlarının Bakışıyla Karma Eğitim

DR. ÖĞR. ÜYESİ SEVİM KARABELA ŞERMET\*

## Öz

Anket, mülakat, söyleşi, röportaj bilinçle yahut bilinç dışı birbirinin yerine kullanılan edebî türler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun sebebi bu türlerin hepsinin temelinde muhataba soru yöneltilmesi olmalıdır. Birbirinin yerine de kullanılabilen bu terimlerden bilimsel alanlara en çok yaklaşanı, anket terimidir. Bunun sonucu olarak anket aynı zamanda bütün bilimsel disiplinlerde ortak olarak kullanılabilen bir terim olarak belirginleşir.

Anket, diğer bilimsel disiplinler dışında edebiyat bilimi alanında da önemli bir bilgilendirme ve sezdirme aracı olarak varlığını sürdürmektedir. Kapsama alanı açısından daha geniş ve bütün bilimsel alanlarda kullanılabilen anket türünün Türk edebiyatına girişi ve kullanılışı da diğer edebî türler gibi Tanzimat dönemine aittir. Anket türüne başlangıçta aydınların yaklaşımı mesafeli olmuş, sorulan sorulara tereddütle cevap verilmiş, hatta zaman zaman cevap vermekten kaçınılmış; ancak zamanla anket türü özellikle süreli yayınların sayfalarına çeşitlilik ve zenginlik katmıştır.

Türk edebiyatına anket türünün edebî bir tür olarak girişi ve kullanımında süreli yayınların hizmeti büyüktür. Başlangıçta süreli yayınlarda rağbet bulan anketler genellikle anket yapılan sanatçıların eserlerine yansımayan ve okurun ilgisini çekecek sorulardan oluşmaktadır. Bu anketler edebiyat araştırmalarına katkı sağlamaları sebebiyle de önemlidir. 6 Mart 1919 - 25 Kanun-i Evvel 1919 tarihleri arasında yayın hayatını 17 sayı sürdüren *Büyük Mecmua'* da yayımlanan anketler, kamuoyu ilgisi gözetilerek yapılmış sosyal, siyasi, dinî, pedagojik ve edebî içerikli anketlerdir. Derginin yayımlandığı yıllarda yaşayan sanatkarlar ve aydınlar yöneltilen sorulara verilen cevaplar dönemin edebî, sosyal ve siyasi panoramasını içerir ve bu alanlara dair sanatçıların beğenilerini ve kabullerini yansıtır. Bu çalışmada *Büyük Mecmua'* da dönemin aydın/yazarlarıyla yapılan karma eğitim içerikli anket değerlendirilecektir.

**Anahtar sözcükler:** Anket, *Büyük Mecmua'*, Sabiha Zekerriyya, Halide Edip, Müfide Ferit, Karma Eğitim, Darülfünun.

## IN THE LIGHT OF A QUESTIONNAIRE, MIXED EDUCATION FROM THE PERSPECTIVE OF RECENT OTTOMAN INTELLECTUALS

### Abstract

Questionnaires, interviews, chatting, reportage appear as literary genres that are used interchangeably with the conscious or unconscious. The reason for this must be the question of addressing the interlocutor on the basis of all these species. Of these terms, which can also be used interchangeably, the term most closely approaching scientific fields is the survey term. As a result, the questionnaire also becomes evident as a term that can be used in common in all scientific disciplines.

In addition to other scientific disciplines, the survey continues to exist as an important information and sensing tool in the field of literature. Like the other literary genres, the introduction and use of the survey type, which is wider in terms of coverage and can be used in all scientific fields, belongs to the Tanzimat period. Initially, the approach of intellectuals to the type of questionnaire has been distant, questions have been answered with hesitation, and even from time to time the answer has been avoided, but over time the type of survey has added diversity and richness to the pages of periodicals.

Periodicals have a great service in the introduction and use of questionnaire as a literary genre in Turkish literature. Initially, the surveys, which are in demand in periodicals, generally consist of questions that are not reflected in the works of the artists surveyed and will attract the interest of the reader. These surveys are also important because they contribute to literature research. The surveys which were published in *Büyük Mecmua* between 17 March 1919 and 25 December 1919 are social, political, religious, pedagogical and literary surveys. The answers to the questions directed to the artists and intellectuals living in the years that the journal was published include the literary, social and political panorama of the period and reflect the appreciation and acceptance of the artists in these fields. In this study, a mixed education survey conducted with intellectuals / writers of the period will be evaluated.

**Keywords:** Survey, *Büyük Mecmua*, Sabiha Zekeriyya, Halide Edip, Müfide Ferit, Mixed Education, Darülfünun.

### GİRİŞ

**A** nket, bilimsel araştırmalarda temel kabul edilen yöntemlerden birisidir. Her bilim dalında kendine özgü anketler gerçekleştirilmektedir. Bilimsel araştırmalarda nicel ve nitel olmak üzere gerçekleştirilen anketler aynı zamanda kamuoyunun da sesi olan veriler elde edilmesini sağlar. Nicel veriler sağlayan anketler sayılar üzerinden hareket ederken nitel veriler sağlayan anketler sayısal temelli

olmayıp daha çok tanımlama odaklı izlenimler, konuyu derinlemesine inceleyen görüşler ve fikirleri içerir.

Edebiyat araştırmalarının kaynakları arasında farklı konularda sanatçılara yöneltilmiş sorular ve cevaplardan oluşan anketler de yer almaktadır. “Bir dönemin edebî meselelerini ve edebiyatçıları daha yakından tanıyabilmek için anket ve röportajların en önemli kaynağı oluşturduğu bilinmektedir.” (Uçman, 2017, s. 41) Edebiyat araştırmacısı için anketler, sanatçının eserleri ile düşünceleri arasındaki ilişkinin belirlenmesi bağlamında önemli veriler içerebilir. Anketlerde verilen cevaplar çoğu zaman sanatçının yaşam biçimini, hayat felsefesini, duygu ve düşüncelerini sezdirir. Sanatçının biyografisine yansımaya ve bilinmeyen yönlerini, eserleriyle düşünce dünyası arasındaki ilgiyi sezdirenen anketler önemli bir bilgilendirme aracı olarak edebiyat araştırmalarında işlevsel bir rol oynar. Ankete verilen cevapların sanatçının eserleri ile olan ilişkisi açısından değerlendirilmesi edebiyat araştırmalarına yön vererek araştırmaya farklı bir boyut kazandırabilir.

Selçuk Çıkla, “Yeni Türk Edebiyatı Araştırmalarında Usul” adlı makalede “Edebî metin ve sanatkâr hakkında bilgi ve değerlendirmelerin yer aldığı makaleler, kitaplar, tezler, yabancı dildeki kaynaklar, sanatkârlarla yapılmış söyleşi ve mülâkatlar, sanatkârların yaşayan akraba ve arkadaşlarıyla yapılan görüşmeler, sözlükler, anketler, sanat çevrelerinde birlikte bulunduğu arkadaşlarının hatıraları da araştırmalarda muhakkak ulaşılması gereken önemli kaynaklardır” (Çıkla, 2009, s.189) diyerek anketleri edebiyat biliminin kaynakları arasında ikincil değerde sayar, bu kaynakların çalışmalara değer kattığını ve işe yarayanların kullanılması gerektiğini ifade eder.

Anket türü, doğası gereği süreli yayınlarla sürekli bir iletişim hâindedir ve süreli yayınlar bu türün yaşamasında aktif rol oynamıştır. Ankete verilen cevaplar süreli yayınların sayfalarına zenginlik katmış ve zaman zaman ilgi ile karşılandığı olmuştur. Bununla birlikte anketlerin içerik malzemesinin niteliği edebiyat tarihinin oluşumundaki katkı payını etkilemiştir:

“Basın ve yayıncılığın gelişmesiyle birlikte özellikle gazete ve dergilerde gittikçe artan sayıda görülen anketler, bazen şikâyet konusu olsa da magazinél yönleri nedeniyle her zaman okurun ilgisini çekmiş ve tirajlara etki etmiştir. Bu bağlamda edebiyatçılarla yapılan anketlerin de basın tarihinde ilginç bir yeri vardır. Şair ve yazarların nasıl ve ne zaman yazdığından, hangi yemeği sevdiklerine kadar birçok soruyu içeren bu anketler gerçekten ilgi çekicidir de. Fakat belki de popüler olması ve magazinél yönü nedeniyle bu edebiyat anketlerinin değerlendirilmesi özellikle Türk edebiyatı tarihi yazımında ihmal edilmiş, sorulan soruların ve bu sorulara verilen cevapların dönem içerisindeki tür, okur, yayıncı, estetik beğeni gibi genel eğilimlere karşılık gelebileceği düşünülmemiştir.” (Karakoç, 2012, s.134-135)

Anket türünün başlangıcında mecmua ve gazeteler bu türe ev sahipliği yapmış, süreli yayın sayfaları dönemin ünlü yazarlarına açılmıştır. Ancak süreli yayınların türe olan ilgisinin zamanla azaldığı, başlangıçtaki ilginin çekiciliğini yitirdiği gözlemlenebilmektedir. Mehmet Törenek günümüzde sanat, edebiyat dergilerinde anket yönteminin popüler olmadığını belirtmektedir: “Şimdilerde sanat edebiyat dergilerinde pek yer verilmeyen anketler, eski koleksiyonların en dikkat çekici bölümleri arasında yer alır. Sanatçılarla yapılan bu anketlerde hem zamanın nabzını tutan bir dikkati, hem de ilginç cevapları yakalayabiliriz.” (Törenek, 2001, s. 58)

## İLK EDEBÎ ANKET

İlk edebî anketin ne zaman yapıldığına dair yayımlanan araştırmalarda farklı tarihler ve farklı anketler gösterilmektedir. Nahit Sırrı Örik *Cumhuriyet*'te 5 Mayıs 1957/11 Mayıs 1957 tarih aralığında devam eden "50 Yıl Önce Türkiye'de Yapılan İlk Edebî Anket" adlı seri yazıda ilk anketi M. Muhiddin'in yaptığını iddia etmektedir. Nedret Pınar, *Tarih ve Toplum Dergisi*'nde "Bir Anket: Beş Servet-i Fünun Yazarının Bilinmeyen Yönleri", Mehmet Törenek *Yedi İklim*'de "Bir Anket Çevresinde", Selçuk Çıkla *Yedi İklim*'de "Üç Anket Çevresinde" başlıklı makalelerinde, Handan İnci *Tahkikat-ı Edebiye İlk Edebiyat Anketi* adlı eserinde ilk edebî anketleri incelemektedirler.

Selçuk Çıkla "Üç Anket Çevresinde" adlı yazısında edebiyatımızda ilk edebî anket ne zaman ve kimlerle yapılmıştır sorusuna üç anket çerçevesinde yanıt arar.<sup>1</sup> Bizde ilk edebî

---

<sup>1</sup>Türk edebiyatında edebî anket konusunda ayrıntılı bilgi edinmek için kaynakçada mevcut Selçuk Çıkla'nın "Üç Anket Çevresinde" makalesinden kısmen faydalanılarak oluşturulmuş aşağıdaki kaynaklara bakılabilir:  
Nahit Sırrı Örik, "50 Yıl Önce Türkiye'de Yapılan İlk Edebî Anket: M. Muhiddin Kimdir? (1)", *Cumhuriyet*, nr. 11772, 5 Mayıs 1957.  
Nahit Sırrı Örik, "50 Yıl Önce Türkiye'de Yapılan İlk Edebî Anket: M. Muhiddin Kimdir? (2)", *Cumhuriyet*, nr. 11773, 6 Mayıs 1957.  
Nahit Sırrı Örik, "50 Yıl Önce Türkiye'de Yapılan İlk Edebî Anket: Filozof Rıza Tevfik Suallere Cevap Veriyor (3)", *Cumhuriyet*, nr. 11774, 7 Mayıs 1957.  
Nahit Sırrı Örik, "50 Yıl Önce Türkiye'de Yapılan İlk Edebî Anket: Fuad Köprülü Diplomatlar İçin (Yalancı) Diyor (4)", *Cumhuriyet*, nr. 11775, 8 Mayıs 1957.  
Nahit Sırrı Örik, "50 Yıl Önce Türkiye'de Yapılan İlk Edebî Anket: Celâl Sahir'in Ankete Verdiği Şaşırtıcı Cevaplar (5)", *Cumhuriyet*, nr. 11776, 9 Mayıs 1957.  
Nahit Sırrı Örik, "50 Yıl Önce Türkiye'de Yapılan İlk Edebî Anket: Cenab Şahabeddin Fikirlerini Söylüyor (6)", *Cumhuriyet*, nr. 11777, 10 Mayıs 1957.  
Nahit Sırrı Örik, "50 Yıl Önce Türkiye'de Yapılan İlk Edebî Anket: Mehmet Rauf Fikir ve Düşüncelerini Söylüyor (7)", *Cumhuriyet*, nr. 11778, 11 Mayıs 1957.  
Nedret Pınar, 1989. "Bir Anket: Beş Servet-i Fünun Yazarının Bilinmeyen Yönleri", *Tarih ve Toplum Dergisi*. Sayı 70. 207-208. İstanbul: İletişim Yayınları.  
Handan İnci, "Servet-i Fünûn'da Yayımlanmış Önemli Bir Anket: Tahkikat-ı Edebiye Sütunları I" *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 2001, S. 4, s. 191- 210  
Handan İnci, "Servet-i Fünûn'da Yayımlanmış Önemli Bir Anket: Tahkikat-ı Edebiye Sütunları II", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 2001, S. 5, s. 157-174.  
Handan İnci, 2018, *Tahkikat-ı Edebiye İlk Edebiyat Anketi*, Everest Yayınları.  
Mehmet Törenek, "Bir Anket Çevresinde", *Yedi İklim*, S. 136, Temmuz 2001, s. 58.



anketin, beş Servet-i Fünûn yazar ve şairiyle 5 Kanûn-ı evvel 1313 (17 Aralık 1897)'de yayımlanmış anket olduğunu ifade etmektedir. Anket yapılan sanatçılar Halit Ziya, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf, Hüseyin Siret ve Tevfik Fikret'tir.<sup>2</sup>

İkinci anket Nahit Sırrı Örik tarafından ortaya çıkarılan ankettir. Nahit Sırrı Örik *Cumhuriyet*'te 5 Mayıs 1957/11 Mayıs 1957 tarih aralığında ve 11772 ile 11778 sayılarında devam eden "50 Yıl Önce Türkiye'de Yapılan İlk Edebî Anket" adlı seri yazıda ilk anketi M. Muhiddin'in yaptığını söylemektedir. M. Muhiddin tarafından 1910 yılında yapılan ve yapıldığı tarihte yayımlanmayan anketi Nahit Sırrı ortaya çıkarmış ve yayımlatmıştır. Ankete katılanlar Mehmet Rauf, Celâl Sahir, Rıza Tevfik, Cenab Şahabettin, Köprülüzade Mehmet Fuat gibi dönemin ünlü isimleridir. (Çıkla, 2002, s. 54)

Edebiyatımızda edebî anketin üçüncüsü ise Tarık Mümtaz tarafından 6 Kânunuevvel 1335 (6 Aralık 1919)'da yayın hayatına katılan *Ümid* mecmuasında yayımlanmıştır. (Çıkla, 2002, s. 54) Anket 23 Eylül 1336 tarihli onuncu sayıda Cenab Şahabettin ile başlamış Salih Fuat, Dr. Kadri Raşit Paşa, Köprülüzade Fuat, Fazıl Ahmet, Yahya Kemal, Celal Sahir, Halil Nihat, Ahmet Muhtar Paşa, Halil Beyefendi, Selim Sırrı, İbrahim Alaeddin, Ahmet Rasim, İbnürrefik Ahmet Nuri ve Tarık Mümtaz gibi isimlerle devam etmiş, 17 Şubat 1337 tarihli 17. sayıda Mehmet Rauf ile son bulmuştur. "Bir erkekte bulunmasını tercih ettiğiniz başlıca meziyetler nedir?" "Bir kadında bulunmasını tercih ettiğiniz başlıca meziyetler nedir?" (*Ümid*, 1336, s. 6) gibi özel sorular da içeren 21 soruluk ankete yazarlar kendi el yazıları ile cevaplar göndermişlerdir.

Handan İnci, *Midhat Cemal Soruyor, Devrin Yazarları Cevaplıyor. Tahkikat-ı Edebiye İlk Edebiyat Anketi* adlı eserinde ilk edebî anketin ne zaman gerçekleştirildiğini sorgulamakta ve Midhat Cemal Kuntay'ın *Servet-i Fünun*'da Tahkikat-ı Edebiye sütunlarında yayımlanan anketini ilk anket olarak belirlemektedir. 1909-1919 yılları arasında gerçekleştirilen bu anketin dokuz yıl gibi uzun bir sürece yayılmasını "belki de böyle bir sorgulama ile karşılaşan yazarların tereddüdü yüzünden cevapları toplaması uzun sürmüştür" (İnci, 2018, s. 7) şeklinde açıklamaktadır. Ankete cevap gönderen isimler "Abdülhak Hamit Tarhan, Cenab Şahabettin, Süleyman Nazif, Samipaşazade Sezai, Faik Ali Ozansoy, Hüseyin Cahit Yalçın, Mehmet Akif Ersoy, Ahmet Reşit Rey, Kemalpaşazade Said, Mehmet Said Paşa, Hüseyin Suat Yalçın, Halide Edip Adivar, Yusuf Akçura, Ali Ekrem Bolayır, Ali Kami Akyüz, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Rıza Tevfik Bölükbaşı" (İnci, 2018, s. 5)'dir.

---

Selçuk Çıkla, *Üç Anket Çevresinde, Yedi İklim*, Ocak Şubat 2002, s. 53-61

Nuri Sağlam, "Türk Edebiyatında Edebî Röportaj," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2006.

<sup>2</sup> Selçuk Çıkla Ocak Şubat 2002 tarihli *Yedi İklim*'de yayınlanan "Üç Anket Çevresinde" adlı yazıda Nedret Pınar'a atıfla ilk edebî ankete dair yukardaki bilgileri aktarmaktadır.

Edebî anketin tanımının net olmayışı türün sınırlarını belirsizleştirmeye yol açan bir etken olarak bilgi farklılıklarına yol açmaktadır. Edebî anketin edebiyatçılarla yapılan tüm anketleri mi yahut edebiyatçılarla yapılan edebî içerikli anketleri mi kapsadığı bir soru/sorun olarak araştırmacıları sınırlandırmaktadır. Yalnızca edebiyatçılarla yapılan edebî içerikli konuşmalar edebî anket olarak kabul edildiğinde türün başlangıcı ve devamında birçok anketin edebiyat araştırmaları içerisindeki konumu farklılaşmaktadır.

### **BÜYÜK MECMUA ANKETLERİ**

Araştırmamıza konu olan *Büyük Mecmua* anketleri, Türk edebiyatında yapılan ilk anketler arasında yer almaktadır. *Büyük Mecmua* 6 Mart 1919 – 25 Aralık 1919 tarihleri arasında 17 sayı yayımlanmış haftalık bir mecmuadır. “İmtiyaz sahibi Sabiha Zekeriyya Sertel, müdürü M. Zekeriyya Sertel’dir.” (Uzkuç, 2004, s. 13) *Büyük Mecmua* daha ilk sayısından itibaren o dönemde Avrupa’da yaygın olarak kullanılan ancak Türkler için yeni bir tür olan anket yöntemine başvurmuştur. Mecmua ekibi tarafından “Muhteviyatının hayattan muktebes” (*Büyük Mecmua*, 1919, s. 1) olacağı daha ilk sayıdan itibaren ilan edilmiş ve mecmua ekibi bunu düzenlediği anketlerle de ortaya koymuştur.

Henüz ilk sayıda dönemin siyasi sorunları mercek altına alınmış, dönemin aydınlarına ve devlet büyüklerine siyasi içerik taşıyan sorular yöneltilmiştir. Birinci sayıda yöneltilen üç soru “Wilson Prensiplerinin memleketimiz hakkında ne suretle tatbik edilebileceğine kanisiniz?”, “Asrımız milliyet asrı olmasına nazaran bizdeki milliyet cereyanı hakkında ne düşünüyorsunuz?”, “Türklüğün atisini nasıl görüyorsunuz?” (*Büyük Mecmua*, 1919, s. 4) sorularındır. Mecmuanın ikinci anketi altıncı sayıda yer alan Darülfünun’da kız erkek karışık eğitimle ilgilidir. Üçüncü anket 7. sayıda yer alan “Mehakim-i şeriyenin Meşihata iadesi” hakkında yapılan bir ankettir ve bu ankete Doktor Rıza Tefvik, Necmeddin Sadık, Rauf Ahmet ve Celal Derviş (*Büyük Mecmua*, 1335, s. 104-105) katılmıştır. Dördüncü anket ise 11. sayıda başlayıp 12. ve 14. sayılarda da devam eden “En Güzel Eseri Kim Yazdı” başlığıyla yayımlanmış ankettir.<sup>3</sup> “Çağdaş edebiyatın ve edebiyatçıların değerlendirilmesiyle ilgili olan bu anket, tenkit tarihi bakımından da önemlidir.” (Ercilasun, 1995, s. 53) On bir şairin şiir kitabı üzerine yapılan “anket sonucunda üzerinde en çok durulan eserin Orhan Seyfi’nin (Orhon) *Peri Kızıyla Çoban Hikayesi* olduğu anlaşılmaktadır.” (Uçman, 2017, s.43)

Çalışmamıza esas teşkil eden anket, Darülfünunlarda kadın ve erkek karma eğitiminin uygun olup olmadığı konusunu merkeze alan bir ankettir ve dönemin ünlü yazarlarının görüşlerine başvurulmuştur. Anketin düzenlenmesine yol açan tarihî ve sosyal süreç anketin anlamını daha açıklığa kavuşturacaktır. II. Meşrutiyet döneminde modernleşme hareketi ve milliyetçi söylem ile bu söylemin kadına yansıyan yüzü, kadın ve kadın eğitimi konularını

<sup>3</sup> Anketin tam metni kaynakçada yer alan Abdullah Uçman makalesindedir.

da gündeme getirir. Kadınların yükseköğrenime giden yolda mücadeleleri aşamalı olarak sonuç vermiş, öncelikle Darülfünunlarda kadınlara yönelik konferanslar şeklinde uygulamalar yapılmıştır. Daha sonra Zeynep Hanım Konağı'nda "12 Eylül 1914'te kız talebeler için Edebiyat, Riyaziyyat ve Tabiiyyat şubelerinden oluşan İnas Darülfünunu" (İhsanoğlu, 1993, s. 524) açılmıştır. Zükur Darülfünunu öğrencileri ile İnas Darülfünunu öğrencilerinin birlikte ders görmeleri fikri ile ikili öğretime son verilmesi 1919 yılında kabul edilmiş; ama bu kabulün sonucunda ortaya çıkan yankılar nedeniyle uygulaması gecikmiştir. İstanbul Darülfünunu divanının 16 Eylül 1921 tarihli kararı ile iki yıl sonra bu birleşme onaylanmış ve böylece karma eğitim için de başlangıç oluşturmuştur. Bu süreç içerisinde yer alan tartışmalar Osmanlı basın hayatında da ses getirmiş, dönemin basın ve yayın organları Zükur ve İnas Darülfünunlarının birleştirilmesi, kadın ile erkeğin bir arada eğitim görmesi uygulamasına geçiş aşamasında mutlak surette etkili olmuşlardır. *Büyük Mecmua* bu tartışmaya bir anket düzenleyerek katkıda bulunan yayın organlarından. Ankete Halide Edip, Müfide Ferit, Nakiye Hanım, Köprülüzade Fuat, Abdullah Cevdet, Rıza Tevfik, Kazım Nami, Rauf Ahmet gibi isimler katılmış ve bu isimlerin verdiği cevaplar 24 Nisan 1335/1919 tarihinde *Büyük Mecmua*'da Sabiha Zekeriyya'nın takdimi ile yayımlanmıştır.

Anketi yayımlamadan önce Sabiha Zekeriyya, kadınların Darülfünun'a kabulü ile birlikte ortaya çıkan karma eğitim meselesinin beraberinde bir tartışmayı da başlattığını duyurur. Darülfünun binalarının birleşmesi ile derslerin de birleşmesi gerekliliğini Türk kadınının hayatı için önemli bir inkılap olarak değerlendirir ve Zekeriyya'nın ifadesiyle bu olay muhafazakarlarla teceddüdperverler arasında anlaşmazlığa sebep olmuştur. Muhafazakârlar erkek ile kadının bir arada eğitim görmesine karşı çıktıkları için dersaneler ayrılmış, daha sonra dersanelerin ayrılması yeterli görülmeyle binaların ayrılması gündeme gelmiştir. Zekeriyya, kamuoyunun bu konu hakkındaki genel eğilimini belirlemek için bu anketi gerçekleştirdiğini söylemekte ancak anket türü henüz çok yeni olduğu için birçok ismin bu ankete katılmadığını ifade etmektedir. "Efkâr-ı umumiyenin bu mesele hakkındaki temayülünü anlamak ve daha sabit esaslarla mütalaatımızı yürütebilmek için memleketimizin kadın, erkek bilcümle mütefekkirlerine müracaat ederek mütalaalarını sorduk. Anket usulü bizde henüz pek yeni bir şey olduğu için birçokları cevap vermediler." (Sabiha Zekeriyya, 1335, s.89) Kadınların Darülfünundaki durumları münasebetiyle aydınlara sorular yönelten Zekeriyya, verilen cevapları dergide yayımlar. Sabiha Zekeriyya anketten çıkan sonucu da henüz anketi yayımlamadan önce okura duyurur. Ankette ortaya çıkan çoğulcu anlayış, kadınların erkek Darülfünununa kabul edilmesi ve bunun dinle bir ilgisinin bulunmadığı yönündedir: "Bu mütalaalardan çıkan netice kadın ve erkek, heman da

herkesin kadınların erkek Darülfünununa kabulü taraftarı olduğunu ve meselenin bir din meselesi olmadığını irae ve ispat etmektedir.” (Sabiha Zekeriyya, 1335, s. 89)

Darülfünunda karma eğitime ilişkin ankette ilk olarak Halide Edip’in cevaplarına yer verilmiştir. Dönemin en ünlü kadın yazarlarından olan Halide Edip, soruları Avrupai gelişmelere bağlı olarak değerlendirir. Halide Edip’e göre değişim çok yönlü olmalı ve eğitimdeki yenileşme hayatın tüm alanlarına yansımalıdır. “Her Avrupai cereyan ve müesseseyi yarım ve sathi bir şekilde taklid edip de onu muhafaza edebilecek kadar kuvvetli kanaatler edinememiş isek kurun-ı vüstai hatta iptidai kalalım. Garplaşmak Garp zihniyetinin yarattığı müessesatı da kendimize maletmektir.” (Adıvar, 1335, s. 89) Eğitimi çok boyutlu düşünen ve geniş bir perspektiften yorumlayan Halide Edip, eğitime dair görüşleri içerisine hars kavramını yerleştirir. Türklerle Çinlileri mukayese eden Halide Edip Türklerin yenilikler karşısındaki tutumuna karşılık eski alışkanlıklarını koruyan Çinlileri daha fazla saygıya değer bulur: “Bütün hayatının eski aklına ve eşkaline sadık kalan Çinliyi uzun örgüsü ve garip harsı ile bizim mütereddid acemi ve her vakit ricate müheyya medenileşmek hareketimize tercih ediyor ve onlara kendimizden çok hürmet ediyorum.” (Adıvar, 1335, s. 89) Yenileşmeyi bir bütün olarak gören Halide Edip eğitimin toplumsal yönüne dikkat çekmekte, eğitimde yenileşme fikirlerini toplumsal tenkit ile bir arada şekillendirmektedir: “İnanılan şeylere efaliyle inanmayanların akide ve kanaatleri şayan-ı istihfaftır. Birinci asırdan kalma sokaklarda, üslubu melez ve çirkin evlerde miskinlerin yaşayabileceği harabelerde oturup yirminci asır konuşmamıza acı acı gülüyorum.” (Adıvar, 1335, s. 89)

Dönemin bir başka ünlü kadın yazarı Müfide Ferit’e göre kadın ile erkeğin birlikte eğitimini tartışmak şekilci bir anlayışın ürünüdür ve tartışmalara yol açması, etrafında toplanan gereksiz ayrıntılar nedeniyledir. Bu ayrıntılardan birincisi kadınların giyimi, ikincisi ise kadınların toplumsal seviyeleridir. Kadınların giyimini sorun olarak algılamak şekilciliktir ve kadın ile erkeğin bir arada eğitim görmesi ile bir ilgisi yoktur. Bu sebeple eğitim davasına giyim davasını karıştırmak abestir. Osmanlı toplumunda farklı toplumsal tabakaya ait kadınların yaşam biçimleri birbirinden farklı olduğu için Darülfünun öğrencilerini toplumsal seviyelerine göre değerlendirmek bir gereklilik olup kadınların eğitimi tartışmasında bütün Türk kadınlarını içine alan tespitler yapmak doğru değildir. Müfide Ferit, kadınların giyimi ile toplumsal seviyeleri mevzusunun karma eğitim tartışmasının yönünü değiştirdiğini, önemsiz saydığı bu iki ayrıntının kadınların eğitimi meselesinden soyutlanması gerektiğini düşünmektedir. Müfide Ferit anketin asıl konusu olan “Darülfünunda hanımlar erkek arkadaşlarıyla birlikte mi yoksa ayrı mı ders görmelidirler?” sorusunu cevaplamadan önce “Darülfünun hanımı nedir?” sorusunu metne taşır. Müfide Ferit; varlıklı olup çocuğunu yalnız eğitim için Darülfünuna yollayan ve maddi

durumu uygun olmamakla beraber aydın olduğu için, kızını hayatını kazanması için Darülfünuna gönderen aileler olmak üzere iki tür aile tipinden bahseder. Darülfünuna hayatını kazanmak amacıyla devam eden öğrenciler çoğunluğu oluşturmaktadır ve bu tür öğrenciler için üniversite öğrenimi bir zorunluluktur. Müfide Ferit, bu ve benzeri sebeplerle şekilci anlayışı reddederek bunun yerine bireylerin ruhi, ahlaki ve fikrî açıdan terbiyelerini yerleştirir: “Esas mesele burada değil, hanımları erkeklerden, değil dersane ile duvarlarla, kafeslerle, hatta kalelerle de ayırsanız, müşkili hal etmiş ve maksadınıza vasil olmuş olamazsınız. Meselenin ruhu, hanımların ve erkeklerin şekl-i temasında olmayıp, terbiye-i fikriye ve ahlakiyyelerindedir.” (Müfide Ferit, 1335, s. 90) Müfide Ferit, şeklin yerine ahlaki değerleri koymaktadır: “Hülasa kızlarımıza ve oğullarımıza iyi bir terbiye, metin bir ahlak, kuvvetli bir irade ve büyük bir izzet-i nefis vermeye çalışalım.” (Müfide Ferit, 1335, s. 90) Bu bağlamda tıpkı Halide Edip gibi Avrupa’dan örnekler veren Ferit’e göre Anglosaksonlar yüksek ahlaklarını erkek ve kadınlarının birlikte eğitim almalarına borçludur. Kadın ve erkeğin birlikte hareket etmesi artık çağın getirdiği ekonomik bir zorunluluktur: “Kadın ve erkeğin cemiyette bir arada bulunması, bir arada çalışması artık bir mecburiyet-i katiyedir, zaruret-i iktisadiyenin emrettiği bir ihtiyacı mübremdir.” (Müfide Ferit, 1335, s. 90) Müfide Ferit, eski ile yeninin çatıştığı dönüşüm yaşanmadan geleceğin kazanılamayacağı görüşündedir: “Bu geçici, zaruri ve oldukça karanlık devirden sonra açılacak hayatta ise artık kadınlar ve erkekler vazife-i içtimaiyye ve ahlakiyyelerini idrak etmiş olacaklardır. İşte insanları düşmekten men edecek çare budur, yoksa ne harem ne selamlık ne çarşaf ne peçe ne de ayrı mektepler.” (Müfide Ferit, 1335, s. 90) Sonuç olarak Müfide Ferit, kadın ve erkeğin birlikte eğitimi tartışmalarının karşısına soyut bir kavram olan fikrî ve ahlaki anlamda terbiyeyi yerleştirmektedir.

*Büyük Mecmua*’nın anketine katılan Halide Edip ile Müfide Ferit’in cümlelerinin benzer olması anketin dikkate değer bir başka yönüdür: “Mağazalarda kadın erkek beraber satıcılık edebilirse Darülfünun dershanesinde de erkek kadın arkadaşıyla yan yana oturmak hakkını itiraz kabul etmez derecede kazanmıştır.” (Adıvar, 1335, s. 89) Müfide Ferit de benzer ifadeler kullanmaktadır: “Mesela muallime oldukları zaman muallim refikleriyle birlikte çalışmayacaklar mı? Ticarete süluk ettikleri halde umum ile temasta bulunmayacaklar mı? Bu hanımlar, Darülfünunda menedilmek istenilen teması dersane, mektep ve ticarethaneler haricinde de istedikleri gibi tesis edemezler mi?” (Müfide Ferit, 1335, s. 90) Dönemin iki ünlü kadın yazarı Halide Edip ve Müfide Ferit kadın haklarını ekonomi ile ilişkilendirmekte, ekonomiden soyutlayarak salt kadının hakları ve özgürlükleri bağlamında düşünmemektedir. Bu da kadın haklarının sosyal hayatta görülen değişimlerin doğal bir sonucu olarak gündem oluşturduğunu göstermektedir.

Fevziye Mektebi müdürü Nakiye Hanım da anketi yanıtlayanlar arasındadır. Nakiye Hanım, öncelikle karar mercii olan komisyona itiraz etmektedir. Çünkü Darülfünun konusunda kararı verecek olan komisyon, kadınların toplumsal yaşamları ile ilgisi olmayan kişilerden oluşmaktadır. Nakiye Hanım eğitim konusuna tıpkı Halide Edip gibi Batılılaşma bağlamında yaklaşır. Eğitim özellikle de kadın eğitimi Batılılaşmanın temel şartlarından biridir. Batı medeniyeti sosyal hayatta olgunlaşma ve gelişme için tek şarttır:

“Eğer Garp medeniyet ve irfanını samimiyetle arzu ve buna iman ediyorsak ki aksi takdirde milletin temin-i istiklal ve istikbali kabil değildir. Kadınlığı ve binnetice milleti kurtarmanın en müessir çare ve tedbirleri artık her türlü terakkiye set çeken bağları çözmek ve müessesat-ı irfanın kabulünü, mesai-i beşeriye sahalalarını kadınlara açmakla kabil olacağını bilmeliyiz.” (Nakiye Hanım, 1335, s. 91)

Ankete fikirlerini taşıyan dönemin aydın/yazarlarından biri de milliyetçi akımın temsilcisi olan Köprülüzade Mehmet Fuat'tır. Köprülü, kadınların Darülfünun hayatına girmeleri meselesinin çok çirkin iftiralar içeren dedikodulara yol açtığını ifade ederek bu iftiralara şiddetle karşı çıkar. Dedikodu ortamına yol açan kişileri hayretle karşılayan Köprülü: “Teceddüd ve terakki selini çamurdan sedlerle durdurmak isteyenler çok aldanıyorlar.” (Köprülü, 1335, s. 91) diyerek yenilik karşıtı olanları reddeden cümlelerle anketi bitirir.

Anketle fikirlerini paylaşan bir başka aydın/yazar Batılılaşma fikrinin önemli temsilcilerinden Abdullah Cevdet'tir. Kadın eğitimi ile ilgili olarak dini söylem ve argümanlara başvuran Abdullah Cevdet, iddialarını bu söylemlerle oluşturmakta ve deliller getirmektedir. Abdullah Cevdet, oldukça ağır bir dille oluşturduğu metinde farklı kültürlerin bulunduğu ifadeler aracılığıyla fikirlerini okurla paylaşır. Abdullah Cevdet görüşlerinin satır aralarına “Talebü'l-ilmî farizatün ala külli müslimün ve müsellemetün”<sup>4</sup> “Eddinü hüvelaklü la dini limen la aklü leh”<sup>5</sup> “tagayyürü ezmanın tagayyürü ahkamu

---

<sup>4</sup>İbn Mâce Ebû Abdillâh Muhammed b. Yezîd el-Kazvînî, *Sünen-i İbn-i Mâce*, (Tah. Muhammed Fuâd Abdulbâkî), Dâru İhyâi'l-Kütübî'l-Arabiyye, yy. ty., Kitâbu'l-İmân, 17.

<sup>5</sup>*Kütübü's-Sitte ve Kütübü Tıs'a'da* yer almayan ancak İslam ve diğer hadis literatüründe Hz. Peygambere nisbet edilen bu hadisin Ebû Abdurrahmân batıl ve münker bir hadis olduğunu ifade etmiştir. Bkz. Ebû Bişr Muhammed b. Ahmed b. Hammâd b. Saîd b. Müslim el-Ensârî ed-Dûlâbî el-Ensârî, *el-Künye ve'l-Esmâ'* (Tah. Ebû Kuteybe Nazar Muhammed el-Fâriyâbî), Dâru İbn Hazm, 1. Bsk., Beyrût-Lübnân 2000, c. III, s. 980.



müstelzim olması”<sup>6</sup> gibi Arapça ifadeler ile Fransızca bir mısrayı da yerleştirir: “Ces flots vous porteront, hommes de peu de foi”<sup>7</sup>

Abdullah Cevdet cümlelerine ilim tahsil etmek üzerine “Talebü’l-ilmî farizatün ala külli müslimün ve müsellemetün” hadisiyle başlar. Kadın ve erkek her müslüman üzerine İslamın diğer farzları gibi ilim tahsil etmek de farz olmuştur. İbadet ne derece farz ise ilim tahsili de o derece farzdır. Abdullah Cevdet’e göre aynı gökyüzünü paylaşan kadın ve erkek yeryüzünde nasıl farz olan ibadetlerini birlikte yapabiliyorsa ibadet gibi farz olan ilmi de aynı mekânda birlikte gerçekleştirmelerinde bir sakınca görülmemelidir. İslam dininde geleneklerle dini hükümlerin karıştırılması İslam’ın gerilemesine sebep olmaktadır. Sağlam bir gelenek iddiası ile bazı muzır gelenekler İslam dini hükümleri arasına karıştırılmıştır. Abdullah Cevdet söylemlerine Zihni Efendi’nin *Meşahirünnisa’sını*<sup>8</sup> delil olarak gösterir. Peygamberimiz zamanında Müslüman kadınları İslam askerleriyle birlikte savaşa katılmışlar ve bu kadınlar arasında bulunan meşhur doktorlar yaralıları tedavi etmişlerdir. Ancak Abdullah Cevdet bu bilginin İslam tarihlerinde üstünün örtülmüş olmasından hareketle İslam dininin olduğundan farklı gösterildiği ve uygulandığı fikrine ulaşır: “Benim Müslümanlığı tarz-ı telakkimce Müslümanlık esasında hür ve hürriyetperver bir dindir ve içinde yaşadığı her asrın mukteziyat ve terakkiyatını kabul ve isticnasa müheyyadır. İslamı seven İslamı böyle bilmeli ve böyle yapmalı.” (Abdullah Cevdet, 1335, s. 91)

Kadınların eğitimi konusunu felsefi alana taşıyan Abdullah Cevdet meseleye akılcı yaklaşır ve akıl ile dini eşitler. Aklı olmayanın dininin de olmayacağı, zamanın değişmesi ile hükümlerin de değişebileceği ve akli olanın bunu kabullenmesi gerektiği görüşündedir: “Eddinü hüve’l-aklü la dini limen la aklü leh” yani “din akıldır, akli olmayanın dini de yoktur” diyen bir vazı-ı dinin ümmetine yakışan “tagayyürü ezmanın tagayyürü ahkamı” müstelzim olduğunu ali ve muhit bir nazar-ı insaf ve idrak ile görmektir.” (Abdullah Cevdet, 1335, s. 91) Anket cümlelerini Lamartin’e ait “Ces flots vous porteront, hommes de peu de foi” (Abdullah Cevdet, 1335, s. 91) dizeleriyle sonlandırır.

Dönemin bir başka aydın/yazarı Doktor Rıza Tevfik<sup>9</sup> kadın eğitimini çağın gereği olarak düşünmektedir ve verilen emirlerin onu bağlamayacağını, öğrencisine son derece

---

<sup>6</sup>*Mecelle* Madde 39 “lâ yünkerü teğayyürül-ahkâmi bi teğayyürü’l-ezman” “Ezmânın teğayyürü ile ahkâmın teğayyürü inkâr olunamaz” / Kaynak eserler: Ahmet Şimşirgil Ekrem Buğra Ekinci, *Ahmet Cevdet Paşa ve Mecelle*, KTB Yayınları, İstanbul, 2008, s.119/ Sabri Şakir Ansay, *Hukuk Tarihinde İslam Hukuku*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1954, s.28

<sup>7</sup>Alphonse de Lamartine’e ait *Odes Politiques* adlı eserin 3. bölümü olan “Les Révolutions” da yer alan bir mısradır. “Ces flots vous porteront, hommes de peu de foi.” “Ces flots vous porteront, hommes de peu de foi” [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Révolutions](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Révolutions)

<sup>8</sup>*Meşâhîrü’n-nisâ* (I-II, İstanbul 1294-1295) İslâm öncesi ve İslâmî dönemde çeşitli disiplinlerde ünlü olmuş Arap, Türk ve İranlı 1165 kadının hayat öyküsünü içeren bu eser, Bedrettin Çetiner tarafından 1982 yılında *Tarihte İz Bırakan Kadınlar* adıyla yayımlanmıştır.

<sup>9</sup>Sabiha Zekeriyya, Rıza Tevfik’in bu konu ile ilgili görüşlerini *Memleket Gazetesi’*nden naklettiğini söylemektedir.

güven duyması sebebiyle istediği yerde istediği şekilde ders verebileceğini ifade eder: “Talebem ders esnasında gözlerini benden ayırmaz ve ciddiyetle dersi takip eder. Hem kadın ve erkeklerimizin bu husustaki terbiye ve vakarlarından şüphe etmek çok yanlıştır” (Rıza Tevfik, 1335, s. 92)

Kazım Nami ise kadın eğitime ahlaki açıdan yaklaşır. Karma eğitim esnasında ruhsal anlamda gerçekleşecek kaynaşmanın kadın ve erkeğin ahlaklarını güzelleştireceği fikrindedir: “Erkeği kadına, kadını erkeğe düşkün eden şey birbirlerinden yalnız cismani şeyleri bilmeleridir. Ruhlarıyla tanışmış olsalardı, elbette çok daha ahlaki bir heyet yaparlardı. Darülfünun bir ilim yeri olduğuna göre orada ihtilat değil, ahlaki bir ictima olur; bu ictima tesiriyle gerek kızlarımızın, gerek delikanlılarımızın irfanları nispetinde ahlakları da iyileşir ve güzelleşir.”(Kazım Nami, 1335, s. 92) Kazım Nami’ye göre kadın ile erkeğin sosyal yaşamda ayrı durmaları aile ahlakını ve dolaylı olarak milli ahlakı olumsuz etkilemektedir: “Kadın, erkek ayrı yaşadıkça, (teokratik) milletlerden tevarüs edilen harem hayatı bir mesthane hâlinde mevcut oldukça ne aile ahlakının, ne de milli ahlakın düzelemeyeceğine inananlardanım.” (Kazım Nami, 1335, s. 92)

Ankete katılanlardan karma eğitim ile ilgili muhalif görüş bildiren tek kişi Rauf Ahmet’tir. “Bir su-i tefehüm tevlid etmemek üzere derhal söyleyelim ki biz muhtelit tedrisata taraftar değiliz.” (1335, s. 92) diyen Rauf Ahmet eğitimde Japonya’yı örnek olarak göstermektedir.

Karma eğitimle ilgili görüşlerini isimsiz olarak ileten Darülfünun Edebiyat Fakültesi öğrencilerine göre kadınların bir mesleğe girmesi konusunda kadın ile erkek arasında hiçbir fark olmayıp işte birlik ve eşitlik zorunludur. Ancak kadınlar, erkekler kadar çalışma hukukuna sahip olmadıklarından bu eşitliğin oluşması için geleneğin izin verdiği ölçüde çalışmalıdırlar: Edebiyat Fakültesi öğrencileri: “Edebiyat Fakültesi gençliği, İslamiyeti hürriyetperver ve müsavatçı bir din hâlinde tanır ve iman eder. Kadın ile erkek arasında müsavata kabul eder. Yani bir kadında ne kadar iffet ve fazilet istenirse erkeklerden de aynı derecede bir kıymet-i maneviye talep eder” (1335, s. 92) diyerek kadın ile erkek arasında eşitlikçi bir anlayış sergiler.

Sabiha Zekerriyya ankete bir de *İkdam Gazetesi*’nden alıntı yapmıştır. *İkdam Gazetesi*’nin sesi olan imzasız ifadelerine göre bir taraftan kızlara okullar açıp öte taraftan da haklarını sınırlamak ve onlara engeller çıkarmak anlamsızdır ve birbiriyle çelişmektedir.

Kadınların Darülfünuna kabulü aşamasında ortaya çıkan tartışmalar ve anlaşmazlıklar basına güncel malzeme oluşturmuştur. *Büyük Mecmua*, bu tartışmalara dönemin ünlü yazarlarının fikirlerine başvurmak ve bu fikirleri yayımlamak suretiyle katkıda bulunmuştur. Muhalif bir bakışa sahip olan Rauf Ahmet dışında ankete cevap verenlerin

ortak görüşü, kadınların erkek Darülfünununa kabulü ve bunun din ile ilgisinin olmadığı yönündedir.

## SONUÇ

Son dönem Osmanlı eğitim hayatındaki değişiklikler nedeniyle 1335/1919 yılında *Büyük Mecmua*'da Sabiha Zekeriyya'nın "Hanımlar Darülfünunda Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?" konulu anketine verilen cevaplardan oluşan, kadın hareketleri ve bu hareketin basına yansımaları olarak niteleyebileceğimiz metinler dönemin nabzını tutan belge niteliğinde metinlerdir.

Osmanlı son dönem aydınlarının Darülfünunlarda eğitim ve öğretimin birleştirilmesi ile ilgili hazırlanan bu ankete cevabı, Darülfünun Tarihi ve Türk eğitim tarihi içinde değişimi etkileyen bir hareket olarak yer alır. Bu metinler aynı zamanda Türkiye'de kadınların üniversite öğreniminde eşit haklar elde etmesine katkı sağlayan süreci de etkilemesi sebebiyle önemlidir.

## KAYNAKÇA

- Abdullah Cevdet (1335). "Hanımlar Darülfünun'da Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?". *Büyük Mecmua*. S. 6. 24 Nisan 1335.
- Adıvar, Halide Edip (1335). "Hanımlar Darülfünun'da Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?". *Büyük Mecmua*. S. 6. 24 Nisan 1335.
- Ansary, Sabri Şakir (1954). *Hukuk Tarihinde İslam Hukuku*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Büyük Mecmua* (1919). S. 1. 6 Mart 1919. s.1
- Büyük Mecmua* (1919). S.1. 6 Mart 1919. s.4
- Büyük Mecmua* (1335). S. 6. 24 Nisan 1335. s.84
- Büyük Mecmua* (1335). S. 6. 8 Mayıs 1335. s.104-105
- Büyük Mecmua* (1335). S. 11. 18 Eylül 1919. s.169
- Çıkla, Selçuk (2009). "Yeni Türk Edebiyatı Araştırmalarında Usul". *Turkish Studies*, C. 4. S. 1- I. ss. 189-244.
- Çıkla, Selçuk (2002). Üç Anket Çevresinde. *Yedi İklim*. Ocak Şubat 2002. s. 53-61
- Ercilasun, Bilge (1995). *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit 1. Türkçü Tenkit*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin (1993). "Darülfünun", *İslam Ansiklopedisi*, Diyanet Vakfı, Cilt 8, s. 521-525.
- İnci, Handan (2018). *Tahkikat-ı Edebiye İlk Edebiyat Anketi*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Karakoç, Kani İrfan (2012). *Ulus- Devletleşme Süreci ve "Türk Edebiyatı"nın İnşası (1923-1950)*. Doktora Tezi. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü.
- Kazım Nami (1335). "Hanımlar Darülfünun'da Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?". *Büyük Mecmua*. S. 6. 24 Nisan 1335.
- Köprülü, Fuat (1335). "Hanımlar Darülfünun'da Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?". *Büyük Mecmua*. S. 6. 24 Nisan 1335.
- Nakiye Hanım (1335). "Hanımlar Darülfünun'da Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?". *Büyük Mecmua*. S. 6. 24 Nisan 1335.
- Rauf Ahmet (1335). "Hanımlar Darülfünun'da Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?". *Büyük Mecmua*. S. 6. 24 Nisan 1335.
- Rıza Tefvik (1335). "Hanımlar Darülfünun'da Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?". *Büyük Mecmua*. S. 6. 24 Nisan 1335.
- Sabiha Zekerriyya (1335). "Hanımlar Darülfünun'da Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?". *Büyük Mecmua*. S. 6. 24 Nisan 1335.
- Şimşirgil, Ahmet ve Ekrem Buğra Ekinci (2008). *Ahmet Cevdet Paşa ve Mecelle*. İstanbul: KTB Yayınları.
- Müfide Ferit (1335). "Hanımlar Darülfünun'da Erkeklerle Aynı Dershanede Ders Yapmalı mı Yapmamalı mı?". *Büyük Mecmua*. S. 6. 24 Nisan 1335.
- Törenek, Mehmet (2001). "Bir Anket Çevresinde". *Yedi İklim*. 7/136. s.58-60.
- Uçman, Abdullah (2017). "1919 Yılında Yapılan Bir Edebiyat Anketi: En Güzel Eseri Kim Yazdı?". *Kubbealtı Akademi Mecmuası*. S. 183. Yıl: 45/3. s.41-49.
- Uzkuç, Süleyman (2004). *Büyük Mecmua (Tahlilî Fihrist- İnceleme- Metin)*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Ümid (1336). "Ümid'in Anketlerine Cenap Şahabeddin Bey'in Cevapları". *Ümid*. 23 Eylül 1336. s. 6.

# Why Do Pre-Service English Teacher Candidates *Hush* in Micro Teachings? An Analysis on Early Language Teaching Classes

ARŞ. GÖR. ORÇİN KARADAĞ\*

## Abstract

Behavioural classroom management has been a concern for all teachers at various experience levels. However, this situation is thought to be a bigger problem for pre-service and inexperienced teachers. In mentioned class management, we may have witnessed various maneuvers such as warning, punishment and even physical intervention when we were students. This study aims to reveal 'hushing' word sequences, one of the behavioral classroom management maneuvers. It was conducted in a kindergarten located in the campus of a state university in Turkey and with 57 pre-service English teacher candidates, from the same university's department of English Language Teaching. These pre-service teachers are registered in Teaching English to Young Learners I and II courses in the ELT department program. In accordance with the study plan, micro teaching sessions were recorded with video recorder, then copied and transcribed into Transana software. As a result of investigations made on 'hushing' word sequences, its two main features were revealed: (1) Hushing in Non-Task Speech Sequences and (2) Hushing in Task Completion Sequences. In consequence of the study, it is seen that teacher candidates have difficulties in controlling the behavior management of the classroom and therefore, they frequently resort to hushing in order to control the actions towards non-task behaviors. On the contrary, it has been demonstrated that teacher candidates apply more successful task management to maintain pre-designed pedagogical tasks.

**Keywords:** Hushing, Classroom Management, Early Language Teaching Classes, Noise, Conversation Analysis.

İNGİLİZCE ÖĞRETMEN ADAYLARI MİKRO ÖĞRETİMLERDE NEDEN 'HIŞTLER'?

ERKEN YAŞTA DİL ÖĞRETİMİ SINIFLARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

## Öz

Davranışsal sınıf yönetimi, çeşitli deneyim düzeyindeki tüm öğretmenler için bir endişe kaynağı olmuştur. Ancak, bu durumun hizmet öncesi ve tecrübesiz öğretmenler için

\* Muğla S. K. Üniversitesi Eğitim Fakültesi, orcinkaradag@gmail.com, orcid.org/0000-0003-4246-1254

Gönderim tarihi: 04-10-2019

Kabul tarihi: 07-11-2019

daha büyük bir sorun kaynağı olduğu düşünülmektedir. Bahsi geçen sınıf yönetiminde bizler de öğrenci olduğumuz zamanlarda uyarı, ceza ve hatta fiziksel müdahale gibi çeşitli manevralara şahit olmuş olabiliriz. Bu çalışma, davranışsal sınıf yönetimi manevralarından 'hiştleme' söz dizelerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Araştırma, Türkiye'de bir devlet üniversitesinin yerleşkesi içerisinde yer alan bir anaokulunda ve aynı üniversitenin İngilizce Öğretmenliği bölümünden 57 öğretmen adayıyla yürütülmüştür. Bu öğretmen adayları, ELT bölüm programında Erken Yaş Öğrencilerine İngilizce Öğretimi I ve II derslerine kayıtlıdır. Çalışma planına uygun olarak, mikro öğretim oturumları video kayıt cihazı ile kaydedilmiş ve Transana yazılımına kopyalanarak transkript edilmiştir. Hiştleme söz dizileri üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, hiştlemenin; (1) *Görev Dışı Konuşma Dizilerinde Hiştleme* ve (2) *Görev Tamamlama Dizilerinde Hiştleme* olarak iki temel özelliği ortaya çıkarılmıştır. Çalışma sonucunda öğretmen adaylarının sınıfın davranış yönetimi kontrolünde zorluk çektikleri görülmekte ve bu nedenle görev dışı davranışlara yönelik eylemleri kontrol altına almak için sık sık hişlemeye başvurdukları anlaşılmaktadır. Bunun aksine, öğretmen adayları önceden tasarlanmış pedagojik görevleri sürdürmek için daha başarılı görev sürdürme yönetimi uyguladıkları ortaya konulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Hiştleme, Sınıf Yönetimi, Erken Yaşta Dil Öğretimi Sınıfları, Gürültü, Konuşma Çözümlemesi.

## INTRODUCTION

**N**o matter how experienced you are as a teacher, the interaction between you and your students contains potentials to break down the interactional constructions and hence managerial problems; unless you focus on your preferences of talk in action. Considering this fact, much research focused on managing classroom either from behavioural or learning management perspectives (Allen, 2010; Evertson & Weinstein, 2006; Martin et al., 1999; Martin, 2004; Ritter & Hancock, 2007; Reupert & Woodcock, 2010;). These studies conducted to both the pre-service teachers and in-service teachers. They all in common reported 'classroom management' as one of the greatest challenging phenomena confronted by teachers. No matter how experienced the teachers are, they may face with a deviant management case to deal with at any time in their career. Under such circumstances, inquiry of classroom management, either educational or behavioural, has an important place to be investigated. Studies, focusing on classroom management, mainly administered quantitative approaches to understand management behaviours of the teachers. Even though there are studies bearing qualitative ways of inquiry, how they gather the data and analyse these data are still very limited in numbers. The mainstream way of data collection tools in these studies conducted is generally through



interviews and classroom observations. In fact, such endeavours cannot be claimed to be useless or limited. But as Firth and Wagner (1997) state, more in-depth analysis inside classrooms along with more inquiry on the social actions of the shareholders is sought crucial to increase our understanding of the real nature of the classroom. Ritter and Hancock (2007) also claim that effective classroom management may not be due to the experience since there are some exceptions. At this point, classroom interactional analyses have been employed by much research conducted in the last decades (Sert, 2015; Üstünel, 2005, Ten Have, 2007, Waring, 2011, 2013). Employment of such analyses with the purpose of unveiling the tacit moments (Waring, 2013) of each interactional sequences, micro-analytic approach (Sert, 2015) to the classroom setting helped us to understand more regarding what actually goes inside the classroom. Through such in-depth analysis, actual practices of the teachers, beyond views or perceptions can be understood. And hence, the interactional sources of 'hushing' sequences in classroom talk in actions are intended to be revealed.

Following this approach, the study focuses on disciplinary and educational management actions of *hushing* sequences of the pre-service teachers during their micro teachings at a young-learners-classroom particularly at managerial modes (Walsh, 2006). Unfolding the managerial hushing sequences are believed to let us know how hushing is appealed with the very fundamental questioning of micro-analytic perspective 'Why this, in this way, right now?' (Üstünel & Seedhouse, 2005). Thus, our understanding of hushing can interactionally be portrayed. And hence, findings may imply that teacher trainers get new chances to promote effective classroom management samples for their practice.

## **THEORETICAL FRAMEWORK**

### **Classroom Management and 'Hushing'**

On the definition of such challenging endeavour much has been proposed, yet in sketching the definitions they served mostly for the same frame which has been attributed to the efforts to oversee classroom activities concerning learning social interaction and behavioural management (Ritter & Hancock, 2007). Doyle (1986) mentions attitudes and praxis of students and teachers who are active inside the classroom while defining classroom management. In addition to that, Brophy (1986) addresses the problem with a turn of the focus on learning and teaching environment which was uttered as a must to maintain and establish such effective classroom management. Burden (2003) adds these definitions by emphasizing the significance of positive social interaction, active engagement in learning and self-motivation. Following this path, Evertson and Weinstein (2006: 4) utter the following statement on the definition of classroom management 'the actions teachers take to create an environment that supports and facilitates both academic and social emotional learning'. To

Allen (2010) these approaches to every single manner and teachers' practices accordingly are framed as follows;

On the humanistic end of continuum are democratic models that see misbehaviour as an opportunity to learn. On the behaviouristic end of continuum are strategies that make use of punishment, coercion, and rewards. Thus how a teacher manages student behaviour is impacted by his/her assumptions about children, the models he or she adopts, and the strategies that are commensurate with these models'.

With the definition Allen (2010) submitted above, it can also be claimed that teachers' classroom management movements include decisions and actions (Scrivener, 2005). Actions are the educational manoeuvres of teachers inside the classroom and decisions are about deciding how, where, in which to act out the decisions. From the Scrivener (2005) statement, it is understood as the educational and behavioural manoeuvres are interwoven. As stated earlier, classroom management is one of the most significant elements of teachers' routine experience. Yet, such a key element of their professional experience has been neglected on language education (Wright, 2005: 1). Particularly in the field of foreign language education and classroom management, the field has still been seeking for further studies to reveal new suggestions.

Since this study focuses on pre-service teachers' actual hushing actions inside the classroom, preliminary research on the topic has also been reviewed. There found very limited sources of research done particularly on 'hushing' in either classroom management or turn construction analysis topics. The very specific 'hushing' focused study was found to have been done by Thornberg (2006, 2004). However, in his study Thornberg (2006) focuses on the moral dilemma of indiscriminate hushing via thorough investigation from both teachers' and students' sides. He came up with the three main dilemmas, which are (1) indiscriminate hushing as a conflict between morality and social conventions, (2) indiscriminate hushing as a pure moral conflict and (3) indiscriminate hushing as a conflict between morality and authority. In the discussion, Thornberg (2006) stresses the way the hushing is appealed and concludes that teachers' hushing may block conversation, demoralize some students, and sometimes do not let any whispering even which may end construction of meaning and boost affective filter of the students. The other studies, in fact, did not particularly focus on hushing itself, whereas they generally focused on silence management in the classroom and there was not a particular inquiry of hushing sequences.

### **Noise inside Classroom**

1980 report of the World Health Organisation states that noise is an unwanted phenomenon inside the classroom. Lundquist's (2003) study gives the reason for being such

an unwanted phenomenon as it psychologically bothers, disturbs the affected negatively. Moving out of this report and to narrow the focus for Turkish context, it is apparent in the MONE's (2012) shift in the system (from 8+4 to 4+4+4) that the change gave the guiding role the teachers of English particularly to those working with young learners. Due to the fact that more interactionist view has been embraced in the curricula and this also has had an impact on the teachers' education. As a result, the reflections of the teacher educators were to train prospective teachers with the concern of more interaction-based activities. Therefore, studies with a specific focus on noise-based disciplinary problems have been observed at the interaction-based activities inside young learner classroom studies (Karadağ, 2017). Such noisy atmospheres were reported to be the source of disciplinary and educational management problem sources (Bulunuz, Bulunuz, Tavşanlı, Obrak, & Mutlu, 2018; Erol, Özaydın & Koç, 2010; Tüzel, 2013). Irrelevant speeches, interventions by outsiders, overlapping speeches, highly volumed and pitched voices constituted the main sources for such management problems inside young learner classrooms in the Turkish context.

Lundquist (2003) reported that noise may have a masking effect of the other voices and therefore, it may block perceiving one another's speech. This can clearly show how it may block the comprehension of the meaning and retaining the task designed. Cohen, Krantz, Evans, et al. (1980) even found that the pupils inside noisy atmosphere resulted in the failure in the high-level puzzles. In addition, teachers also were reported to lose their motivation (Kryter, 1985). To sum up, noise itself and sources of noise should be highly considered in teacher education and especially for young-learner classrooms, so as to prevent densely claimed management problems initially inside the young-learner classrooms and the following-grades classrooms after.

The studies conducted revealed that classroom management is one of the most debated issues considering in classroom actions. They all reported that classroom management problems are originates from behavioural or learning-based issues. However, the interactional sources which cause behavioural or learning management problems has not much discussed yet and it constructs a research gap in the field. Taking into consideration the initiated research gap, the study employs micro-analytic perspective on classroom talk in action and specifically investigates the ,hushing' sequences at managerial turn constructions.

## **METHODOLOGY**

### **Research Design**

Fundamentally, this study is a qualitative, grounded theory study which embraces conversation analytic perspective as the research design. To Creswell (2007), qualitative research is defined as an inquiry process of understanding that objects to explore a social or a

human problem and also defines grounded theory as movement beyond description of a concept or context instead theory generation or discovery, besides he Creswell and Cresswell (2017) emphasizes active role of the participants in the process and the development of the discovery or theory. Balli (2011) also asserts engagements of qualitative researchers as; reflection of process, complex interpretation, and a description that extends previous research or that signals a call for action. Under qualitative (grounded theory) research paradigm, the Conversation Analytic way of inquiry is administered in the study. As Waring (2013) states, the main focus of CA will be a sequential analysis of naturally occurred data to unfold the tacit moments of the hushing sequences. As put forth, the study aims to inquiry case by case interactional sections, with a ‚hushing‘ motivation, of English as a Foreign Language classroom at young-learners-classroom, with questions and comparisons lies at the heart of induction and deduction (Strauss & Corbin, 1998). For further discussion, the study also explains conversation analysis and its implications in the second/foreign language acquisition.

CA-for-SLA has evolved from a pure linguistics background to the more applied linguistics perspective in collaboration with several disciplines. It has started with the discursive perspective and expanded its philosophy and hence its method starting with the sociocultural theory (Lantolf and Thorne, 2000) and sociology (Balli, 2010; Firth and Wagner, 1997) fields of study. Such an impact on the philosophy and methods ended up with a paradigm shift in the investigation of conversation analysis (Pekarek-Doehler, 2010). As a result of the paradigm shift, interaction inside the classroom is accepted to be intersubjective spaces between participants (Markee, 2004) not just like traditional learning in the mind. With the expansion in the understanding of meaning construction, Markee and Kasper (2004) added the notion of meaning-co-construction at talk in interaction. This was the milestone to the socio-cultural perspective and on time investigation of classroom talk. Waring (2013) claimed that there are tacit moments at these spaces referred by previous studies as learning opportunities which may help us to uncover how meaning co-construction has occurred.

Considering the CA and CA-for-SLA impact on the study, it focuses on the classroom interactional moments through the lens of foreign/second language acquisition and aims to portray the design of hushing sequences employed by the pre-service teachers in the study.

### **Participants**

In the study, there are 57 third year English Language Teaching (ELT) students (pre-service teachers) enrolled in ‘Teaching English to Young Learners I and II’ courses in ELT program which was proposed by Higher Education Council. In the course, there are two hours of theoretical didactics and two hours of praxis section which mainly focuses on the

micro teachings and activity design. As applied all over the country as a centralised teacher training system, till the fourth grade of their academic career these student-teacher do not have a chance to practice in a real classroom context, as long as they hire some tutorial courses, which are private and out of curricula. Thus, this micro teaching in a real classroom setting was designed and planned together with the managerial board of daily-care-centre in which micro-teachings were conducted. All permissions were obtained before giving a start to the micro teachings (Jenks, 2011). Since the praxis in the third year of academic does not exist in the set curriculum, permissions also contained information about the significance of the study, research needed and proposed and so on (see Sert, 2010; for a detailed discussion of ELT programs' curriculum). There were 15 five-year-olds in the target class. These were the kids of the administrative and the academic staff of the university.

### **Data Collection & Procedure**

The study took for 7 months. The teacher candidates at first were given an observation task adapted from the book of (Scrivener, 1994: 203-204) with the purpose of familiarizing the student teachers concerning lesson plans and flow at the real-time teaching atmosphere. They were also asked to observe the classroom management skills of the main (original) teacher of the classroom. At the first phase, there wasn't any videotaping activity since the main aim at this step was to increase the awareness of teacher candidates, which seems crucial by (Sert, 2010). The teacher candidates later on, were asked to present in a group of three in the daily-care centre of the university. These presentations were video recorded and transcribed with a transcription convention system (see Sert, 2015; ten Have, 2007; Seedhouse, 2004, 2005) developed by Gail Jefferson. The rationale for working with transcripts and recording clips demonstrated by Ten Have (2004: 52) as sources to be checked again and again which let us revisit and verbal instances occurred naturally in talk-in-interaction.

Adding to videotapes field notes were taken during the classroom experience and group discussions were organized to get the teacher candidates' self reflections weekly to prevent any possible obstacle we may encounter.

### **Data Analysis**

Data gathered through video recordings were analysed case by case to interpret and induce manoeuvres of student teachers concerning hushing with an emic perspective. The purpose of embracing an emic perspective (Wong & Waring, 2010; Waring, 2009; Markee & Kasper, 2004; Sert et al. 2015; Robinson, 2013; Ten Have, 2004, 2007; Sidnell, 2009) initiated by Pike (1967) as,,Emic perspective is a way of looking at language and social interaction from

an 'insider's' perspective, i.e., stepping inside the shoes of participants to understand their talk and actions.' Since emerging from an ethnomethodological background, in which social actions are considered to be investigated, an emic perspective has been accepted as the most relevant and applicable way to inquiry instances of social actions without any pre-suppositions or research proposal sketches. The central focus was to unfold interactional patterns in the classroom conversation of participants who were student teachers, five-year-olds and main teacher current there, inside the classroom. Such a bottom-up approach to the collected qualitative data gave us the opportunity to induce interactional and linguistic patterns commonly and repeatedly occurring with an order in the data. 'Why this, in this way, right now?' (Üstünel and Seedhouse, 2005), analytic and sceptical eye helped us to comprehend and interpret the cases constructed mutually by participants. With the focus on turn constructional units and transition relevance places (Sert, 2015; Sert et al. 2015) which sustain turn allocation and turn giving opportunity to maintain a conversation, management in classroom interaction concerning hushing as investigated in the study. Hushing deployments at the transition relevance places (Waring and Hruska, 2011) were analysed to unfold interactional features.

## FINDINGS

Hushing has been deployed at multiple units through pre-service teachers' micro teachings at young-learners classroom. Apart from one pre-service teacher, the rest of the pre-service teachers deployed hushing with the purpose of silence management. And that one and the only pre-service teacher used hushing as a strategy to draw their attention. The purpose was seen to be creating a common language regarding classroom language and management. Therefore, that one sample was excluded as it was not the representation of actual 'Hushing' utterance. With the sequential focus on the transcriptions, there induced two interactional themes concerning 'Hushing'. The main themes emerged in the data are named as (1) Hushing for Management at Off-Task-Talk Sequences, (2) Hushing for Management at Task Conveying Sequences. Subtitles also emerge and are going to be discussed in detail.

### **Hushing for Management at Off-Task-Talk Sequences**

In Extract 1, hushing is uttered by pre-service teacher 'T' with the purpose of warning to an off-task-talk (see Markee, 2005).

#### **Extract 1**

1. T: hadi hep birlikte tekrar edelim ✘ (0:03:21.3)  
(tr: let's repeat all together)



2. CC: ( ) ((off task talk))
3. →T: HİŞT⌘(0:03:23.2)  
(tr: hush)
4. T: dinleyin sessiz olun ⌘(0:03:24.7)  
(tr: listen be quiet)
5. T: ⌘(0:03:26.2) snowy
6. CC: ↑ snowy (0:03:28.3)

This extract is a part of the repetition drill activity. T (pre-service teacher presenting at that moment) wants to cover up with the repetition activity of the words regarding weather conditions. In line 1, T initiates a turn to the whole group to repeat the previously studied word. In line 2, even though kids responses T's initiation, they utter off-task talk which is inaudible. Thereupon, T takes the turn back and with a stressed high pitched voice gives hushing. This overlaps with the Markee (2005), who refers to interactional gaps at the moments of starting a new topic while teaching. Markee (2005) states that these interactional gap moments ate the possible times may cause misunderstanding or not-understanding and this becomes the triggering point for such off-task talk. In the following line, T extends the turn and appeals attention-silence request talk. After this request, there occurs a silence check pause for two seconds so as to begin the activity. This pause is exactly signalling the checking whether to continue the task pre-designed or to wait for possible off-task talk extensions by kids. After that pause, T starts with (continues the task) repetition drilling with stressed word 'snowy'. And this is a form of initiation and response adjacency pair (Sacks et al, 1974) in line 5 and 6.

### Extract 2

1. T2: water milk ve tea ⌘(0:03:25.3)  
(tr: water milk and tea)
2. Cx: ( [ ] )-
3. Tmain: [hu]s:h ⌘(0:03:27.7)
4. T2: biz sırayla Peter ın (.) bu içecekleri bulmasını sağlıcaz anlaştık  
mı,(0:03:32.4)  
(tr: one by one we will help Peter to find out these bevarages, deal?)
5. CC: ↓ anlaştı:k  
(tr: deal)

In the Extract 2, T2 aims to teach vocabularies 'water, milk and tea'. So the extract begins with the initiation of T2, which is a repetition of the words and beyond that aims at awaking the kids' alertness for the coming activity. This repetition is comprehended as a de facto command policy signalling to repeat by T2. However, response by Cx is nothing yet

another off-task-talk which is also inaudible comes to the scene. Following that, in line 3, the original teacher of the class intervenes and displays an over-controlling behaviour which can be induced from the overlapping utterance of the main teachers. Tmain with the hesitation of control lose by T2 utters 'hushing' to an off-task-talk sequence in line 2 with the aim of silence control. This line also shows that how hushing is deployed by either professional/experienced teacher as in this extract 2 or by pre-service/novice teacher as in the extract 1. Extract 2 continues with the T2's sequence. In line 4, T2 immediately takes back the turn and continues with the initiation of the activity ,biz sırayla Peter in (.) bu içecekleri bulmasını sağlıklıca anlaştık mı,(tr: one by one we will help Peter to find out these bevarages, deal?'. This is an example of a task completion context (Seedhouse, 2005) by T2. Finally, all kids in the chorus acknowledge the initiation by T2 and the task continues.

### **Hushing for Management at Task Conveying Sequences**

The Extract 3 deals with the pronunciation of the word 'spring- /sprɪŋ/'. To prevent a possible fossilization T3 repeatedly gives the correct pronunciation of the word 'spring'. Therefore, the extract is an example of a pronunciation focused vocabulary teaching section.

#### **Extract 3**

1. T3: hava ısındı dimi (.) hangi mevsimde  
(tr: it gets hot doesn't it (.) which season)
2. CC: /shpr[:::ɪŋ/]
3. T3: / [spr:::ɪŋ ] ::ɪŋ/ hadi söyleyelim mi hep beraber  
(tr: let's say it all together?)
4. Cs: /shpr::ɪŋ/
5. T3: /spr:::ɪŋ/
6. CC: (/shprɪŋ/)
7. T3: (.) hush + ((to whole group))
8. T3: +((turns her face another pupil)) hangi mevsim  
(tr: which season)
9. Cs: /shpr::ɪŋ/
10. CC: /spr:::ɪŋ/

The extract begins with an initiation aiming at triggering the background knowledge of the kids "hava ısındı dimi (.) hangi mevsimde (tr: it gets hot doesn't it (.) which season)". There is another key point to consider here that after a question tag initiation of a turn, there is a small pause that lets any kids take the turn. However, T3 expands her turn, due to not getting any response to her initiation. Yet, T3 insists on getting a response in another way which is triggering background knowledge of the kids by uttering ,which season'. This insistence by T3 works and in line 2, all kids utter spring, even though it is mispronounced.

This sequence overlaps with the following line due to the mispronunciation. That is understood with the initiation of T3 as an expansion of her turn. There T3 initiates another repetition with the hope of a correct response from all kids. However, in line 4 Cs before other kids jumps into the scene and takes the turn and continues mispronunciation of the word 'spring'. The mispronunciation is totally the same as the utterance in line 2. Interestingly, quick utterance by Cs blocks the others' response and makes them silent. After that T3 again takes back the turn, with a repetition drill she repeats the correct pronunciation of the word in line 5. This repetition is also an initiation with the expectation of getting the correct pronunciation. More interestingly, this time all of the kids take the turn in the chorus but unfortunately they utter mispronunciation again. With the comprehension of the continuum of the mispronunciation, T3 in line 7, after a short pause, which can be seen to be a pause for inner talk/think, pedagogical aim check and other plans possible to administer, she gives a hushing to the whole group with the purpose of pausing the ongoing conversation to redesign and reach the initial pedagogical foci. Thereafter, T3 turns back to the situation that Cs' initial pronunciation and with a specific orientation to Cs initiates a turn as in the very first line of the extract ,hangi mevsim (tr: which season)'. And in the last line 9, Cs takes the turn and responds to the initiation, yet again with another mispronunciation of the word. And finally the other kids take the turn and give the correct pronunciation of the word. From this extract regarding hushing, it was deployed with the purpose of a task completion. Since, after mispronunciation sequences and wrong responses to initiations, T3 gives hushing as a leaping point to restart to convey the task. If she didn't utter hushing (for this sample) and continued drilling activity without a pause, the fossilization could have observed and kids would not be able to change to rethink and realize the ongoing mispronunciation. Most probably, kids would assume that as repetition continues then there is nothing wrong.

## DISCUSSION AND CONCLUSION

When two main functions of hushing are considered, there are major differences between the functions of these features. 'Hushing for Management at Off-Task-Talk Sequences' functions as ending a noise, off-task-talk and unexpected utterances to continue with the pedagogical task plans. Whereas, 'Hushing for Management at Task Conveying Sequences' can be explicated as the sequence of warning to the possible unexpected outcome of the intended flow of the task. To understand the situation more, first two extracts (extract 1 and 2) mainly show that hushing is deployed towards the off-task talk, on the other hand in the last extract (extract 3) hushing is deployed with the realization of mispronunciation continuum by the T. This hushing sequence clearly illustrates the T's control over the flow of

the lesson and students' performance on the task going on. Besides, while Hushing for Management at Off-Task-Talk Sequences seem to aim at stopping a noise which is disturbing and blocking the flow of the lesson, Hushing for Management at Task Conveying Sequences seem to be uttered to control possible unexpected outcomes of the task. Further, the former hushing sequences directly focus on managerial mode (Walsh, 2006), yet the latter ones mainly focus on skills and system mode (Walsh, 2006).

To further the understanding of such hushing utterances Thornberg (2006) stresses the way the hushing is appealed and concludes that teachers' hushing may block conversation, demoralize some students, and sometimes do not let any whispering even which may end construction of meaning and boost affective filter of the students. Such hushing endeavours by T and Tmain in this study also come to the scene and enacted as a masking effect as claimed by Thornberg (2004, 2006). The hushing sequences in the study which aim at direct warning to the kid giving off-task talk somehow prove that the both T and Tmain are not tolerant to such utterances. This clearly shows that how behaviouristic biased manoeuvres are embraced by both T and Tmain. In contrast with these claims, there are also sequences which are not directly focusing on behavioural management of the kids, instead of task completion. Such sequences in contrast to previous ones, ignore (Waring, 2011) misbehaviours instead of immediate warnings and continue with the task and the pedagogical plan as in the extract 1. Moreover, management of learning is also observed in the data, as in extract 3, T realizes the mispronunciation insistence or failure by kids and immediately, gives a break that is aiming to draw attention to an ongoing wrong utterance.

Another point to discuss in the study is the noise control by T and Tmain. In the study, T and Tmain seem to be intolerant to the off task talks blocking the flow of the pedagogical task pre-designed. To Cohen et al. (1980) the pupils inside noisy atmosphere resulted in the failure in the high level puzzles. In addition, teachers also were reported to lose their motivation (Kryter, 1985). In addition to that Lundquist (2003) also reports that noise may have a masking effect of the other voices and therefore, it may block perceiving one another's speech as well. This shows how it may block the comprehension of the meaning and retaining the task designed. In accordance with such a conclusion, in the study, particularly in the managerial mode (Extract 1 and 2), masking effect and loose of motivation in the teachers' mode of teaching and learners' attention on the task are observable too.

To conclude that, over-controlling manner at young learner classrooms may end up with nothing but failure in managing the pre-designed pedagogical task at all. Taking noise as the only phenomenon to manage that pedagogical task is another way of inhibiting learning. Kryter (1985) even claims that such practice is psychologically harmful. Another point to consider is that, as Coupland (2014) claims, lack of training is a challenging manner

in young learner classrooms. Considering the experiences of the Ts in the study, it can be concluded that the more they gain experience, the more conscious they may become. Overall, the study implies that more practicum sessions and changes are to be crucial for the pre-service teachers to boost their future careers in teaching. In addition, specialization on the grades is to be underlined in the curriculum or even departmental classifications during their Bachelor's degree are to put in into practice.

### ACKNOWLEDGEMENT

*This paper comes out of the MA thesis done by the author.* This paper was also presented as an oral presentation at the *10th International Research in Education Congress*. The author would like to thank Prof. Dr. Eda ÜSTÜNEL as the supervisor and Prof. Dr. Şevki KÖMÜR and Prof. Dr. Turan PAKER for their invaluable support in the completion processes of the thesis and this article. The author also extends his sincere thanks to the anonymous referees of the manuscript.

### REFERENCES

- Allen, Kathleen P. (2010). Classroom management, bullying, and teacher practices. *The Professional Educator*, 34(1).
- Balli, Sandra J. (2011). Pre-service teachers' episodic memories of classroom management. *Teaching and Teacher Education*, 27(2), 245-251.
- Brophy, Jere (1986). Classroom management techniques. *Education and urban society*, 18(2), 182-194.
- Bulunuz, Mizrap, et al. (2018). İlkokullarda gürültü kirliliğinin düzeyi, etkileri ve kontrol edilmesine yönelik sınıf öğretmenlerinin görüşlerinin değerlendirilmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 26(3), 661-671.
- Burden, Paul R. (2003). *Classroom management*. New York: John Wiley and Sons Inc.
- Cohen, Sheldon, et al. (1981). Aircraft noise and children: Longitudinal and cross-sectional evidence on adaptation to noise and the effectiveness of noise abatement. *Journal of Personality and Social Psychology*, 40(2), 331.
- Coupland, Justine (2014). *Small talk*. Routledge.
- Creswell, John W. (2007). *Five qualitative approaches to inquiry. Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*, 2, 53-80.
- Creswell, John W., & Creswell, J. David (2017). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage publications.
- Doyle, Walter (1986). Classroom Organization and Management. In MC Wittrock (Ed.) *Handbook of Research on Teaching* (pp. 392-431). *New York: MacMillan*.

- Erol, Osman, Özaydın, Betül, & Koç, Mustafa (2010). Sınıf yönetiminde karşılaşılan olaylar, öğretmen tepkileri ve öğrenciler üzerindeki etkileri: unutulmayan sınıf anılarının analizi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, 16(1), 25-47.
- Evertson, Carolyn M., & Weinstein, Carol S. (Eds.). (2006). *Handbook of classroom management: Research, practice, and contemporary issues*. Routledge.
- Firth, Alan, & Wagner, Johannes (1997). On discourse, communication, and (some) fundamental concepts in SLA research. *The modern language journal*, 81(3), 285-300.
- Jenks, Christopher Joseph (2011). *Transcribing talk and interaction: Issues in the representation of communication data*. John Benjamins Publishing.
- Karadağ, Orçin (2017). Behavioral classroom management manoeuvres of pre-service English language teachers in teaching young learners. *Unpublished MA Thesis*. Muğla.
- Kramsch, Claire. (2002). Introduction: How can we tell the dancer from the dance. *Language acquisition and language socialization: Ecological perspectives*, 1-30.
- Kryter, Karl D. (1985). *The effects of noise on man*. Environmental Science Series. New York: Academic Press I, 970.
- Lantolf, James P., Thorne, Steven L. (2000). Sociocultural Theory and Second Language Learning. In Lantolf, J. P. (Ed), *Sociocultural Theory and Second Language Learning* (197-221), New York: Oxford.
- Lundquist, Pär (2003). *Classroom noise: exposure and subjective response among pupils* (Doctoral dissertation, Umeå Universitet).
- Markee, Numa (2005). The organization of off-task talk in second language classrooms. In *Applying conversation analysis* (pp. 197-213). Palgrave Macmillan UK.
- Markee, Numa (2008). Toward a learning behavior tracking methodology for CA-for-SLA. *Applied Linguistics*, 29(3), 404-427.
- Markee, Numa, & Kasper, Gabriele (2004). Classroom talks: An introduction. *The Modern Language Journal*, 88(4), 491-500.
- Martin, Andrew J., Linfoot, Ken, & Stephenson, Jennifer (1999). How teachers respond to concerns about misbehavior in their classroom. *Psychology in the Schools*, 36(4), 347-358.
- Martin, Susan D. (2004). Finding balance: Impact of classroom management conceptions on developing teacher practice. *Teaching and Teacher Education*, 20(5), 405-422.
- Pekarek-Doehler, Simona (2010). Conceptual changes and methodological challenges: on language and learning from a conversation analytic perspective in SLA. P. Seedhouse, S. Walsh, Ch. Jenks (Eds.) *Conceptualising learning in applied linguistics*, 105-127.
- Pike, Kenneth L. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, 2nd rev. ed., (pp. 37-72). The Hague, Netherlands: Mouton & Co.



- Ritter, Janice Toterhi, & Hancock, Dawson R. (2007). Exploring the relationship between certification sources, experience levels, and classroom management orientations of classroom teachers. *Teaching and Teacher Education*, 23(7), 1206-1216.
- Reupert, Andrea, & Woodcock, Stuart (2010). Success and near misses: Pre-service teachers' use, confidence and success in various classroom management strategies. *Teaching and Teacher Education*, 26(6), 1261-1268.
- Robinson, Jeffrey D. (2013). Overall structural organization. *The handbook of conversation analysis*, In Jack Sidnell & Tanya Stivers (Ed) 257-280. UK: Wiley-Blackwell Publishing.
- Sacks, Harvey, Schegloff, Emanuel A., & Jefferson, Gail (1974). A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language*, 696-735.
- Scrivener, Jim (1994). A guidebook for English language teachers.-. Oxford: Macmillan.
- Scrivener, Jim (2005). A guidebook for English language teachers.-. Oxford: Macmillan.
- Seedhouse, Paul (2004). Conversation analysis methodology. *Language Learning*, 54(S1), 1-54.
- Seedhouse, Paul (2005). Conversation analysis as research methodology. In *Applying conversation analysis* (pp. 251-266). UK: Palgrave Macmillan UK.
- Sert, Olcay (2010). A proposal for a CA-integrated English language teacher education program in Turkey. *Online Submission*, 12(3), 62-97.
- Sert, Olcay (2015). *Social interaction and L2 classroom discourse*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sert, Olcay, et al. (2015). Standard Hasta-Tıp Öğrencisi Etkileşiminde Ön Bilgi İddiaları ve Etkileşimsel Sorunlar. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 12(2).
- Sidnell, Jack. (Ed.). (2009). *Conversation analysis: Comparative perspectives* (Vol. 27). Cambridge University Press.
- Strauss, Anselm, & Corbin, Juliet (1998). Procedures and techniques for developing grounded theory in *Basics of qualitative research*: Thousand Oaks, CA: Sage.
- Ten Have, Paul (2004). *Understanding qualitative research and ethnomethodology*. London: Sage.
- Ten Have, Paul (2007). *Doing conversation analysis*. London: Sage.
- Thornberg, Robert (2004). Värdepedagogik. *Pedagogisk forskning i Sverige*, 9(2), 99.
- Thornberg, Robert (2006). Hushing as a moral dilemma in the classroom. *Journal of Moral Education*, 35(1), 89-104.
- Tüzel, Sait (2013). Sınıf içi gürültünün öğrencilerin dinleme sürecindeki bilişsel performansına etkisi/ Effects of classroom background noise on cognitive performance of listening process in secondary school students. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 9(4), 363-378.

- Üstünel, Eda, & Seedhouse, Paul (2005). Why that, in that language, right now? Code-switching and pedagogical focus. *International Journal of Applied Linguistics*, 15(3), 302-325
- Walsh, Steve (2006). Talking the talk of the TESOL classroom. *ELT Journal*, 60(2), 133-141.
- Waring, Hansun Z. (2009). Moving out of IRF (Initiation-Response-Feedback): A single case analysis. *Language Learning*, 59(4), 796-824.
- Waring, Hansun Z. (2011). Learner initiatives and learning opportunities in the language classroom. *Classroom Discourse*, 2(2), 201-218.
- Waring, Hansun Z. (2013a). 'How was your weekend?': developing the interactional competence in managing routine inquiries. *Language Awareness*, 22(1), 1-16.
- Waring, Hansun Z. (2013b). Managing competing voices in the second language classroom. *Discourse Processes*, 50(5), 316-338.
- Waring, Hansun Z. (2013c). Two mentor practices that generate teacher reflection without explicit solicitations: Some preliminary considerations. *RELC Journal*, 44(1), 103-119.
- Waring, Hansun Z., & Hruska, B. L. (2011). Getting and keeping Nora on board: A novice elementary ESOL student teacher's practices for lesson engagement. *Linguistics and Education*, 22(4), 441-455.
- Wong, Jean, & Waring, Hansun Z. (2010). *Conversation analysis and second language pedagogy: A guide for ESL/EFL teachers*. New York and London: Routledge.
- Wright, Tony (2005). *Classroom management in language education*. Springer. UK: Palgrave Macmillan.

## Şahıs Eklerinin Şekil ve Zaman Ekleriyle Kullanımı:

### Çal ve Yöresi Ağızları Örneği\*

PROF. DR. ALİ AKAR\*\* - FATMA KAYILAN\*\*\*

#### Öz

Şahıs ekleri, çekimli fiillerde hareketi gerçekleştiren şahıs ifade eden eklerdir. Türkiye Türkçesi gramerlerinde şahıs ekleri; şahıs zamiri kökenli, iyelik kökenli ve emir kökenli şahıs ekleri olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Diğer ağızlarında olduğu gibi Çal ve yöresi ağızlarında da bu üç tip şahıs eki tespit edilmiştir. Fakat şahıs eklerinin şekil ve zaman ekleriyle kullanımı noktasında ağızlar ve yazı dili farklılık göstermektedir. Yazı dilinde iyelik kökenli şahıs ekleri bilinen geçmiş zaman ve şart; zamir kökenli şahıs ekleri ise şimdiki zaman, öğrenilen geçmiş zaman, geniş zaman, gelecek zaman ve gereklilik kipi ile çekimlenmektedir. Yöre ağızlarında bilinen geçmiş zaman üzerinde yalnızca iyelik kökenli şahıs ekleri kullanılmakta, diğer bütün şekil ve zaman ekleri hem şahıs zamiri hem de iyelik kökenli şahıs ekleriyle kullanılmaktadır. Bu makalede söz konusu durum “Çal ve Yöresi Ağızları” isimli yüksek lisans tezinden hareketle örneklerle açıklanacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Batı Grubu Ağızları, Çal ve Yöresi Ağızları, Şekil ve zaman ekleri, Şahıs ekleri

THE USING OF PERSONEL ENDINGS WITH FORM AND TENSE SUFFIXES: THE  
DIALECTS OF ÇAL AND ITS DIALECTS

#### Abstract

Personal endings are suffixes that expressing the person who performing the action in finite verbs. In Turkey Turkish grammars; personal ending is divided into three categories: personal endings of personal pronoun origin, personal endings of possessive suffix origin and personal endings of the imperative origin. As in other dialects, these three types of personal endings were identified in the dialects of Çal and its districts. However, dialects and written language differ in terms of usage of personal endings with form and tense suffixes. In the written language, personal endings of possessive suffix origin were conjugated with past tenses and conditional; personal endings of personal pronoun origin

\* Bu makale, Muğla Sıtkı Koçma Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 17264 kod numaralı “Çal ve Yöresi Ağızları” başlıklı yüksek lisans tez projesi ile desteklenmiştir.

\*\* Muğla Sıtkı Koçman Ün. Edebiyat Fak. TDE Bölümü, akar@mu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-2950-6940

\*\*\* Muğla S. Koçman Ün. Sosyal Bil. Ens. TDE Doktora, kayılanfatma@gmail.com, orcid.org/0000-0003-1011-942X

Gönderim tarihi: 20-09-2019

Kabul tarihi: 02-12-2019

were conjugated with present tense, past indefinite, aorist future tense and necessitative. In its surrounding, only personal endings of possessive suffix origin are used with past tense; all other forms and tense suffixes are used with both personal endings of personal pronoun origin and personal endings of possessive suffix origin. In this article, the situation will be explained with examples from the master thesis named "The Dialects of Çal and of Its Districts"

**Keywords:** Western Group Dialects, The Dialects of Çal and Its Districts, Form and Tense Suffixes, Personal Ending

## GİRİŞ

**F**iiller, söz diziminde yer alabilmek için mutlaka kip ve şahıs ekleriyle çekimlenmeleri gereken sözcüklerdir. Türk dilinde fiil çekimi Batı dillerinden farklı olarak şahıs çekimiyle tamamlanır. İşin ya da oluşun kaçınıcı şahıs tarafından gerçekleştirildiği kip-zaman ekinden sonra getirilen şahıs ekinden anlaşılabilir.

Şahıs ekleri, şekil ve zaman kalıbına dökülmüş hareketin, şahsa bağlanması için kullanılan, fiil çekiminde şahıs belirten eklerdir. Türkiye Türkçesi gramerlerinde şahıs ekleri zamir, iyelik ve emir kökenli olmak üzere üçe ayrılır. Şahıs zamiri kökenli ekler, şimdiki zaman, geniş zaman, gelecek zaman, öğrenilen geçmiş zaman, istek ve gereklilik çekimlerinde; iyelik kökenli ekler ise Eski Türkçede yalnız görülen geçmiş zaman ile kullanılırken daha sonra görülen geçmiş zaman ve şart çekimlerinde kullanılmaya başlanmıştır (Ergin,1983, s. 437).

Kişî zamirlerini kullanan ağızlar iyelik eki kullanan ağızların etkisiyle aynı kipi çekiminde iki türlü ekin de kullanıldığı görülmektedir. İkili ek alabilen kiplerin çekiminde şahıs ekleri Eski Türkçe ve Karahanlı Türkçesi için, iyelik ekleri ise Oğuz ve Kıpçak lehçeleri için asıl ekler olarak kabul edilir. Köken bakımından isim yapısına dayanan kip ekleri iyelik ekleriyle, isim-fiil yapısına dayanan kip ekleri ise kişî zamirleriyle çekimlenmektedir (Korkmaz, 1946, s. 51). Bu ekler, Türkiye Türkçesi ağızlarında birkaç fonetik farkla yazı dilinden ayrılır (Ay, 2004, s. 319). Çal ve yöresi ağızlarında da Korkmaz'ın bahsettiği ikili kullanım yaygınlık göstermektedir. Yöre ağızlarında birinci tip (şahıs zamiri kökenli), ikinci tip (iyelik eki kökenli) ve üçüncü tip (emir kökenli) şahıs ekleri kullanılmaktadır. Birçok ağız gramerinde eklerin kullanımındaki farklılık örneklerle gösterilse de bu durum ayrıca açıklanmamıştır.

Kütahya yöresinde, birinci tip ve ikinci tip şahıs ekleriyle ilgili bilgi verilmekte ve eklerin kip ve zaman ekleriyle kullanımı örneklendirilmektedir. Birinci tip şahıs eklerinin ağızdaki kullanımının verildiği bölümde 2. çokluk şahısta hem birinci tip hem de ikinci

tip şahıs eklerinin kullanıldığı görülmektedir. Fakat bu durum üzerine bir açıklama yapılmamıştır (Gülensoy, 1988, s. 99).

Bartın yöresinde, fiillerin kip ve şahıs ekleri ile genişletilmiş çekimli şekillerinde görülen değişiklikler bir madde halinde belirtilmekte fakat hangi tip şahıs ekinin hangi kip veya zamanla kullanıldığına değinilmemektedir (Korkmaz, 1994, s. 26).

Erzurum yöresinde şahıs zamiri, iyelik ve emir kökenli eklerin kullanımları açıklanmaktadır. Fiillerin şekil-zaman ve şahıslara göre çekimi için de ayrı bir başlık açılmış fakat bu kısımda daha çok eklerin değışkeleri (varyantları) üzerinde durulmuş, şahıs eklerinin ikili kullanımı konusuna ayrıca değinilmemiştir (Gemalmaz, 1995, s. 345).

Uşak yöresinde şahıs ekleri için ayrı bir başlık açılmamış sadece görülen geçmiş zamanın iyelik kaynaklı kişi ekleriyle çekimlendiği belirtilmiştir (Gülsevin, 2002, s. 97).

Muğla yöresinde şahıs eklerinin yazı dilinde olduğu gibi zamir, iyelik ve emir kökenli olmak üzere üçe ayrıldığı ve eklerin fonetik farklılıklar gösterdiği tespit edilmiştir. Şahıs zamiri kökenli şahıs eklerinin şimdiki zaman, duyulan geçmiş zaman, geniş zaman, gelecek zaman, istek ve gereklilik çekimlerinde; iyelik eki kökenli şahıs eklerinin ise bilinen geçmiş zaman ve şart çekiminde kullanıldığı belirtilmiştir. Şahıs zamiri kökenli eklerin gösterildiği tabloda ikinci tekil ve çoğul şahıslarda iyelik kökenli şahıs ekleri de gösterilmiş fakat bu kullanım üzerine bir değerlendirme yapılmamıştır (Akar, 2013, s. 130).

Manisa yöresinde şahıs ekleri için ayrı bir başlık açılmış fakat şahıs zamiri, iyelik, emir kökenli şeklinde bir sınıflandırma yapılmamıştır. Kip ve zamanlarda her şahıs örneklendirilmiş fakat bu kısımda da ekin iyelik kökenli mi yoksa şahıs zamiri kökenli mi olduğu belirtilmemiştir (İlker, 2017, s. 322).

Bu makalede şahıs eklerinin bu özel durumu Çal ve yöresi ağızlarından hareketle ele alınacaktır (Kayılan, 2018).

## **1. ÇAL VE YÖRESİ AĞIZLARININ TÜRKİYE TÜRKÇESİ AĞIZLARI İÇİNDEKİ YERİ**

Anadolu ağızları ile ilgili çalışmalar 19. yüzyılın ortalarında başlamıştır. Bu alanda 1940 yılına kadar yabancı araştırmacılar çalışma yaparken sonraki yıllarda yerli araştırmacılar da eser vermeye başlamıştır (Karahan, 2014, s. IX). Ağızlarla ilgili ilk tasnif denemesi 1896 yılında Macar Türkolog İ. Kunos tarafından yapılmıştır. Bu denemede Anadolu ağızları yedi gruba ayrılmıştır (Karahan, 2014, s. IX). Fakat Çal (Denizli) ve yöresinin hangi gruba dâhil olduğu belirtilmemiştir. Ahmet Caferoğlu, 1946 yılında yaptığı tasnifte dokuz ağız bölgesi belirtmiştir. Buna göre Çal ve yöresi ağızları yedinci grupta yer alan Batı illeri ağızlarına dâhil olmaktadır. Caferoğlu'nun 1959 yılında Fundamenta'da yayımlanan çalışmasında yer alan tasnifinde ise altı grup söz konusudur ve Çal ve yöresi

birinci gruptaki Güneybatı ağızlarının içinde yer almaktadır (Aktaran, Karahan, 2014, s. X). Tahsin Banguoğlu, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi'nin "Anadolu ve Rumeli Ağızları" maddesinde yaptığı tasnifte Anadolu ağızlarını yedi gruba ayırmıştır. Buna göre Çal ve yöresi ağızları birinci gruptaki Güneybatı ağızlarına dâhildir (1977, s. 133). Zeynep Korkmaz, Türk Ansiklopedisi'nde yer alan tasnifinde Anadolu ve Rumeli ağızlarını sekiz gruba ayırmıştır. Buna göre Çal ve yöresi birinci grupta bulunan Kuzeybatı ve Güneybatı Anadolu ağızları arasında yer almaktadır (1983, s. 421). Korkmaz, "Güney-Batı Anadolu Ağızları Ses Bilgisi (Fonetik)" isimli kitabında Güneybatı Anadolu ağız bölgesini ikinci derece ağız bölgelerine ayırmıştır. Beş gruba ayırdığı bu tasnifte Çal ve yöresi ağızı üçüncü grupta yer alan Aydın-Denizli ağızları içinde yer almaktadır (1994, s. 92).

Çal ve yöresi ağızlarında; *de-*, *yıka-*, *keri >geri* "sonra" kelimelerinde ve bazı yabancı kökenli kelimelerde birincil uzunluklar korunmakta, *kəri*, *kiy-*, *kölge*, *tiken* gibi kelimelerde tonsuz şekiller kullanılmakta, *naha*, *ğadın*, *ihi InAn/InnAn*, *ucu/üçü*, *kəri*, *sıra ğāri*, *ğā*, edatları farklılık arz etmekte, Eski Türkçeden beri sıfat fiil eki olarak kullanılan {-AsI(yA)}, bölge ağızlarında zarf-fiil eki olarak kullanılmaktadır.

## 2. ŞAHIS EKLERİNİN ÇAL VE YÖRESİ AĞIZLARINDA ZAMANLARLA KULLANIMI

Çal ve yöresi ağızlarında bilinen geçmiş zaman üzerinde yalnızca iyelik kökenli şahıs ekleri kullanılmakta, şimdiki zaman, öğrenilen geçmiş zaman, geniş zaman, gelecek zaman, gereklilik ve şart kipi hem şahıs zamiri hem de iyelik kökenli şahıs ekleriyle kullanılmaktadır. Emir kökenli (üçüncü tip) şahıs ekleri yazı dilinden fonetik farklarla ayrılmaktadır. İyelik kökenli ve şahıs zamiri kökenli şahıs eklerindeki ikili kullanım bu tipte söz konusu olmadığı için incelemeye dâhil edilmemiştir.

Şahıslar	Birinci Tip Şahıs Ekleri (Zamir Kökenli)	İkinci Tip Şahıs Ekleri (İyelik Kökenli)
1. teklik şahıs	+{(X)n}	+{m}
2. teklik şahıs	+{sXn}, +{sXñ},	+{n}, +{ñ}
3. teklik şahıs	-	-
1. çokluk şahıs	+{(X)z}	+{k}
2. çokluk şahıs	+{sXnXz}, +{sXñXz},	+{nXz}, +{ñXz}
3. çokluk şahıs	+{lAr}, +{lA}, +{lĀ}	+{lAr}, +{lA}, +{lĀ}

Tablo: Çal ve Yöresi Ağızlarında Kullanılan Şahıs Ekleri



## 2.1. Şimdiki Zaman

Yazı dilinde şimdiki zaman eki, şahıs zamiri kökenli (birinci tip) şahıs ekleri ile kullanılırken Çal ve yöresi ağızlarında 1. çokluk şahıs dışında hem şahıs zamiri kökenli (birinci tip) hem de iyelik eki kökenli (ikinci tip) şahıs ekleri ile kullanılmaktadır.

### I. Teklik Şahıs

**Zamir Kökenli (ZK.):** *hem geliyon yemēmi yiyon* “hem geliyorum yemeğimi yiyorum I/2

**İyelik Kökenli (İK.):** *bi sātđır beklıyon* “bir saattir bekliyorum” V/186

### II. Teklik Şahıs

**ZK.:** *oldūñ yēde yaşāyosuñ* “olduğun yerde yaşıyorsun” II/967

**İK.:** *orda şētan gibi nişliyoñ* “orda şeytan gibi ne yapıyorsun” I/47

### II. Çokluk Şahıs

**ZK.:** *ötüyosuñuz* “konuşuyorsunuz” II/492

**İK.:** *annenme siz nişliyoñuz* “anneanne siz ne yapıyorsunuz” VI/86

## 2.2. Öğrenilen Geçmiş Zaman

Yazı dilinde öğrenilen geçmiş zaman eki üzerinde şahıs zamiri kökenli şahıs ekleri kullanılmaktadır. Çal ve yöresi ağızlarında ise 2. teklik ve çokluk şahıs üzerinde hem iyelik hem de zamir kökenli şahıs ekleri kullanılırken diğer şahıslar üzerinde yazı dilinde olduğu gibi şahıs zamiri kökenli şahıs ekleri kullanılmaktadır.

### II. Teklik Şahıs

**ZK.:** *ökü ayaña mes këymişsiñ* “Şu ayağına mes giymişsin.” II/668

**İK.:** *e hanı nişannamışñ olanı* “E hani oğlanı nişanlamışsın.” III/258

### II. Çokluk Şahıs

**ZK.:** *ekmē unutmüşsuñuz* “Ekmeği unutmuşuz.” V/66

**İK.:** *unutmuşuñuz* Metin Dışı Derleme (MDD)

## 2.3. Bilinen Geçmiş Zaman

Yazı dilinde olduğu gibi bölge ağızlarında da iyelik kökenli şahıs ekleriyle kullanılmaktadır.

### I. Teklik Şahıs

**İK.:** *ğaldım babamdan* “Babamdan ayrıldım.” II/475

### II. Teklik Şahıs

**İK.:** *üyüyemediñ ğala ğızım* “Uyumadın herhâlde kızım.” II/463

### III. Teklik Şahıs

**İK.:** *doğu beyaza aldı giTdi* “Doğubayazıt’a götürdü bizi.” II/447

### I. Çokluk Şahıs

**İK.:** *hepimiz giTdik* “Hepimiz gittik.” II/450

## II. Çokluk Şahıs

İK.: *az çalışdıñız canım* "Az çalıştınız canım." III/236

## III. Çokluk Şahıs

İK.: *hiç acizlik getirmedilē* "Hiç acizlik getirmediler." III/252

### 2.4. Geniş Zaman

Çal ve yöresi ağızlarında geniş zaman üzerinde 1. teklik şahısta hem birinci tip hem de ikinci tip şahıs ekleri kullanılırken diğer şahıslarda yazı dilinde olduğu gibi birinci tip şahıs ekleri kullanılmaktadır.

### I. Teklik Şahıs

ZK.: *iki gün sōra gelirin* "İki gün sonra gelirim." VIII/32

İK.: *gōsem sīmācağ bilirim* "Görsem sima olarak bilirim." VI/252

### 2.5. Gelecek Zaman

Çal ve yöresi ağızlarında 1. ve 2. teklik şahısta ve 2. çokluk şahısta gelecek zaman üzerinde hem şahıs zamiri kökenli hem de iyelik eki kökenli şahıs ekleri kullanılırken diğer şahıs çekimlerinde yazı dilinde olduğu gibi şahıs zamiri kökenli şahıs ekleri kullanılmaktadır.

### I. Teklik Şahıs

ZK.: *suyu akıdınca bi göyun dā kāscān ben* "Suyu akıtınca bir koyun daha keseceğim." II/1477

İK.: *bi dā da çıkmīcam* "Bir daha da çıkmayacağım." V/205

### II. Teklik Şahıs

ZK.: *çekcesin bōle* "Çekeceksin böyle." III/254

İK.: *sen nişlīcēñ* "Sen ne yapacaksın?" I/23

### II. Çokluk Şahıs

ZK.: *siz deñizliye gitcēsīñiz* "Siz Denizli'ye gideceksiniz." II/760

İK.: *maça gitceñiz* "Maça gideceksiniz." X/63

### 2.6. Gereklilik Çekimi

Bölge ağızlarında gereklilik çekimi 1. teklik şahısta hem iyelik eki hem de şahıs zamiri kökenli şahıs ekleriyle kullanılırken diğer şahıslarda yazı dilinde olduğu gibi şahıs zamiri kökenli şahıs ekleriyle kullanılmaktadır.

### I. Teklik Şahıs

ZK.: *görmeliyin* MDD

İK.: *görmeliyim* MDD

## 2.7. Dilek-Şart Çekimi

Bölge ağızlarında dilek-şart çekiminde 1. çokluk şahıs üzerinde hem şahıs zamiri hem de iyelik eki kökenli şahıs ekleri kullanılırken diğer şahıslarda yazı dilinde olduğu gibi iyelik eki kökenli şahıs ekleri kullanılmaktadır.

### I. Çokluk Şahıs

**ZK.:** *sabāla götürebilsez* “Sabah götürebilsek” II/896

**İK.:** *kekigi diksek* “Kekiği diksek” II/1335

## SONUÇ

Yazı dilinde tek tip olan birçok fonetik, morfolojik ve leksik unsur Türkiye Türkçesi ağızlarında çeşitli değişkeler barındırmaktadır. Çalışmanın inceleme konusu olan şahıs eklerinde de aynı durum söz konusudur. Türkiye Türkçesi ağızlarında, Eski Türkçede olduğu gibi kişi zamirlerini kullanan ağızlara iyelik eki kullanan ağızların etkisiyle aynı zaman ya da kip üzerinde hem iyelik kökenli hem de şahıs zamiri kökenli şahıs ekleri bir arada kullanılmaktadır. Bu durum ağız çalışmalarında örneklerle belirtilmesine rağmen inceleme bölümlerinde bir özellik olarak ele alınmamıştır.

Çal ve yöresi ağızlarında da aynı durum dikkat çekmektedir. Bölgede, görülen geçmiş zaman üzerinde yalnızca iyelik kökenli şahıs ekleri kullanılmakta, diğer bütün kip ve zaman ekleri hem iyelik kökenli hem de şahıs zamiri kökenli şahıs ekleriyle kullanılmaktadır. Bu durum, bölge ağızlarına tarihi Türk lehçelerindeki yapı özelliklerinin canlı bir şekilde yansımaları olarak görülmelidir. Eski Türkçede de görülen geçmiş zaman eki yalnızca iyelik kökenli şahıs ekleriyle çekimlenmektedir. Bu durum Eski Türkçenin ağızlardaki kalıntısının yeni bir örneğini ortaya koymuştur.

## KAYNAKÇA

Akar, Ali (2013). *Muğla ve Yöresi Ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ay, Özgür (2004). “Türkiye Türkçesi Ağızlarında Fiil Çekiminde Kullanılan Şahıs Ekleri Üzerine”. *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri I*, ss. 319-342, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Banguoğlu, Tahsin (1977). “Anadolu (ve Rumeli) Ağızları”. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*. Cilt 1. İstanbul: Dergâh Yayınları. ss. 132-134.

Ergin, Muharrem (1983). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Gemalmaz, Efrasiyap (1995). *Erzurum İli Ağızları (İnceleme- Metinler-Sözlük ve Dizinler) I. Cilt*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gülensoy, Tuncer (1988). *Kütahya ve Yöresi Ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Gülsevin, Güner (2002). *Uşak İli Ağızları (Dil Özellikleri-Metinler-Sözlük)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İlker, Ayşe (2017). *Manisa Ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karahan, Leyla (2014). *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kayılan, Fatma (2018). *Çal ve Yöresi Ağızları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Korkmaz, Zeynep (1964). "Eski Anadolu Türkçesindeki -van/-ven, -vuz/-vüz Kişi ve Bildirme Eklerinin Anadolu Ağızlarındaki Kalıntıları". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*. Cilt:12. ss.: 43-65.
- Korkmaz, Zeynep (1983). "Anadolu ve Rumeli Ağızları". *Türk Ansiklopedisi*. Cilt XXXII. Ankara: Milli Eğitim Basımevi. ss. 419-426
- Korkmaz, Zeynep (1994). *Bartın ve Yöresi Ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep (1994). *Güney-Batı Anadolu Ağızları Ses Bilgisi (Fonetik)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

# Beyşehir Ağızlarında Şimdiki Zamanın $\{- (X)vIr(I)\}$ Biçimi\*

FATMA GÜLŞAH EKİZOĞLU\*\* - PROF. DR. ALİ AKAR\*\*\*

## Öz

Ağızlar, Türkiye Türkçesi yazı dilinde bulunmayan pek çok morfolojik unsuru içinde barındırır. Bunlardan biri de zaman ekleridir. Ağızlarda şimdiki zaman hariç diğer zaman ekleri pek fazla değişiklik göstermez. Şimdiki zaman, eylemin gösterdiği oluş ve kılışın içinde bulunulan zamanda gerçekleştiğini bildirir. Harezmi Türkçesinden itibaren görülen şimdiki zaman çekimi, Türkçenin tarihî ve çağdaş lehçelerinde çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Bugüne dek Türkçede kullanılan şimdiki zaman ekleriyle ilgili pek çok çalışma yapılmıştır.

Konya ilinin Beyşehir ilçesinde Türkiye Türkçesi yazı dilinde kullanılan  $\{- (X)yör\}$  şimdiki zaman ekinin yanı sıra Damlapınar, Doğanbey ve Üçpınar Mahallelerinde tespit edilen  $\{- (X)vIr(I)\}$  yapısı da kullanılmaktadır. Zarf-fiil + yardımcı fiil biçiminde oluşturulan bu analitik yapı, Damlapınar ve Doğanbey Mahallelerinde ön ve art sıradan ünlü bulunduran fiiller üzerinde sadece ön ünlülü  $\{- (X)vır(i)\}$  şekliyle kullanılarak ünlü uyumu dışında kalmıştır. Üçpınar Mahallesinde ise ek uyuma girmiş ve ön sıradan ünlü bulunduran fiillere  $\{- (x)vır(i)\}$ , art sıradan ünlü bulunduranlara  $\{- (x)vır(i)\}$  biçimiyle eklenmiştir.

$\{- (X)vIr(I)\}$  yapısı şekil bakımından tezlik fiiline  $\{- (i)ver-\}$  benzemektedir. Bu çalışmada söz konusu yapıda kullanılan yardımcı fiilin *ver-* mi, *var-* mı olduğu ve tasvir fiillerinin özellikle tezlik fiilinin şimdiki zamanla ilişkisi üzerinde durulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Beyşehir ağızları, şimdiki zaman,  $\{- (X)vIr(I)\}$

## THE MORPHEME $\{- (X)VIR(I)\}$ OF PRESENT CONTINUOUS TENSE IN BEYŞEHİR DIALECTS

### Abstract

Dialects contain many morphological elements that is not in Turkish written language. One of them is tense suffixes. Other tense suffixes, except for the present continuous tense, do not change much in dialects. The present continuous tense states that the verb has occur in the time of the process and action of act. The conjugation of present continuous tense seen

\* Bu makale Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 17/265 numaralı "Beyşehir ve Yöresi Ağızları" başlıklı yüksek lisans tez projesi ile desteklenmiştir.

\*\* Muğla S.K. Ün. Sos. Bil. Enst. TDE Doktora Programı, fgekizoglu@hotmail.com, orcid.org/0000-0003-4442-7455

\*\*\* Muğla S. Koçman Ün. Edebiyat Fak. TDE Bölümü, aakar2023@gmail.com, orcid.org/0000-0002-2950-6940

Gönderim tarihi: 18-09-2019

Kabul tarihi: 04-12-2019

from Khwarazm Turkish appears in various forms in the historical and contemporary dialects of Turkish. Until now, many studies have been made about the present continuous suffixes used in Turkish.

In addition to suffix of the present continuous tense  $\{- (X)yor\}$  used in Turkey Turkish literary language, the present continuous tense  $\{- (X)vIr(I)\}$  determined in Damlapınar, Doğanbey and Üçpınar districts is used in Beyşehir, Konya. The present continuous tense  $\{- (X)vir(i)\}$  which is form of  $\{- (X)vIr(I)\}$  is used in words that have front and back series in Damlapınar and Doğanbey districts. The present continuous tense  $\{- (x)vir(i)\}$  which is form of  $\{- (X)vIr(I)\}$  is used in words that have front series, and the present tense  $\{- (x)vir(i)\}$  which is form of  $\{- (X)vIr(I)\}$  is used in words that have back series in Üçpınar district. Hence, it is possible to claim that the present continuous tense is made with  $\{- (i)ver-$  verb of haste.

The morpheme  $\{- (X)vIr(I)\}$  is similar to verb of haste  $\{- (i)ver-$  in terms of formation. In this article, it is emphasized that the auxiliary verb used in the structure is  $ver-$  or  $var-$ .

**Keywords:** Beyşehir dialects, present continuous tense,  $\{- (X)vIr(I)\}$

## GİRİŞ

**T**ürk dilinde 13. yüzyıla kadar şimdiki zaman, geniş zaman eki  $\{- (X)r\}$  ile karşılanmaktaydı. Köktürk ve Uygur Türkçesinde (Gabain, 1988, s. 84) geniş zaman ekleri ile karşılanan şimdiki zaman çekimi Karahanlı Türkçesinde (Menges vd. 1984, s. 160) de aynı şekilde kullanılmıştır. Dilin gelişmesiyle birlikte şimdiki zamanın başka bir yapıyla ifade edilmesine ihtiyaç duyulmuş ve Harezmi Türkçesinden itibaren şimdiki zaman, farklı dönem ve lehçelerde çeşitli şekillerle karşılanmıştır. Harezmi Türkçesinde, *ana fiil + zarf-fiil eki (-A, -U) + tur - ur + şahıs zamiri* biçiminde oluşturulmuştur (Argunşah, 2013, s. 198). Tarihi Kıpçak Türkçesinde (Menges vd. 1984, s. 119) *ana fiil + zarf-fiil eki (-A) + dur* şeklindedir. Eski Anadolu Türkçesinde ise, *yori-* ve *tur-* fiilleriyle karşılanmış, 15. yüzyıldan sonra *yori-*, *-yor* şeklinde ekleşmiş ve bugün Türkiye Türkçesi yazı dilinde de kullanılan şekil oluşturulmuştur (Ergin, 1993, s. 280). Vahit Türk, Türk dilinde bir bölümü aynı yapıların farklı fonetik şekilleri olmak üzere altmıştan fazla şimdiki zaman şekli tespit etmiştir. Çalışmada şimdiki zaman çekiminin ortak bir dil mantığında ve dört ana maddede birleştiği gösterilmiştir (1996).

Anadolu ağızlarında şimdiki zaman çekimi Eski Anadolu Türkçesi döneminde şekillenmeye başlamış ve genellikle *yori-* tasvir fiilinin çeşitli fonetik şekillerinin kullanılmasıyla karşılanmıştır (Gülensoy, 1985, s. 291).

Faruk Gökçe'nin aktardığına göre Meninski, Karaman ağızında şimdiki zamanın *geleyür* yerine *geliver* şeklinde kullanıldığını not etmektedir. Rumeli ağızlarında da aynı yapı şimdiki zamanı işaretler. Gadcanov 1911 yılındaki çalışmasında Kuzeydoğu Bulgaristan'ın



Deli Orman bölgesinde böyle bir örnek tespit etmiştir. 1912 yılındaki çalışmasında da Kuzeydoğu Bulgaristan'ın Gerlovo kentinin güneyinde kalan Sofular köyünde de tespit etmiş ve bu bölgeyi *geliver ağzı* şeklinde tanımlamıştır. Bunun yanı sıra da Nemeth ve Hazai de Güney Bulgaristan'daki Kırcaali bölgesinde tespit etmiştir (2013, s. 92). Bulgaristan'ın Sofular köyünde  $\{-(I)vAr\}$  (Adamoviç, 1985), Balıkesir ilinin Gönen ilçesine bağlı Fındıklı köyünde  $\{-IvAr(I)\}$  (Baştürk, 2018), Edirne ilinin Havsa ve Merkez ilçesine bağlı Osmanlı ve Köşen köyünde  $\{-(I)vAr(I)\}$  (Kalay, 1998), Antalya ilinin Alanya ilçesine bağlı Aliefendi köyünde (Demir, 1993) *ver-* şeklinde kullanımlar bulunmaktadır.

Beyşehir ve yöresi ağızlarında Türkiye Türkçesi ağızlarında nadir olarak görülen bir şimdiki zaman çekimi kullanılmaktadır. Bu çekim Doğanbey ve Damlapınar mahallelerinde düzenli bir şekilde ön ve art sıradan ünlü bulunduran fiillerde  $-(I)v\tilde{r}$  biçimindeyken Üçpınar Mahallesi ise ön sıradan ünlü bulunduran fiillerde  $-(x)v\tilde{r}(i)$  art sıradan ünlü bulunduran fiillerde ise  $-(x)v\tilde{r}(i)$  biçimindedir. Bu kullanım Beyşehir ve yöresindeki bazı mahallelerde şimdiki zaman çekiminin  $-(i)ver-$  tezlilik fiiliyle yapıldığını düşündürmektedir.

Beyşehir ve yöresi ağızlarında yukarıda adı geçen bu üç köy dışında bazı köylerde de nadiren  $\{-(I)vI(r)(I)\}$  çekimlerine rastlanmıştır. Bu çekimin olumsuz  $\{-mAy(I)vIr(I)\}$  şeklindedir. Akıcı ünsüz olan /r/'nin erimesiyle uzun ünlülü kullanımları da vardır.  $\{-(X)vI(r)(I)\}$  şimdiki zaman ekinin şahıslara göre çekimi aşağıdaki gibidir:

Şahıs	Ek
1. Teklik Şahıs	$-(X)vI(r)(I)n, -(X)v\tilde{r}in,$
2. Teklik Şahıs	$-(X)vI(r)(I)\tilde{n}, -(X)v\tilde{r}\tilde{n}$
3. Teklik Şahıs	$-(X)vI(r)(I), -(X)v\tilde{r}$
1. Çokluk Şahıs	$-(X)vI(r)(I)z, -(X)v\tilde{r}iz$
2. Çokluk Şahıs	$-(X)vI(r)(I)sI\tilde{n}Iz, -(X)v\tilde{r}\tilde{s}\tilde{i}\tilde{n}iz$
3. Çokluk Şahıs	$-(X)vI(r)(I)lar, -(X)vI(r)(I)l\bar{A}, -(X)v\tilde{r}iler, -(X)v\tilde{r}\bar{e}$

Tablo 1: Yöre ağızlarında  $\{-(X)vI(r)(I)\}$  çekim tablosu

### 1. TEKLİK ŞAHIS

• *söyle dèyvirin de ondan dèyvirin* "Sen söyle diyorsun da ondan diyorum." (Ekizoğlu, 2016: 23).

• *ayaqlāmdan edemeyvirin bizim güllü napan* "Ayaklarımdan yapamıyorum bizim Güllü ne yapayım?" (Ekizoğlu, 2018, s. 215).

• *hasan dayın, emmiñ, dayın dèyvirin* *oyu* "Hasan dayın, amcan, dayın diyorum ya." (Ekizoğlu, 2018, s. 136).

## 2. TEKLİK ŞAHIS

• *ne dèyvîñ, ne dèyvîñ nişleyvîñ* "Ne diyorsun, ne diyorsun ne yapıyorsun?" (Ekizoğlu, 2016, s. 31).

• *nèyni ğalkamayvîñ ğuzum* "Neden kalkamıyorsun kuzum?" (Ekizoğlu, 2018, s. 141).

## 3. TEKLİK ŞAHIS

• *bizim de hâle duruvırı ya* "Bizim de hâlâ duruyor ya." (Ekizoğlu, 2018, s. 214).

• *bağsaña gendi ğopu ğopuvırıvı* "Baksana kendi kopu kopuveriyor." (Ekizoğlu, 2018, s. 216).

• *devlet parasını vèrivir* "Devlet parasını veriyor." (Ekizoğlu, 2018, s. 228).

• *o üyüyvîke biz ekin işlèdik* "O uyuyorken biz ekin işlerdik." (Ekizoğlu, 2018, s. 134).

## 1. ÇOKLUK ŞAHIS

• *şo ağşlara dèyvırız* "Şu ağaçlara diyoruz." (Ekizoğlu, 2018, s. 214)

• *èllere vèrivırız de onnâ ekivîlè* "Ellere veriyoruz, onlar ekıyorlar." (Ekizoğlu, 2018, s. 151).

• *ondañ ğèri soñna geldik suvanuvırız* "Ondan sonra geldik eve siva yapıyoruz." (Ekizoğlu, 2018, s. 135).

• *şindi ğayrı ekmeğ alıvırız* "Şimdi artık ekmek alıyoruz." (Ekizoğlu, 2018, s. 155).

## 2. ÇOKLUK ŞAHIS

• *mesele sanatçı getirivirsîñiz ya o zaman da köçek getirillèdi* "Mesela şimdi sanatçı getiriyorsunuz ya, o zaman da köçek getirirlerdi." (Ekizoğlu, 2018, s. 210).

• *iççakta nasıl duruvırsîñiz* "O sıcakta nasıl duruyorsunuz?" (Ekizoğlu, 2018, s. 216).

• *ğız noluvîşîñiz* "Kız ne oluyorsunuz?" (Ekizoğlu, 2016, s. 83).

## 3. ÇOKLUK ŞAHIS

• *kim bu hêkese soruvîlè* "Bu kim (diye) herkese soruyorlar." (Ekizoğlu, 2018, s. 134).

• *çocuklar hinci ğèdiP, orda şey, èdivirler* "Çocuklar şimdi gidip orda şey ediyorlar." (Ekizoğlu, 2018, s. 214).

• *bazara ğèTmeyvîlè. ekmeğ, almayvîlè* "Pazara gitmiyorlar, ekmek almıyorlar" (Ekizoğlu, 2018, s. 142).

Tasvir fiillerin dilsel "seçim"i gelişigüzel değil, belli bir dil işleme mantığına göre yapılmaktadır. Bunun için, ana fiile yardımcı unsur olarak gelen bu fiillerin asıl anlamlarıyla ilgili bir görev yüklenmekte ve bu fiiller, o görevi "ek" işleviyle yürütmektedir. Tasvir fiili

olarak kullanılan asıl fiilin bağımsız, sözlüksel anlamı kaybolur, fakat bu anlama bağlı bir ek görevi yürütmeye başlar (Akar, 2010; 24).

Sultan Tulu'ya göre bu yapı, fiil kökünden sonraki *-i* zarf-fiiline gelen, *ver-* yardımcı fiilinin köküne, Eski Türkçe {-*Ir*} şimdiki zaman ekinin eklenmesiyle oluşmuştur: < *-i ver-ir* (Zarf-Fiil + yardımcı fiil kökü + geniş zaman eki). Bu yapı, hece yutumu ile *vēr-* 'e de dönüşebilmekte, yani hece yutumuna girmemiş şekilleri ile karışık olarak gözlemlenmektedir. Ek, eğer birleşik fiil gibi tasavvur ediliyorsa, o zaman onda süreklilik ya da şimdiki zaman şekli aranmamalıdır. Bu durumda ek, sadece birleşik fiil yapısı bildirir ve kesinlikle şimdiki zamanı ifade etmez. Birleşik yapıdaki şimdiki zaman işlevi, yardımcı fiile gelen {-*Ir*} şimdiki zaman ekinde saklıdır (2008, s. 135).

Ahmet Günşen'e göre bu şekil Doğu Trakya ağızlarını Anadolu ağızlarından farklı kılan önemli bir özelliktir. Çekim, gerçekte yardımcı fiil olarak kullanılan *ver-* /*var-* fiilleriyle kurulan arkaik bir tasvir fiilinden başka bir şey değildir. Burada da *ver-* ve *var-* fiilleri tezlik veya süreklilik bildirme yerine geldikleri fiil kök veya gövdesinin şimdiki zaman çekimini oluşturmaktadırlar (2008, 436).

Şükrü Baştürk ise Sultan Tulu'ya yakın bir tespitte bulunmuş ve şunları belirtmiştir: *-IvAr(I)* şimdiki zaman eki, *-(I)yor* şimdiki zaman ekinde olduğu gibi *-i* zarf-fiil eki üzerine gelen *ver-* (vermek) fiilinin ya da *ıyuber->-(y)Iver-* yapısının (*-i-ver-ir* ya da *-yiver-ir*) geniş zaman ekini almış çekiminden {-*r*} ve {-*ir*} eklerinin düşmesiyle ortaya çıkmıştır (2018, s. 181).

Faruk Gökçe ise bize göre en makul tespitte bulunmuş ve bu yapıyla ilgili şunları söylemiştir:

"Bulgaristan Türk ağızlarındaki örneklerden hareketle ilgili yapıda yer alan yardımcı fiil ince ünlülü fiil köklerinde *ver-* şeklinde kullanılırken, kalın ünlülü fiil köklerinde *vir-*, *var-* şeklinde kullanılmaktadır. İlgili kalın biçimler *var-* fiilinin varyantıdır. Bu yapı başlangıçta *A + var-* biçimi ile kurulmuş, daha sonra ilgili ağızlarda sıkça rastlanan *A + ver-* yapısına örneksime yoluyla ince ünlülü fiil köklerinde kullanılmıştır. Gramerleşme teorisinin tek yönlülük ilkesi de evrensel anlamda *ver-* fiilinin şimdiki zamanı işaretleme yeteneğinden yoksun olduğunu göstermektedir." (2013, s. 92).

Sultan Tulu, Ahmet Günşen ve Şükrü Baştürk'ün görüşleri incelendiğinde *ver-* fiilinin yapısının üzerinde durulmamış olduğu dikkati çeker. *ver-* tasvir fiili Türkiye Türkçesi gramer kitaplarında tezlik fiili olarak karşımıza çıkar. Bu fiil aynı zamanda başka anlamlar da bildirir. *ver-* fiilinin temelinde verici-iletken nesne-alıcı hiyerarşisine dayanan bir ilişki vardır. Burada alıcının yararına bir durum söz konusu olduğu için *ver-* fiilinin yarar kılınışını işaret ettiği görülür. Türkiye Türkçesinde *ver-* fiili yarar kılınışının yanı sıra başlama, tezlik, kolaylık vb. kılınış türlerini de işaretleyebilmektedir. *ver-* fiilinin bir diğer önemli işlevi ise

bitmişlik görünüş zamanlı kategorisini işlemektir. Buna göre *ver-* fiili görünüş kategorisi bakımından incelendiğinde bitmişlik anlatır.

*ver-* fiili ile ilgili Gabain, “deskriptif bir fiil olarak 1. “başka biri için yapmak” ve 2. “çabuk yapmak” manalarına gelir” şeklinde tanım yapmıştır (1988, s. 22). Nurettin Demir yazısında *ver-* fiilinin vurgusal söylemlerini iki gruba ayırmıştır. Birinci grup ‘*iver-* grubudur ve *ver-* fiilinin burada “tezlik, çabukluk ve birdenbirelik” bildirdiğini belirtir. İkinci grup ise *i’ver-* grubudur. Bu grupta ise *ver-* “fiilinin bir başkası için yapma, zahmetsizce yapma” anlamları taşıdığını bildirir (1994, s. 88-89-90-91). Faruk Gökçe, Newman’dan aktarmış ve bu fiilin eylem alanları içinde uzam-zamansal alan, kontrol alanı, güç dinamikleri alanı ve insan yararı alanı olduğunu belirtmiştir (2013: 87-88).

*ver-* fiili bitimli bir fiildir. Yani doğasında bitmişlik vardır. Fiilinin kullanımlarından hareketle şimdiki zaman biçimlerinin ya da süreklilik kılınışının bulunmadığı görülür. *ver-* fiilinin yapısında bitmişlik olduğu için bu fiil şimdiki zaman bildiremez. Oysa *ver-* fiili ile ses açısından benzerlik gösteren *var-* fiilinin yapısı incelendiğinde şunları görürüz: *var-* fiili başta süreklilik kılınışı olmak üzere başlama, alışkanlık, yaklaşma gibi kılınış türlerinin yanında kesin şimdiki zaman görünüş zamanlı kategorisini de işaretleyebilmektedir. Eski Türkçede ana fiilin hareket fiillerinden seçildiği durumlarda *var-* fiili gerçek anlam alanını korumuş, ana fiilin bitimli bir eylem olduğu örneklerde ise fiil “az kalsın, -mek üzere olmak” anlamında yaklaşma kılınışını işaretlemiştir (Gökçe, 2013, s. 81).

Bu fiilin en önemli özelliklerinden biri de ana fiile sınırlayıcılık göstermemesidir. *var-* fiilinin süreklilik belirttiği durumlarda, hareketin başlama noktası yönelişin başlama noktasına, hareketin bitme noktası ise yönelişin çevrildiği en son noktaya karşılık gelmektedir. Söz konusu fiilin süreklilik anlamı bu fiilin her iki nokta arasında yol almak zorunda olmasıyla açıklanabilir.

## SONUÇ

Bütün bunlardan hareketle Karaman ağızları, Bulgaristan’da tespit edilen ağızlar ve Türkiye Türkçesinin Alanya, Balıkesir, Edirne ve Beyşehir gibi ağızlarında kullanılan bu şimdiki zaman çekimi, başlangıçta *-a bar-* > *-a var-* biçimi ile kurulurken *-a ver-* yapısına örnekseme yoluyla ön ünlülü fiil köklerine gelmiş, Beyşehir’in Doğanbey ve Damlapınar mahallelerinde bulaşma yoluyla ince ünlülü şekil kullanılmıştır.

*ver-* fiili gramerleşmenin tek yönlülük ilkesi esas alındığında şimdiki zaman şeklini karşılayamaz. Üçpınar mahallesinde rastlanan {-*vir(ı)*} çekimi de aslında *var-* fiili olduğunu göstermektedir. Bu iki neden dolayı {-*(A/I)vA/İr(I)-*} yapısının temelinde *var-* fiilinin olduğunu söylemek mümkündür.

## KAYNAKÇA

- Adamoviç, M. (1985). *Konjugationsgeschichte Der Türkischen Sprache*. Leiden: E. J. Brill Yayınevi.
- Akar, Ali (2001). "Muğla Ve Yöresi Ağzlarında Şimdiki Zaman Biçimleri". *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar, 2001, Ss. 1-10.
- Akar, Ali (2009). "Bodrum Ağzlarında Şimdiki Zamanda Süreklilik Bildiren Bir Tasvir Fiili: -I Gat-". *Türkiye Türkçesi Ağzı Araştırmaları Çalıştayı Bildirileri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akar, Ali (2010). "Türk Lehçeleri Arasında Ortaklık Morfemleri: I Tasvir Fiiller". *Volga Bölgesi Haklarının Filoloji Sorunları 1-2 Nisan 2010*, Moskova-Yaroslav Remder, 4. Baskı.
- Akar, Ali (2013). *Muğla Ve Yöresi Ağzları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akar, Ali (2018). "Diyalektoloji Çalışmalarının Türk Dil Birliğine Katkıları Üzerine". *Yeni Türkiye 99- Türk Dili Özel Sayısı*, 1. Cilt, Ss. 610-614.
- Argunşah, Mustafa Ve Sağol Yüksekaya Gülden (2013). *Karahanlıca, Harezmece, Kıpçakça Dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bacanlı, Eyüp (2014). *Kılmış Kategorisi Ve Altaycada Kılmış Belirleyicisi Olarak Art Fiiller*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Baştürk, Şükrü (2018). "-İver(İ) Şimdiki Zaman, Gönen-Fındıklı Köyü Ağzı Örneği". *Turkish Studies*, V. 13/20, Summer, Ss. 171-204.
- Caferoğlu, Ahmet (1994). *Anadolu Ağzlarından Toplamalar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Demir, Nurettin (1994). "Birleşik Fiiller Ve Vurgu: -İver- Şeklinin Görevlerini Tespitte Vurgunun Rolü". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, Ankara., Ss. 83-94.
- Demir, Nurettin. (2014). "Derleme Sözlüğü'nde Şimdiki Zamanla İlgili Veriler". *İlmi Araştırmalar*, Ss. 19-27.
- Doğan, Muammer (2012). *Aksaray Ve Yöresi Ağzları*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Kayseri.
- Ekizoğlu, Fatma Gülşah (2016). *Doğanbey Mahallesi (Beşşehir/Konya) Ağzı Metinleri*. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Lisans Bitirme Çalışması), Muğla.
- Ekizoğlu, Fatma Gülşah (2018). *Beşşehir Ve Yöresi Ağzları*. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Muğla.
- Ercilasun, Ahmet Bican (2007). *Türk Lehçeleri Grameri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eren, M. Emin (1997). *Zonguldak-Bartın-Karabük İlleri Ağzları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, Muharrem (1993). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları, (20. Baskı).

- Gabain, A. Von. (1988). *Eski Türkçenin Grameri* (Çev.: M. Akalın). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gökçe, Faruk (2013). *Gramereleşme Teorisi Ve Türkçe Fiil Birleşmeleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Gülensoy, Tuncer (1985). "Anadolu Ağızlarında Şimdiki Zaman Eki". *Türk Kültürü Araştırmaları (İbrahim Kafesoğlu Armağanı)*, Ankara.
- Günşen, Ahmet (2008). "Doğu Trakya Ağızlarının Şekil Bilgisini Belirleyen Temel Özellikler". *Turkish Studies*, Volume 3/3, Ss. 402-470.
- İlker, Ayşe (2017). *Manisa Ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Johanson, Lars [Çev. Nurettin Demir] (2016). *Türkçede Görünüş*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kalay, Emin (1998). *Edirne İli Ağızları (İnceleme-Metin)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karadoğan, Ahmet (2009). *Türkiye Türkçesinde Kılımış*. Ankara: Divan Kitap.
- Kayılan, Fatma (2018). *Çal Ve Yöresi Ağızları*. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Muğla.
- Korkmaz, Zeynep (1994). *Güney-Batı Anadolu Ağızları Ses Bilgisi Fonetik*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Menges, Karl H. Ve Diğerleri [Çev. Mehmet Akalın] (1988). *Tarihi Türk Şiveleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Tulu, Sultan (2008). "Anadolu Ve Rumeli Ağzında (-İ Verir) Yapısı". *Karadeniz Araştırmaları*, S. 19, Ss. 129-136.
- Türk, Vahit (1996). "Türkçede Şimdiki Zaman Kavramı, Çekimleri Ve Ekleri". *Tday Belleten*, Ss. 291-340.
- Uğurlu, Mustafa (2003). "Türkiye Türkçesinde "Bakış" (Aspektotempora)" *Türkbilig*, 2003/5, s. 124-133.



**Kitap Tanıtım Yazıları**  
**Book Introduction**  
**Letters**

## Yazının Bedeli mi Ödülü mü Ağır Basar? *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız*

ARŞ. GÖR. AHMET DURAN ARSLAN\*

“Ben ninemi yalnızlık sanmıştım bir keresinde”

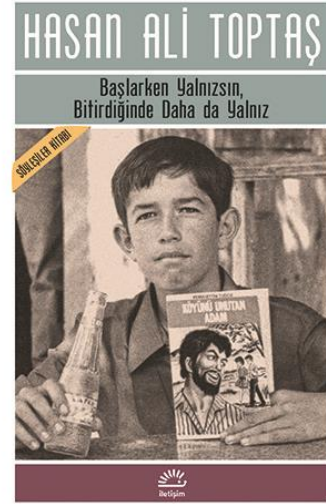
Hasan Ali Toptaş

**Y**er yer bazı akrabalıklar gösterebilirler dahi aslında her yazar, okur ve metnin sergüzeşti birbirinden farklıdır. Bununla birlikte bir yazının ödülü ya da bedeli de her yazar ve okur için ayrı ayrı şekillenir. Bu metinde bir yazarın, Hasan Ali Toptaş'ın yazı ile kurduğu ilişki üzerine bazı düşünceler paylaşılacak ve onun yazmanın doğasına dair kimi görüşleri tartışılacaktır.

Toptaş kendisiyle yapılan söyleşilerin yer aldığı *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* (2017, Everest) adlı kitabında yazmak üzerine muhtelif düşünceler üretir. En çok vurguladığı konuların başında ise, yazmanın mahremiyet ve hürriyet gerektiren titiz bir eylem olduğu düşüncesi gelir:

“Bana göre, yazmak, her türlü iktidarın etkisi dışında yapılan, çok özel bir şeydir. İktidar devlet olabilir, iktidar okurun eğilimi, eleştirmenin bakışı, editörün anlayışı olabilir. Yazar kalem eline alıp eğildiğinde kâğıdın yüzüne kendi gölgesiyle birlikte bunlardan birinin gölgesi de düşüyorsa, bana göre yazılacak olan metin daha baştan zedelenmiştir” (s. 20).

Toptaş, metnin üzerine düşen gölgeleri yazmanın doğasına aykırı bulup onları sanatsal özerkliğe bir müdahale olarak niteler. Ona göre, bir metnin üzerinde ne kadar az gölge varsa, o metin “evrensel ve özgün olan” a o kadar yaklaşır. Tomris Uyar'ın dediği gibi, “Okura göre yazmak suçtur” (aktaran Toptaş, s. 219). Öte yandan burada yazmanın bir uzlet hâli olduğu da ima edilir. Yani yazar yazma sürecinde inzivaya çekilerek gölgelerden ve seslerden mümkün olduğunda uzaklaşmalı ve yalnızca kendini dinlemelidir. Ancak işte o zaman “zedeli metin”lerden “orijinal metin”lere geçiş mümkün hâle gelir. Bu geçiş ise, yazar ile okur arasındaki iletişimin daha sağlam kurulabilmesi açısından önemlidir. Toptaş'a göre bir yazar ile okur arasındaki en sağlıklı ilişki, o yazarın metinleri ile okuru arasındaki ilişkide gizlidir. Çünkü yazar yazdıklarının içindedir: “Okur[lar], romancının konuklarıdır bir



\* Muğla S.K: Ün. Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü, ahmetduranarслан@gmail.com, [orcid.org/0000-0003-4940-6789](https://orcid.org/0000-0003-4940-6789)  
Gönderim tarihi: 30-09-2019 Kabul tarihi: 29-10-2019

anlamda" (s. 264). Dolayısıyla "[o]nu başka yerde aramak ya da başka yerden yola çıkararak tanımak okuru çoğu kez hayal kırıklığına uğratar." (s. 267)

Toptaş, nitelikli ve kalıcı bir yazar olabilmek için dil ekonomisi bilmek gerektiğinin altını çizer. Paragraflar, cümleler, kelimeler ve hatta harfler üzerinde yoğun mesai harcanmadan inşa edilen metinlerin sağlam bir yapısının olamayacağını düşünür ve ekler: "Kelimeleri kusmayacak, birçoğunu yutacak ve kâğıda yuttuğın kelimelerin boşluğunu bırakacaksın." (s. 75) Anlatıdaki bu bilinçli boşluklar, söylenmeyenler, örtük bırakılanlar okuru cezbedip harekete geçirir. Dolayısıyla okur pasiflikten kurtulup metnin anlam üretim sürecinin aktif bir katılımcısına dönüşür. Benjamin'in dediği üzere, "Açıklama katmadan anlatabilmek, anlatı sanatının yarısı eder." (aktaran Toptaş, 239) Her şeyi okurun eline toptan vermeyip onu düşünmeye, yorumlamaya, dolayısıyla kurmacanın içine davet eden metinler ancak zamana karşı koyabilir. Yazmayı bir anlamda zamana müdahale olarak gören yazarın bu konudaki tavrını şu cümlede görmek mümkündür: "[K]âğıdın yüzüne değil, zamanın yüzüne yazmalı. Kâğıt suretinde görünen zamanın yüzüne" (s. 99). Bu yüzden düşüncelerin, eserlerin aceleye getirilmeden, bir demlenme süreciyle imtihan edilerek oluşturulmasından yanadır. Çünkü ona göre, "hızın olduğu yerde her şey hafif[er]" (s. 212).

Toptaş'ın yazma sürecinde çok önem verdiği şeylerden biri de özgünlük meselesidir. Ona göre, yazarlar daima sanatsal özerklik ilkesi çerçevesinde hareket ederek kendi seslerini bulmaya çabalamalı, koronun silik bir parçası olmaya direnerek aykırı olmayı göze alabilmelidir. Toptaş bu durumu trompet(çi) imgesi üzerinden somutlaştırarak şöyle anlatır:

"Trompet imgesini ben çocukluğumdan beri taşıyorum. Denizli'deki köy düğünlerinde davulcudan, trampetçiden, trompetçiden ve klarnetçiden oluşan dört, beş kişilik bir çalgıcı grubu olurdu. Çocukluğumda çok seyrettim onları. Trompet çalan uzun boylu bir adam vardı, kimi zaman öteki çalgıcıları bırakarak çaldıkları oyun havasının ortasında trompetini göğze doğru diker, farklı, ama çok farklı şeyler çalardı. Ulurdu sanki göğün derinliklerine doğru, haykırırdı... Çok hoşuma giderdi onu seyretmek. Öteki çalgıcılarla aynı notaları çalmayı bırakıp ne zaman farklı bir şeyler çalacak diye sabırsızlıkla beklerdim. Sonraki yıllarda onun bu davranışı giderek anlamını buldu kafamda. Adam koroya dâhil olmaktan bıkip usanıyordu hiç kuşkusuz ve bir an için kendisi olmak istiyordu, isteyince de trompetini göğze doğru dikip aykırı şeyler çalıyordu. İnsan ne kadar farklı olabilir, daha doğrusu ne kadar kendisi olabilir bilemiyorum. Toplum dediğimiz şey geniş bir gardiyan... Herhangi bir üyesinin farklı olmasına dayanamıyor. Ama şunu söyleyebilirim; insan, farklı olmanın faturasını ödemeyi ne kadar göze alabiliyorsa o kadar farklı olabilir" (ss. 280-281).

Kendini bulma yolundaki insanın toplumla çatışması kaçınılmazdır. Çünkü insan, bu arayış sürecinde toplumsal normların sınırlarını zaman zaman ihlâl eder. Benzer şekilde sanat ve

edebiyatta da sanatkârı dizginleyen bazı kanonik çizgiler söz konusudur. Bu çizgileri aşmak için çabalayanlar, Toptaş'ın hikâyesindeki trompetçiyle akrabadır bir bakıma. Koroyu delmek ya da daha geniş manada gardiyanı atlatmak ise "çile"li bir iştir ve ancak bu çileyi göze alabilenler eserlerini zamanın yüzüne yazabilir.

Toptaş, yazma sürecinde his ve sezginin en az bilgi kadar değerli olduğunu belirtir. Ona göre, "yazar bilgiyle yola çıkar ama sezgiyle yol alır" (s. 12). Bu yolda yazar, sezgilerinin ve onların akrabası konumundaki hislerinin rehberliğine kulak vermelidir. Zaten istese de istemese de dünyada yaşanan olaylara kayıtsız kalamaz, onları zihninde ve bedeninde duyumsar. Toptaş konuya ilişkin şunları kaydeder:

"[G]övdemin ağırlığı, üzerinde yaşadığım gezegenin ağırlığıyla aynıymış, hatta ondan bile fazlaymış gibi geliyor bana. Bütün insanlar benim gövdemde yaşayıp ölmüş, bütün savaşlar benim gövdemde olup bitmiş, bütün ülkeler benim gövdemde kurulup yıkılmış gibi... Alabildiğine geniş ve ağırım, bunu hissediyorum. Oldukça yorucu ve katlanılmaz bir durum. Belki de cümlelerle hafiflemeye çalışıyorum biraz. Ya da hafifliyorum diye büsbütün ağırlaşıyorum" (s. 146-147).

Bu ifadeler, Terentius'un "Homo sum humani nil a me alienum puto" (Ben bir insanım ve insana dair hiçbir şey bana yabancı değildir" söylemiyle büyük benzerlik taşır. Buna göre, insanlığın deneyimlediği zorluklara, acılara, hüznülere bigâne değildir yazar. Aksine onları tüm şiddetiyle göğüsler. Benzer şekilde Toptaş, yazarın, doğduğu topraklara da uzak kalamayacağını düşünür. Borges'in dediği gibi, "Ben uzayın derinliklerinde geçen bir öykü yazsam bile o öyküde Arjantin vardır" (aktaran Toptaş, s. 277). Bu anlamda yazarın, içine doğduğu coğrafya ve toplumdan bütünüyle kopmasının ya da onlardan kendini tamamiyle soyutlamasının pek mümkün olmadığı söylenebilir.

Kendini "ezelî bir acemi" (s. 215) olarak tanımlayan Toptaş'a göre, "insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda[dır]" (s. 196). İnsanın uykuda olduğu bu koca sonsuzlukta "usta" olması imkânsızdır. Tanpınar'ın "bitmeyen çıraklık"la, Turgut Uyar'ın "efendimiz acemilik" ve "korkulu ustalık"la ifade ettiği budur bir bakıma. Acemilik, varmak değil yolda olmak; doğruyu, güzeli, hakikati sürekli ve iştahla aramak demektir. İşte bu yüzden Toptaş, yazarın ustalıktan ziyade acemiliğe meftun olması gerektiğini düşünür.

Sonuç olarak *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız* kitabı, yazının bedeli ve ödülünün birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini savunur. Bunlar birbirine karşıt değil, tam tersine birbirine muhtaç kavramlardır. Aynı gerçek hayatta olduğu gibi kurmaca hayatta da bedelsiz bir ödül mümkün değildir. Gerek yazar gerek okur açısından ödül ancak bedeliyle var olur.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları



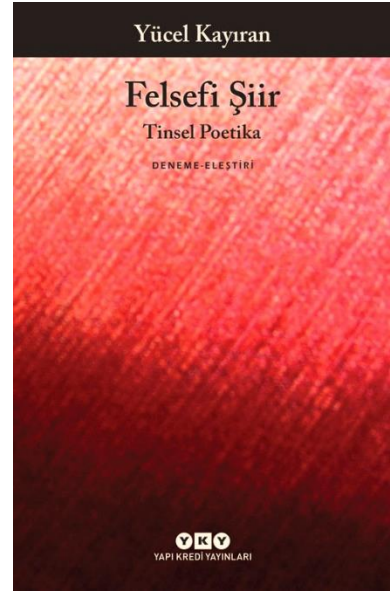
# İdeoloji ve Dünyagörüşüne Karşıt Bir Manifesto: *Felsefi Şiir*\*

MUSTAFA TEMİZSU\*\*

“Her şair, kendi karakterine uygun bir şiir formu seçer.”

Aristoteles

**G**eçmişten günümüze değin insanoğlunun düşünsel varoluş serüveninin en temel ögesi şüphesiz *felsefeye düşünme* ve ona bağlı olarak gelişen *felsefi birikim*. Özellikle yaşamı ve doğayı anlamlandırma çabası olarak ortaya çıkan felsefenin antik çağdan itibaren gündem maddelerinden biri de sanat ve sanatçı sorunsalı. Dolayısıyla ilkin Aristoteles’in *Poetika*’sıyla başlayan poetik düşünce serüveninin köklü bir değişim ve dönüşüm geçirerek günümüze değin geldiğini söylemek mümkün. Bunun bir sonucu olarak, özellikle şiir sanatıyla bütünleştiği antik çağdan beri, edebiyatın temel problemlerinden biri de felsefe ve şiir ilişkisi.



İşte bu ilişkisinin son dönem edebiyat dünyasında konu edildiği önemli eserlerden biri de Yücel Kayıran’ın kaleminden çıkan *Felsefi Şiir* (2007) adlı kitap. Kitaba geçmeden önce belki de vurgulanması gereken ilk konu, Kayıran’ın poetik bir çalışma ortaya koymasının yanı sıra aynı zamanda bir şair olması. Şüphesiz bu durum hem kitabın yazılış öyküsüyle hem de onun okur tarafından yorumlanma süreciyle yakından ilgili. Dolayısıyla ilkin, elimize aldığımız bu kitapta hem bir eleştirmenin hem de bir *şiir öznesinin* rol oynadığını özellikle vurgulamamız gerekiyor.

Deneme-Eleştiri alt başlığıyla yayımlanan *Felsefi Şiir*, “Felsefi Şiir” ve “Evet, Etik” olmak üzere iki ana başlıktan oluşuyor. Kayıran kitabın ön sözünde elimizdeki çalışmanın temel probleminin nasıl bir yapıda olduğunu vurguluyor ve bunu ilk başta görmek kitabın ana çerçevesini kavramamızı sağlayacak:

“Bu poetika, kendi yazdığım şiire bakarak yaptığım bir betimleme aslında. Kendi yazdığım şiir derken kastettiğim sadece yazılmış, açığa çıkmış olan şiir değil. Onların açığa çıkışı sürecinde hesaplaşmak durumunda kaldığım zihin süreçleri

\*\* İzmir K. Çelebi Ün. Sos. ve Beş. Bil. Fak. TDE Bölümü, mustafatemizsu@gmail.com, orcid.org/0000-0003-0539-4988  
Gönderim tarihi: 26-08-2019 Kabul tarihi: 29-10-2019



de. Her şair kendi karakterine uygun bir şiir formu seçer (Aristoteles). Her şair, kendi varlık yapısına uygun şiir formuyla yazdığı ölçüde, her poetika, söz konusu şairin kendi karakter yapısının da bir dışavurumudur.” (s.12)

Dolayısıyla bir bakıma Kayıran'ın kendi şiir serüveninin bir parçası olarak tasarlanan *Felsefi Şiir* hakkında vurgulanması gereken bir diğer konu, onun içerik ve form ilişkisi açısından nasıl bir konumda olduğuyla ilgili. Yazarın şu ifadeleri açıkça gösteriyor ki felsefi şiir daha çok şiirin form meselesi açısından değerlendirilen bir yapıda:

“Felsefi şiir kendi şiirime ilişkin poetik tasarımın ve bu şiirin öznesine ilişkin varlık durumunun teorik tarafından başka bir şey değildir. Ama buna rağmen yapılan içeriksel bir tanımlama da değil, daha çok forma ilişkin bir çerçeve bir poetika.” (s.60)

Kitabın genel çerçevesini belirleyen bu tespitlerin ardından, ön sözünde yer alan felsefi şiirle ilgili temel problemlere değinmemiz gerekir. Bu bağlamda yazarın felsefi şiir hakkındaki ilk vurgusu, onun ne olup ne olmadığı sorunsalıyla yakından ilgili:

“Felsefi şiir, şiir üzerine felsefi bir metin değil, felsefi olmakla ırılanan bir şiir anlayışını dile getiren poetik bir metin. Felsefi şiir, dünyagörüşü ile ideolojiye dayalı şiirin karşıtı bir şiirdir. Felsefi şiir derken kastedilen, ne felsefi söylemle kurulmuş bir şiir ne de filozofların ortaya koyduğu felsefi bilginin kullanımına dayalı bir şiirdir.” (s.9)

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere her şeyden önce felsefi şiir, temel hareket noktasının salt felsefeye düşünme üzerine inşa edilmediği, kendine içkin birtakım meseleleri barındıran poetik bir kavramdır. Yazarın özellikle vurgulamak istediği bu durum, şüphesiz bir deneme-eleştiri mahiyetindeki bu kitabın yorumlanması açısından da önem arz ettiğini söylemek mümkün.

Kayıran felsefi şiir kavramının kendi poetikasında nasıl bir anlamı ifade ettiğini ise kitabın tamamında vurguladığı şiirle ilgili perspektifinin anlaşılması açısından şu sözlerle dile getiriyor:

“Felsefi şiir, felsefi ırasını şiirin gösterdiği ve şiire içkin olan tinsel evrendeki durumdan alan bir şiirdir. İçinde yaşadığımız çağın koşullarında, siyasette iktisatta, toplumsal ve bireysel ilişkilerde, pedagojide sözü edilen her türlü gelişmeye rağmen insanın yüz yüze geldiği veya içine sürüklendiği çıkmaz durumu bir aporia durumudur. Dolayısıyla, felsefi şiir, insan varlığının, bugün içinde bulunduğu çıkmaz durumunun, şiirin asıl meselesi olduğunu gören bir bilincin şiiridir.” (s. 9)

Yücel Kayıran'ın kitapta üzerinde durduğu konulardan biri de şair ve şair olma edimi hakkındaki fikirleri. Burada ise karşımıza çıkan durum, şairin *filozofik* bir konuma sahip olması gerektiği vurgusu:

“Bu poetika, şaire, insanın çağımızdaki varoluş durumuyla ilgili hakikatlerinin keşfini yapmayı yüklemekte ve ona filozofik bir değer atfetmektedir. Çünkü şiir hakikati, yani kesin bilgiyi dile getiriyor ise, şair de hakikati keşfeden kişidir. Başka bir deyişle, şiir, insanın varoluşuyla ilgili bir hakikatin açığa çıktığı bir tinsellik olduğu ölçüde, şairin varoluşu da hakikat ile şiir arasındaki sondaj koridorudur.”

Felsefi şiir kavramı hakkındaki bu genel tanımlamaların ardından kitaba tekrar dönecek olursak, eserin bütünü yazarın çeşitli süreli yayınlarda yayımladığı yazıların oluşturduğunu söylememiz gerekiyor. Buna göre ilk bölüm olan “Felsefi Şiir”de yer alan muhtelif yazıların alt başlığa ise “Poetik Argüman” olarak isimlendiriliyor. Bu bölüm, felsefi şiirin teorik yönlerinin ele alındığı ve bir takım felsefi sorunsalların tartışıldığı bölüm olarak da dikkat çekici. Burada özellikle argüman kavramının anlamına paralel olarak, yukarıda bahsettiğimiz felsefi şiir meselesinin delil sunma ve keşfetme gibi gayelerle kavramsallaştırıldığını söylemek mümkün. Dolayısıyla üzerinde durulan konuların ana hatlarıyla, ideoloji ve dünya görüşü karşısında felsefi şiirin konumu, felsefi şiirin tarihsel düzlemi, Türk şiiri poetikası açısından felsefi şiir, şiir ve metafizik gibi meseleler etrafında şekillendiğini görüyoruz.

Ayrıca Yücel Kayıran’ın kitabın ilk bölümünde felsefi şiir kavramını açıklamak amacıyla üç temel kavramı ortaya attığını söyleyebiliriz. Bunlar, “felsefe”, “ideoloji” ve “dünya görüşü” gibi kavramlar. Yazar bu kavramları Türk şiirindeki belli şairlerden hareketle üç grup oluşturarak açıklıyor ve ilk gruptaki şiirler, şiir öznesinin çıkışı olmayan bir problemle yüz yüze kalma hâlini dile getiriyor. İkinci gruptaki şiirler, şiir öznesini kendi dışında seyreden toplumsal bir sorunu kendi bağlandığı inanışla çözüleceği fikrini dile getiriyor. Üçüncü grup ise şiir öznelerinin kendi deneyimlerine dayalı bir dünya tasarımına odaklı. Kayıran’a göre bu noktada ikinci ve üçüncü grubun örnekleri çoğaltılabilir ama birinci grup için bu durum geçerli değildir.

Kayıran, şiirde ideoloji ve dünya görüşü kavramlarını Aristoteles’in tahayyülü (şiir yazma ediminde temel etken olarak görür) nasıl tanımladığından hareketle temellendiriyor. Aristoteles’e göre tahayyül, “gelecekteki iyiyi isteme” ile “şimdiki hazzı arzulama” tarafından harekete geçirilir. Yücel Kayıran da buna bağlı olarak, birinci durumun ideolojiyle, ikinci durumun ise dünya görüşüyle ilgili olduğunu ileri sürüyor. Yani dünya görüşüne dayalı şiir, tahayyülün şimdiki hazzın arzulanması ile harekete geçişinde; ideolojiye dayalı şiir ise tahayyülün gelecekteki iyinin istenmesinden doğan bir sürecin sonucu. İşte bu noktada felsefi şiirin dayandığı tahayyül ise ruh durumunun her iki isteme durumu arasında oluşan *gerginlik* ve *çatışmaya* dayalı “aporia” halinde yer alıyor. Dolayısıyla aporia, felsefi şiir için temel bir kavram. Bu değerlendirmelerin ardından Kayıran, son döneme kadar Türk şiirinin genellikle ideoloji ve dünya görüşüne dayalı şiir olduğunu söylüyor ve bunları çeşitli şairleri örnek göstererek açıklıyor.



Yücel Kayıran

Yazar felsefi şiirin tanımını yaparken kaynağının modern batı felsefesi değil, antik Yunan felsefesi olduğunu belirtiyor ve hatta buna antik İslam dünyasında yapılan felsefe de dâhil ediliyor. Bu durumun temel sebebi ise antik felsefede, felsefenin bir kavram olmaktan ziyade, bir problemle yüz yüze gelme (burada aporia kavramını tekrar hatırlamak gerekir) durumuna işaret ettiği gerçeğiyle ilişkili. Nihayetinde bu, felsefi şiirin de temel özelliği olarak karşımıza çıkıyor.

Kayıran'ın kitapta felsefi şiiri temellendirme açısından iki temel kavram üzerinde durduğunu görüyoruz. Bunlar şiirin ontolojik yönü ve aporia kavramı. Felsefi şiir her şeyden önce insanın varoluşsal problemlerinin gündeme getirildiği bir şiirdir. Bunun yanında felsefi şiir bir problem şiiri ve her problem insanın varoluşuyla ilgili bir gerilimi ve çatışmayı yansıtıyor. Burada problem kavramı *aporia* terimiyle temellendiriyor. Aporia insanın bir konuda çözüme ulaşmasının *olanaksızlık* halini ifade ediyor:

“Felsefi şiir şiirde konuşan öznenin, bir tür çıkmazda kaldığı, çözümlenemez bir varoluş haline geldiği ve bir çıkış yolu bulamadığı durumun şiiridir. Ama, bu çözüm sunan bir şiir olmadığı gibi, bir çözümsüzlük bir çıkışsızlık sunan bir şiir de değildir; ama bunu gösteren bir şiirdir.” (s.45)

Kitabın birinci bölümünün ikinci alt başlığı “Tinsel Zemin” olarak adlandırılıyor. Bu bölüme tinsel zemin adının verilmesinin sebebi ise şairin poetikasına dair bir delil arama hâlinin kendi tinsel bütünlüğünde yarattığı gerilimle yakından ilişkili olması. Genel olarak bu buradaki yazılarda, Türk şairlerinin Avrupa'ya kaçış özlemi ve buradan çıkan aporia durumu, şiirde müzik ve hayal kavramları, Nazım Hikmet'in poetikası ve ondan sonraki şiir kuşağı gibi konular üzerinde duruluyor. Kitabın bu bölümünde ayrıca Yücel Kayıran'ın felsefi şiir üzerine yaptığı çeşitli röportajlar söz konusu. Dikkati çeken bir diğer konu ise buradaki yazıların, birinci bölümden farklı olarak, daha çok deneme üslubuyla yazılmış yazılar olması. Şüphesiz seçilen bu üslupta, yukarıda değinilen yazılardaki şairin kendi tinsel arayışının etkisi olduğunu söylemek mümkün.

*Felsefi Şiir*'in ikinci bölümü "Evet, Etik" olarak adlandırılmış ve bunlar, "Poetik Alan" ve "Kamusal Alan". "Poetik Alan"daki yazılarda özellikle üzerinde durulan meseleler Türk şiirinin poetikasına dair çeşitli hususlar, günümüz şairlerinin ne kadar modernist olduğu tartışmaları, şairlerimiz arasındaki tartışmalar, Latin şiiri, İkinci Yeni, Türk şiirinde şairaneliğe dönüşün sakıncaları ve şairlerin poetikalarını neden değiştirdiği gibi konular.

Buna karşın "Kamusal Alan"da ise Türk şiiri camiası ve bu camianın oluşturduğu şiir ortamına dair çeşitli yazılar yer alıyor. 12 Eylül'ün Türk şiirine etkisi, şiirde dogmatizm problemi, şiir ödülleri ve son olarak Yücel Kayıran'ın Hilmi Yavuz'la yaptığı çeşitli edebî polemikler bu bölümde yer alan temel konular arasında.

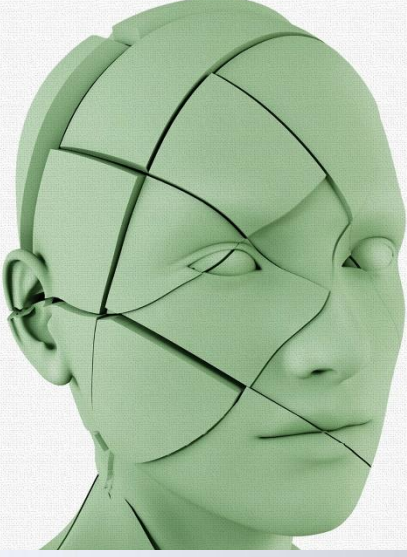
Sonuç olarak Yücel Kayıran'ın hem kendi şiir yaratım sürecinin hem de şiir sanatı hakkındaki poetik görüşlerinin yansıtıldığı *Felsefi Şiir*, son dönem Türk şiiri incelemelerine farklı bir soluk getiren dikkate değer bir kitap. Şiirin ne olduğu sorunsalını, ona felsefi bir anlam atfederek ele alan yazar, ortaya koyduğu poetikasıyla yeni görüşler ve paradigmlar geliştiriyor. Buna bağlı olarak kitabın tamamındaki şiir görüşünün, son kertede ideoloji ve dünya görüşüne karşı *aporia* şiirine dayalı olarak formüle edildiğini görüyoruz. Bu noktada yaptığımız poetik okumanın ve eleştirel yaklaşımın bir sonucu olarak ortaya atmamız gereken soru şu: Eğer felsefi bir şiirin var olduğunu söylüyorsak, bu şiiri yukarıda belirtilen özelliklerinden hareketle çözümlenmek mümkün müdür? Dolayısıyla felsefi şiir, kendine içkin yapısına uygun olarak yeni bir eleştirel yöntem geliştirebilir mi? Bu ve benzeri sorulara verilebilecek muhtemel cevaplar, şüphesiz felsefi şiir kavramını yöntem ve eleştiri bağlamında yeniden yorumlamamızı sağlayacaktır.

#### KAYNAKÇA

1. Aristoteles (2016). *Poetika*. İstanbul: Can Yay.
2. Kayıran, Yücel. (2007). *Felsefi Şiir*. İstanbul: YKY.



TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

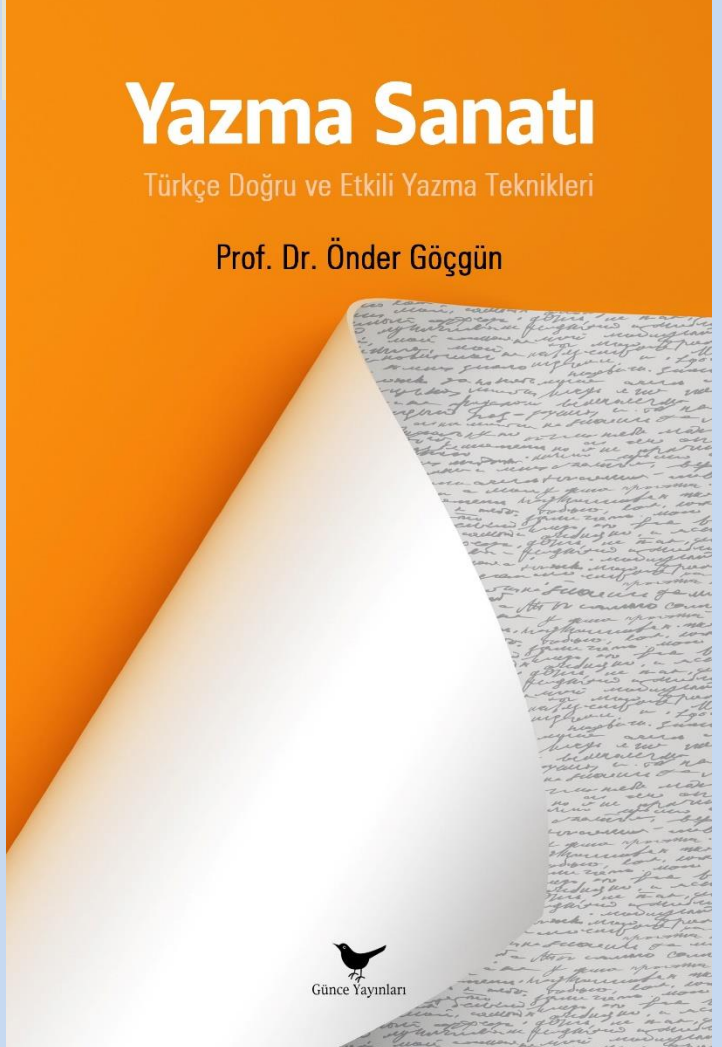
Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

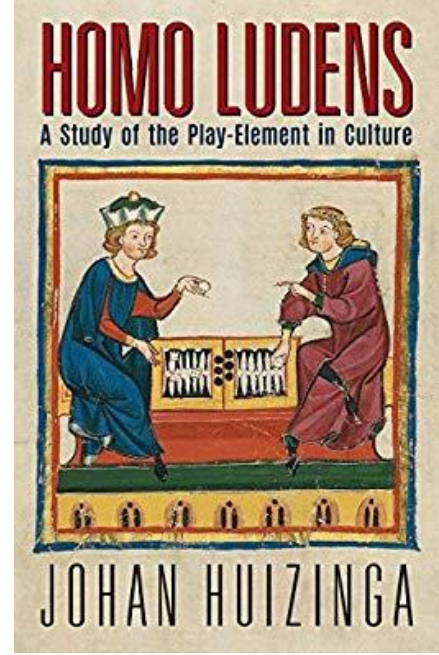
Prof. Dr. Önder Göçgün



## Johan Huizinga'nın *Homo Ludens*'i

ARŞ. GÖR. GİZEM ECE GÖNÜL\*

**H**ollandalı tarih profesörü Johan Huizinga (1872-1945)'nin *Homo Ludens: Proeve eener Bepaling van het Spel-element der Cultuur* isimli eseri ilk olarak 1938 yılında Felemenkçe yayımlandı. Bir yıl sonra 1939'da Amsterdam'da Pantheon Akademische Verlaganstalt tarafından yayımlanan *Homo Ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, kitabın Almancaya ilk çevirisidir. Aynı dile yapılan bir diğer çeviri, 1944'te İsviçre'de basıldı: *Homo Ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielements der Kultur*. Bu eseri 1949'da İngiltere'de bizzat yazarın çevirisi olan *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* izlerken 1951 yılında Cécile Seresia, *Essai sur la Fonction Sociale du Jeu* başlığıyla Fransızcaya kazandırdı. Paris'te Gallimard yayınlarından çıkan 1951 tarihli eser, Türkçe çeviriye de kaynaklık etmektedir. Huizinga'nın söz konusu eseri Türkçede *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* ismiyle 1995 yılında görülür. Mehmet Ali Kılıçbay'ın Fransızcadan çevirisi, Ayrıntı Yayınları tarafından yayımlanır ve 2018 yılında yedinci baskıya ulaşır. Günümüz itibarıyla eserin Türkçeye çevirisinin farklı çevirmenler ve yayınevlerince yayımlandığı görülmektedir. Orhan Düz tarafından hazırlanan bir çeviri Alfa Yayınları'ndan 2018 yılında çıkarken, bir diğeri Dorlion Yayınları'ndan yine 2018 yılında okuyucuyla buluşmuştur. Bu yazıdaki atıflar Ayrıntı Yayınları'nın 2015 yılına ait beşinci baskısına yapılmıştır.



Eser, Mehmet Ali Kılıçbay'ın kısa bir sunuşunu, Huizinga'nın 1938 ve 1939 yılındaki baskılara yazdığı önsözleri, "oyun"la ilgili on iki başlığı ve bir dizini içerir. Söz konusu başlıklar şu şekilde sıralanmıştır: "Kültür Olgusu Olarak Oyunun Doğası ve Anlamı", "Oyun Kavramının Dilde Kavranılışı ve İfade Edilişi", "Kültür Yaratıcı İşlev Olarak Oyun ve Müsabaka", "Oyun ve Hukuk", "Oyun ve Savaş", "Oyun ve Bilgelik", "Oyun ve Şiir", "Mythopoesis'in Unsurları (Hayal Gücünün İşlevi)", "Felsefenin Oyunsal Biçimleri", "Sanatın Oyunsal Biçimleri", "Oyun Açısından Uygarlıklar ve Dönemler", "Çağdaş Kültürde Oyunsal Unsur".

\* Muğla S. Koçman Ün. Edebiyat Fak. TDE Bölümü, gizemecegonul@gmail.com, orcid.org/0000-0001-8329-6510  
Gönderim tarihi: 26-11-2019 Kabul tarihi: 29-12-2019



Huizinga, “homo sapiens” (bilge insan) ve “homo faber”in (alet yapan insan) karşısına “homo ludens”i (oyun oynayan/oyuncu insan) çıkarır çünkü ona göre “oyun”, tüm edimlerden hatta kültürden de eskidir (16) ve oyun bir kültürü yapıcıdır. Bu bağlamda hayati ihtiyaçlara dönük olan av faaliyetini örnek gösteren Huizinga, avlanmanın arkaik toplulukta oyun biçimine büründüğünü, avın kültür olmadan önce oyun olduğunu söyler ve sonraları “kültür” hâline gelecek bu gibi etkinliklerden hareketle kültürün başlangıçtan itibaren oynanan bir şey olduğunu ifade eder (70).

Huizinga oyunun tanımını şu şekilde yapar: “oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile ‘alışılmış hayat’tan ‘başka türlü olmak’ bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir” (s. 50). Oyun kelimesinin etimolojisi ise pek çok dilin örneğinde analiz edilir. Oyunu olabildiğince geniş bir anlamda tanımlayan, kavramsallaştıran, kuramsallaştıran düşünür, oyunun işlevini insan ya da insan dışı canlıların hayatında değil, kültürün içinde arar. İnsan uygarlığının genel oyun kavramına hiçbir temel özellik katmadığını, oyunun temel çizgilerinin hayvan oyunlarında zaten var olduğunu dile getirir (s. 16). Hayvanların birbiriyle etkileşim hâlindeyken korkunç gözükmelerine rağmen neşeli birer oyun içinde olduklarını, eğlendiklerini ileri süren Huizinga (s. 17), biyolojik ve fizyolojik sınırları aştığını düşündüğü oyunun “kasıtlı” bir karakteri olduğunu ve özünün içinde yer alan maddi olmayan bir unsuru içerdiğini ifade eder (s. 17). İnsan ilk büyük etkinlikleri olan “iletişim kurma”, “öğrenme”, “emredebilme” yetilerini dil aracılığıyla gerçekleştirir ki “dil” ve “oyun” arasındaki iç içelik bu noktada başlar: “Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak, maddeyle düşünülen şey arasında sürekli olarak gidip gelmektedir” (s. 21).

Huizinga’ya göre oyunun genel karakteristikleri şunlardır:

- ❖ “Her oyun her şeyden önce gönüllü bir eylemdir” (s. 24).
- ❖ “Oyun keyfe kederdir. Oyundan alınan zevk oyunu ihtiyaç olarak hissettirdiği ölçüde oyunun gerekliliği emredici hale gelmektedir. Oyun her an ertelenebilir veya iptal edilebilir” (s. 25).
- ❖ “Oyun serbesttir, oyun özgürlüktür (...) oyun ‘gündelik’ veya ‘asıl’ hayat değildir. Oyun, bu hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimler olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunar” (s. 25).
- ❖ “Gündelik hayatın içinde bir kesinti, bir rahatlama meşguliyeti olarak gözükmektedir. Fakat oyun düzenli olarak tekrarlanan bu niteliğiyle bile, genel anlamdaki hayata eşlik etmekte, onun bir tamamlayıcısını, hatta bir parçasını meydana getirmektedir. Hayatı süslemekte, onun boşluklarını doldurmakta ve bu bağlamda vazgeçilmez olmaktadır” (s. 26).

- ❖ “Zaman ve mekân olarak bazı sınırların içinde ‘sonuna kadar oynanır’. Kendi akışına ve kendinde anlamına sahiptir (...) Oyun sürerken hareket, gidiş-gelişler, kader değişiklikleri, birbiri yerine geçmeler, bağlanmalar ve ayrılmalar görülür” (s. 27).
- ❖ “Oyun gündelik hayattan, bu hayatın içinde işgal ettiği yer ve süreyle ayrılır. Yalıtılmış ve sınırlı olma niteliği[ne sahiptir]” (s. 27).
- ❖ “Oyun düzen yaratır, oyun düzenin ta kendisidir” (s. 28).
- ❖ “Oyun dahil eder ve serbest bırakır. Özümler. Yakalar, başka bir ifadeyle, cezbeder” (s. 28).

O, her müsabakanın kökeninde oyun olduğunu ileri sürerken güç, beceri, şan, zenginlik için mücadele edildiğini; birçok efsane kahramanının hileler ya da yardımlar sayesinde üstün geldiğini söyleyerek müsabakanın yalnızca bir şey, bir sonuç için yapılmadığını aynı zamanda bir yardım sayesinde yapıldığını belirtir (s. 77). Bu noktada oyuna pay düşmektedir. Mücadeleden bahsedildiği her durumun özünde oyunun varlığına işaret eden araştırmacı, toplumun birlikteliğini sağlayan kuralları da oyun adı altında işler ve hukuk, savaş, bilgeliği de söz konusu bağlamda ele alır.

“Oyun ve Şiir” başlığında “poiesis”i yani “yaratma”yı oyunsal bir işlev olarak kabul eder çünkü yaratım, “zihnin oyunsal bir mekânında” yer alır (s. 156-57). Şiirin ortaya çıkışını ilkel kültürlerle ilişkilendiren Huizinga, bu türün oyun esnasında, oyun olarak doğduğunu ileri sürer (s. 159). Kutsal olan her şeyin şiir aracılığıyla ifade edilmesi Huizinga’nın dikkatini çeker ve şiirsel biçimin düzyazıdan her zaman önce geldiğini belirtir (s. 165-66). Tüm kutsiyetine rağmen şiir zıırlık ve şakanın sınırları içindedir (s. 159). Şiirin gelişimi ise ona göre, arkaik topluluğun çok kişiyle oynanan sürükleyici ve neşeli oyunları esnasında gelişmiştir çünkü burada rekabet söz konusudur. Alaycılık, taşı gediğine koyma, cezbetme, diğerinden üstün gelme gibi vasıflarıyla şiir mücadeleyi barındırır. O, şiiri beceri, yetenek, rekabet oyunu olarak özetlerken (s. 168) şiir olan her şeyin oyun biçimi altında geliştiğini vurgular. Paul Valéry’nin söylemlerinden güç alan araştırmacı, tıpkı Valéry gibi şiiri bir kelime ve dil oyunu olarak tanımlamanın bir metafor değil, şiirin kendisi olduğunun altını çizer (s. 172). Şiir ile oyun arasındaki ilişkinin izini sadece dış yapıda değil, hayal gücü ve motiflerde de sürer. Dinleyiciyi kışkırtan bu oyun bir “dil oyunu”dur ki “şiir oyunu” adı verilen bu tür, güzel söze yol açmaktadır. Aynı zamanda imgeler yaratan şiir dilinin bu işlevi, oyunun varlığının göstergesidir (s. 173). Öte yandan şiirsel işlev, lirik biçim, fikri şaşırtıcı hâle getirmede görev alır ki bu, oyunsal bir işlevdir (s. 184). Şiir ve oyun ilişkisine dair rakip şairlerin eserlerini ürettikleri Dionysos yarışlarını; trajedi ve komedinin başlangıçtan itibaren yarışma alanında yer aldığını gösteren Huizinga buradaki kıyaslamayı, izler kitlenin varlığını şiir ve yarışmanın yakınlığını göstermek için kullanır (s. 186).

Ona göre hayal gücünün unsuru olarak ortaya çıkan her edebî tür ya da öge zihnin oyuna eğiliminin ne denli yatkın olduğunu gösterir (s. 185). Felsefenin oyunsal biçimleri konusunda sofistlerin faaliyetlerinin oyunun karakteriyle yakınlığını açıklar. Bilmeceye çok yakın olan sofizm, zekâ oyunlarına dayanır (s. 191).

Huizinga, şiir örneği üzerinden de



Johan Huizinga

bahsettiği gibi oyunun sanatsal yaratının ve icranın özüne yakın olduğunu belirtir (s.250-51), müzik ve plastik sanatlardan verdiği örneklerle bu başlığı genişletir. “Oyun açısından uygarlıklar ve dönemler” başlığında 19. yüzyıla değin tarihsel çizgiyi izler; eski Yunan, Roma toplumlarından Rönesans ve hümanizma dönemlerine, barok anlayışa, 18. yüzyıl sonlarına ve son olarak 19. yüzyıla uzanan çizgide genel oyunsal unsurları sıralar. Bu incelemede oyunsuluktan en uzak yüzyıl, sonuncusu çıkar; “bilimsel hedeflerle çalış[an bu yüzyıl]ın çalışma, eğitim ve demokrasi idealleri, yüzyıllık oyun ilkesine hiç yer bırakmamıştır” (243).

Oyunun fazlaca sistemleştirilmesi ve disiplininin artması Huizinga’ya göre oyunsal içeriğe gölge düşürür. Spor özelinde bu durumu analiz eden düşünür, modern toplumda sporun ciddiyetle algılandığını ifade eder. Eski uygarlıklarda spor, kutsal bayramların içinde yer alırken modern sporun dinî bağı tamamen kopmuştur. Benzer şekilde gittikçe artan, propaganda aracı hâline gelen ticari rekabet de söz konusu oyun alanında değildir çünkü “oyunun kendinin dışında özgül bir amacı yoktur” (253). Ticaret, bu kuralı ihlal eder. Huizinga, gerçek bir kültürün oyunsal içeriğe sahip olmadan var olamayacağını, kültürün kendini serbestçe rıza gösterilen sınırların içine kapatılmış olmayı gerektirdiğini ileri sürer (263). Ekonomik güç ve çıkarlar, uluslararası ilişkiler Huizinga’nın “oyun”una da “homo ludens”ine de zarar vermiştir. İnsanın “ne”liğini, ürettiği her türlü unsuru, kültürün oluşumunu oyun üzerinden açıklayan Huizinga oyun yelpazesini ibadetten hukuka, savaşa, şiire, müziğe dansa kadar genişletir. Arkaik toplum ve modern toplumları karşılaştıran araştırmacı, böylece oyuncu insanın yüzyıllar içindeki farklı edimlerini, dönüşümünü de sorgular.

#### KAYNAKÇA

Huizinga, Johan (2015). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları



## Erkekliğin Kitabı: “Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)”

ÖĞ. GÖRV. KAMİL PARIN\*

**M**illiyetçilik 18-19. yüzyıllarda dünyaya yayılmış, ulus-devletle birlikte gelişme gösteren ve hâlen egemen olan ideolojilerdendir. Bu ideolojiye zemin hazırlayan Fransız İhtilali, o zamana kadar evrensel bir isim ve nitelik kazanamayan milliyetçilik düşüncesinden evrensel bir milliyetçilik ideolojisi doğurur.

Osmanlı’da ilk olarak azınlıkların ayrılıkçı hareketleriyle ortaya çıkan milliyetçiliğe karşılık imparatorluğu koruma güdüsüyle hareket eden merkezi otoritenin Osmanlıcılık, İslamcılık gibi akımlardan sonra, mecbur kalarak başvurduğu seçenek olan Türkçülük düşüncesi, diğer milliyetçiliklere göre tarih sahnesine geç çıkar. Türk milliyetçiliği, on dokuzuncu yüzyılda gerçekleştirilmeye çalışılan reform hareketleri ve devletin içinde bulunduğu savaş ve çatışma ortamının etrafında gelişir. Sonuç olarak Türk milliyetçiliği, İkinci Meşrutiyet’ten itibaren etkisini fazlasıyla göstermeye başlar. Bu etki doğal olarak romanlara da yansır. Murat Gür de bahsi geçen dönemin milliyetçiliğini “erkeklik” olgusu çerçevesinde inceleyip araştırmacılar için önemli bir çalışmayı bilim dünyamıza sunar.

*Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik* adlı eser Şubat 2019’da Kesit Yayınları tarafından kütüphanelerimize kazandırılır. Bu çalışma Murat Gür’ün Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesinde Prof. Dr. Abdullah Şengül’ün danışmanlığında tamamladığı doktora tezinin gözden geçirilmiş hâlidir.

Eserde, erkeklik ve milliyetçilik olgularının Türk romanındaki görünümleri irdelenir. Modern milliyetçiliğin 1908-1923 yılları arasındaki edebiyat metinlerine nasıl yansıdığı ve bu metinlerdeki toplumsal cinsiyet kurgularını ne şekilde etkilediği sorgulanır. Çalışmanın tarihî sınırları olarak II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’in ilanına kadar olan zaman aralığı, yani 1908-1923 yılları olarak belirlenir. Metin olarak baktığımızda ise çalışma *Nesl-i Ahir*’le başlar, *Vurun Kahpeye* ile sona erer.

Çalışmada Türk edebiyatında romanın, edebiyat ve milliyetçilik ilişkisi çerçevesinde ulus inşasındaki rolü



\* Kastamonu Üniversitesi, kparin@kastamonu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-4529-4589

Gönderim tarihi: 24-07-2019

Kabul tarihi: 22-12-2019

aydınlatılmaya çalışılır. Eser, II. Meşrutiyet'in ilanından Cumhuriyet'e kadar geçen zamanda ulus-devleti hazırlayan süreci odak noktasına alır. 130 metinden oluşan araştırma evreni oluşturulur, bunlar çeşitli sebeplerden ötürü 60'a düşürülür; 60 romanın tamamı okunur, 33 roman ise incelemeye konu olur.

*Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik*, Giriş ve Sonuç ile birlikte dört ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde edebiyat, millet, milliyetçilik ve erkeklik arasındaki ilişkinin aydınlatılması açısından kuramsal tartışmaya yer verilir. Öncelikle "millet" kavramına değinilir. Kavramın Roma'da "geldikleri yere göre bir araya toplanmış bir grup yabancı" anlamının uzun süre kavramın birincil içeriği olarak "aşağılayıcı" tarzda kullanıldığı vurgulanır. Kavramın aşağılayıcı vurgusu Batı düşüncesinde zamanla ortadan kaybolmuş ve kavram, semantik açıdan sırayla "bir fikir/görüş cemaati", "bir elit topluluğu", "egemen bir halk" ve "benzeri olmayan bir halk" biçimlerine dönüştüğü ifade edilir. Ortaylı'nın nation kavramında ön planda dil ve ırk aidiyeti olduğunu, Osmanlı'daki milletin ise din ve mezhep aidiyetine dayandığı vurgulanır. Eserde, bu düşünceden yola çıkılarak millet kelimesinin Osmanlı'da bugünkü anlamını içermediğini ve günümüzde "nation" kavramının karşılığı olarak "ulus" kelimesinin kullanılması gerektiği dile getirilir. Mehmet Kaan Çalen'nin de "II. Meşrutiyet yıllarında Türkçü süreli yayınlarda "millet" kelimesinin giderek yoğunlaşan biçimde "nation" karşılığı olarak kullanıldığı, millet ve milliyetçilik ile ilgili kavramların sistematik bir biçimde kullanılması ise Ziya Gökalp'ın düşünceleriyle gerçekleştiği" düşüncelerine yer verilir. Yine Ziya Gökalp'ın Türk Yurdu'nda 1912-1913 yılları arasında "Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak" üst başlığı altında yayımladığı yazı dizisinin ilkinde Osmanlı dünyasında hâkim üç düşünceyi anlatırken Türkleşmek bahsinde millet kelimesini "nation" karşılığında kullandığına değinilir. Gür, bu bilgiler doğrultusunda II. Meşrutiyet'in ilanından Cumhuriyet'in ilanına uzanan süreçte "millet" kelimesinin hem "nation" kavramının karşılığında kullanıldığı hem de kelimenin geçirdiği semantik dönüşümlerle dönemin düşünce dünyasının değişimini yansıttığı sonucuna ulaşır.

Murat Gür, milliyetçiliğe siyasi bir ideoloji olarak değil, sosyal, ekonomik, kültürel oluşumların arkasındaki fikirler ve pratikler bütünü olarak bakmanın milliyetçilik çalışmalarında yeni yorumlara kapılar aralayacağı kanaatindedir. Osmanlı gibi hâkimiyetinin büyük bölümünü dine dayandıran bir yapıda da millet ve milliyetçiliğin incelenmesinde dinî referansların göz ardı edilmemesi gerektiğini düşünür.

Yazar, edebiyat ve milliyetçilik arasındaki ilişkiye değinir. Edebiyatın diğer ideolojilerle olan bağı, çoğunlukla propagandadan öteye geçmediğini, oysa milliyetçilik ve edebiyat, özellikle roman, karşılıklı bir etkileşim içinde birbirleriyle özdeşleştiğini, gelinen noktada edebiyatların, mensup oldukları milletlerin adıyla anılır hale geldiğini, bunun temelinde de milliyetçilik ve romanın eşzamanlı olarak yükselişinin yattığını belirtir. Türk



edebiyatında romanın özellikle Cumhuriyet'e kadarki tarihi, aynı zamanda modernleşmenin, başka deyişle toplumsal, kültürel, ekonomik, felsefî, dinî, edebî ve estetik dönüşümlerin de bir tarihi olduğunu düşünür. Romanın Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de milliyetçilik düşüncesiyle aynı dönemde yükselişe geçtiği tespiti de önemlidir. Gür, dönemin başat özelliklerini yansıtmaya, toplumsal bir inşa için yargılayıcı ve yönlendirici bir konumda bulunmasının yanı sıra kendine özgü sunum ve temsil biçimiyle her türlü toplumsal, kültürel ve tarihî çözümleme için geniş bir tartışma alanı sunmasından dolayı, milliyetçiliğin belirli toplumsal cinsiyet kategorilerinin inşasındaki rolünün aydınlatılmasında en elverişli türün roman olduğunu düşünür. Bu düşüncesi aslında çalışmanın en önemli gerekçelerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Birinci Bölüm "Osmanlı Düşünce Dünyasında Milliyetçilik ve Edebiyatta Erkeklik Kurguları" başlığını taşır. Bu bölümde Osmanlı Modernleşmesi yahut Türk Milliyetçiliğinin Üç Hali, Klasik Edebiyattan İlk Modern Anlatılara Erkeklik Temsillerinin ve Cinsellik Algısının Dönüşümü, Osmanlı Türk Romanının Doğuşunda Modernleşmenin ve Milliyetçiliğin Rolü, İradesiz-Hasta ve Züppe: Tanzimat Romanında Eril İdealin Düşmanları, Çalışkan-Ahlaklı ve Milliyetçi: Tanzimat Romanında Eril İdeallerin İnşası alt başlıkları vardır. Bu kısımda milliyetçiliğin Osmanlı'da nasıl doğduğuna, nasıl konumlandığına, modern milliyetçiliğin Osmanlı'daki gelişiminin nasıl olduğuna, hangi yollardan geçtiğine cevaplar aranır. Kısaca Osmanlı milletinin, Türk milletine dönüşmesi sırasında geçirdiği merhaleleri, bu yolculuğun hikâyesi ele alınır. Ardından Türk edebiyatında erkeklik kurgularının nasıl bir dönüşüme uğradığının anlaşılması için klasik edebiyatın dünyası erkeklikler açısından değerlendirilir. Daha sonra modern Türk edebiyatının, özellikle romanın doğuşu, modernizm ve milliyetçilik açısından genel hatlarıyla irdelenir.

Murat Gür 19. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı'da modernleşme yolundaki her adımın, doğrudan ya da dolaylı, Cumhuriyet'i kuran Türk milliyetçiliğine doğru atıldığını, başka bir bakışla da bu süreçte devletin devamlılığı için "iktidar ve çevresi" tarafından izlenen hemen her politikanın, içinde Türk vurgusu olmasa da milliyetçi bir öz barındırdığını söyler.

18. yüzyıl, Osmanlı için birçok alanda Avrupa'ya doğru dönüşümün başladığı bir dönemdir. 1839, modernleşmenin-Batılılaşmanın, "bu dönüşümün" yansımasıdır. Yazar bu noktada Tanzimat Fermanının öneminden bahseder. Fermanı, iktidarın kendini millet olarak tanımladığı ilk resmî belge olarak değerlendirirken, fermanla Osmanlılık politikasının da resmen benimsendiğini ifade eder. Milliyetçiliğin bir bilinç hâli olarak halka inip kitlelere yayılmasındaki en önemli etkeni, gazetenin, dolayısıyla kitlesel iletişimin ortaya çıkmasında arar. Osmanlılık düşüncesinin 19. yüzyılın ortalarından itibaren Müslüman-Türk aydınlar tarafından benimsenmeye başlanmasındaki önemli rolün Şinasi ve Namık Kemal'e ait

olduğunu belirtir. Gür'e göre Namık Kemal'in milliyetçi düşünce açısından asıl önemi ise, Şinasi'nin açtığı çığırda, kitleleri vatan ve millet kavramları uğrunda teşebbüse geçirmeyi başaran isim olmasıdır. Sonuç olarak Osmanlıcılığı, "tebaa" arasındaki tüm farklılıkları aşan, onları önce vatandaşa ardından millete dönüştürmeyi amaçlayan bir milliyetçi siyaset olarak görür. İktidarın dağılma tehlikesine karşı geliştirdiği İslamcılığın, bir siyaset biçimi olarak, 19. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan "pan" hareketlerden ilham alınarak ortaya atıldığını; Osmanlıcılığın nasıl Hristiyan tebaanın ayrılmasını engellemek için izlendiyse, İslamcılığın da özellikle Arapların ayrılmasını önlemek için sergilenmiş bir tür milliyetçi siyaset olduğu görüşündedir. Yani Gür'e göre Osmanlı'da İslamcılık, dinî olmaktan öte millî bir ideolojidir. Gür, Osmanlıcılık ve İslamcılık ile ilgili değerlendirmelerini yaptıktan sonra sözü Türkçülüğe getirir. Osmanlıcılığı ve İslamcılığı, başarısız olsa da Türkçülüğe giden yolda önemli ve güç veren bir merhale olarak görür.

Yazar, Osmanlı'nın son asrında gün yüzüne çıkan Türk milliyetçiliğini, Osmanlı'nın içindeki diğer unsurların milliyetçiliğinden ayıran en önemli farkın, yeni bir devlet kurmayı hedeflememesi, aksine var olan devletin sürekliliği için çaba sarf etmesi olarak düşünür. Türk milliyetçiliğinin söylem olarak geliştiği söz konusu yıllarda, iki önemli isim vardır: Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin. Gür, Ziya Gökalp'ın düşünceleri, özellikle Ömer Seyfettin'in hikâyeleriyle Türk edebiyatına taşındığını söyler. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, sınırları net olmasa da milliyetçiliğin Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük başlıkları altında üç ana duraktan geçtiğini ve Osmanlı ile İslam kimliğinin 19. yüzyıl boyunca gittikçe Türk kimliğine dönüştüğünü ifade eder. Gür'ün dikkat çekici tespitlerinden biri de Osmanlı-Türk romanının, modernleşme adı verilen değişim sürecinin bir ürünü olduğu ve milliyetçilik düşüncesinin yeni bir millet tahayyülü olarak Osmanlı'ya girişi ile türün doğuşu, hemen hemen aynı zaman dilimine denk geldiğidir.

Tanzimat romanında *Felatun Bey ile Rakım Efendi'nin Felatun Bey'i*, *Araba Sevdası'nın* Bihruz'u ve *Şık'ın Şöhret'i* züppe tipinin ilk akla gelenleridir. Gür bu tipleri "öteki" olarak etiketlemektedir ve ilk romanlardaki öteki erkek kahramanların en dikkat çeken özelliklerini şu şekilde tespit eder: "İradesizdirler. Bütün iradeleri başkalarının kontrolindedir. Eril ideallerin antitezini gösteren bu kahramanların iradesizlikleri en belirgin biçimde cinsellik karşısındaki tutumlarında ortaya çıkar. Hemen hepsi cinsel tutkularının esiri olurlar. (...) Bu romanlar erilliğini kaybetmiş ya da bir türlü erilleşememiş oğulun hikâyesi biçiminde okunabilir. Birçok eleştirmen oğulun erginliğe ulaşamamasının sebebini babanın olmamasına bağlar. Oysa bu durumda sorun, babanın yokluğu değil erilliğini ve iktidarını yitirmiş olmasıdır." (Gür, 2019: 100-113). Sonuç olarak bu bölümde değerlendirilen kahramanların öteki olarak etiketlenmesine neden olan bütün özelliklerin erkekliklerini kazanamama ya da koruyamama çerçevesi içinde belirginleştiğini söyler. Diğer taraftan ötekilerin karşısına eril idealleri belirgin biçimde temsil eden iki kahramanın olduğunu

söyler: Rakım Efendi ve Mansur. “Her ikisi de kendini gerçekleştirecek babanın yokluğunu fırsata çevirir” der. Rakım Efendi’yi ilk modern erkek tipi, Mansur’u ise onu modern anlamda ilk milliyetçi erkek olarak kabul eder. “Mansur, Türk romanının modern anlamda ilk milliyetçi erkek stereotipidir.” (Gür, 2019: 142).

*Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanının ilginç biçimde dönemin bütün milliyetçi düşünce dünyasını yansıttığını, Osmanlı-Türk edebiyatının ilk millî romanı olarak kabul edilebileceğini söyler (Gür, 2019: 129).

İkinci Bölüm “Gürbüz, Sağlıklı ve Muntazam Bedenlerin İnşası” başlığını taşır. Bu bölümde Milliyetçi ve Erkek Bedenini Birlikte Düşünmek, Yarım Kalmışlıktan İdeal Olana Nesl-i Ahir’de Beden Politikaları, Üniformanın Bedeni: Askerliğin Beden Söylemi, Sivil Bedenleri Yontmak, Sonsuzluk Diliminde Nostaljik Bedenler: Tarihî Erkeklikler, İdeolojinin Gölgesinde Erkek Bedenini Anlatmak alt başlıkları vardır. Burada erkek bedeni söyleminin milliyetçi düşünce açısından önemi ele alınır. Öncelikle dönemin ilk ve beden politikaları açısından en kapsayıcı metni olan *Nesl-i Ahir* romanı incelenir ve milliyetçilik ile erkek bedeni arasında nasıl bir bağ olduğu ortaya konulur. Ardından dönem romanında asker ve sivil erkeklerin beden kurgularından yola çıkılarak milliyetçilik etrafında nasıl bir erkeklik söylemi inşa edildiği irdelenir. Daha sonra bu söylemin tarihi romanlara yansımaları değerlendirilir ve böylece, erkek bedeninin Türk milliyetçiliği söylemindeki yeri aydınlatılır.

Yazar, kadın bedeni ve milliyetçilik arasındaki bağlantının, erkek bedeni ve milliyetçilik arasındaki bağlantıdan daha açık ve somut olduğunu dile getirilir. Kadınlar genellikle milletin masumiyetinin ve iffetinin hatırlatıcısı ve taşıyıcısı konumundayken; erkekler ise, daha çok toplumun düzen ve ilerleme ihtiyacının ve bu ihtiyaçların sağlanmasına katkıda bulunacak erdemlerin simgesi olarak düşünülür. Gür’e göre Osmanlı’da milliyetçiliğin beden politikalarının temellerinin atıldığı dönem; Türk milliyetçiliğinin hemen her açıdan çerçevesinin çizildiği millî kimliğin inşa edildiği ve Cumhuriyet’in temellerinin atıldığı 1908-1923 arasındaki dönemdir. Gür, *Nesl-i Ahir* romanının, II. Abdülhamid döneminin istibdat olarak adlandırılan yönetiminin yansıtıldığı ve sorgulandığı ilk roman olduğu kanısındadır. Bu açıdan *Nesl-i Ahir*, Türk edebiyatı tarihinde bir tür istibdadı sorgulama modası başlamasına neden olmuş demektedir.

Üçüncü Bölüm “Bedenin Ötesinde Erkek Olmak: İdeal Erkekliklerin İnşası” başlığını taşır. Bu bölümde İkili Karşıtlıklar Yoluyla Erkekliği Tanımlamak, İdeal Erkeklerin Erdemleri yahut Milliyetçiliğin Değerleri, Modern Çağın Model Şahısları ve Milliyetçilikleri alt başlıkları vardır. Bu bölümde ideal erkekliğin beden söylemi dışında nasıl oluşturulduğu incelenir. Erkeklik kurgularının modernleşme açısından önemi ile birlikte erkeklerin nasıl birer model biçiminde inşa edildikleri çözümlenir.

*Nesl-i Ahir*, *Dehşetler İçinde*, *Menfi*, *Kadınlar Arasında*, *Jön Türk*, *Jönler*, *İsyan*, *Müsebbib*, *Sevda-yı Medfun* gibi Balkan Savaşları öncesi yazılan Osmanlılık düşüncesini savunan romanların kahramanları daha eril niteliklerle kurgulanırken; bununla birlikte özellikle “*Yeni Turan*”dan başlayarak Osmanlılık üzerine dayalı bir milliyetçilik algısı Türkçülük

karşısında gittikçe erilliğini kaybeder” tespiti dikkate değerdir. Murat Gür, Türk modernleşmesinin söyleminin erkekler tarafından oluşturulduğunu ve geliştirildiğini söyler. Modernliğin söylemini, erkeklerin akıllarına ve bunun oluşmasını sağlayan “kamusal” deneyimlerine dayandırır. Türk romanına bu açıdan bakıldığında ortada olan da çoğunlukla “akılcı” erkeklerin “erkeklik” hikâyeleri sonucuna ulaşır. İdeal erkekliğin erdemler ve bunların getirdiği üstünlüklerle kurgulanması, bunların “akıl” ile ilişkilendirilmesiyle tamamlandığını, bir bakıma erdemlerin eril olarak kodlanmasının temelinde de “akılcı” olmalarının yattığını ifade eder. İdeal olarak değerlendirilen bu erkeklikleri aynı zamanda modern erkekliğin ilk örnekleri olarak görür.

Dördüncü Bölüm “Öteki Erkek(lik)ler: Dâhili ve Harici Bedhahlar” başlığını taşır. Bu bölümde Milliyetçiliğin Işığında Ötekilik ve Türk Edebiyatında Ötekine Bakış, Hastalık Olarak Ötekilik ve Milleti Zayıf Düşüren Mikroplar, Ötekilerin Bedeni: Hilkat Garibeleri ve Dünya Güzelleri alt başlıklarını taşır. Burada ideal erkekliklerin karşıtlarını temsil eden erkekleri kurgularına ayırır. “Ötekilik” kavramına açıklık getirilerek, kavramın Türk edebiyatında nasıl ele alındığına değinilir.

Yazar, milliyetçilik ve ötekilik açısından “ötekinin kim” olduğuna şu şekilde açıklık getirir: “Öteki: inançlar ve umutlarla birlikte, milliyetçiliğin sunduğu imkânları baltalayan, birliğin kurulmasını engelleyen kişi ya da gruplar olduğu dile getirilebilir” (Gür, 2019: 293). Öteki kimdir, nasıl inşa edilir sorusuna iki zeminde cevap arar: ötekiliğin hastalık söylemi ile nasıl inşa edildiği ve ötekilerin erkeklik açısından neden bir sorun olarak ortaya çıktığıdır. “Öteki” inşasındaki odak kavramın “denge” olduğunun altı çizilir. Yalnızca bedensel değil, ruhsal ve zihinsel açıdan da her türlü dengesizliğin ötekileşmeye neden olduğu, dolayısıyla öteki olmanın, belirlenmiş bir ölçütün dışında olmak anlamına geldiği vurgulanır. Dönem romanındaki ötekilik kurgusunun en önemli amacının “milli kimliği” güçlendirmek olduğu tespiti yapılır. Toplum ve milletin inşası görevinin açıkça ideal bir erkeklik tarzına verildiği söylenir. Toplum içinde erkek olamayanlar ya da erkekliği tartışma konusu olanlar, her zaman yabancıdan daha tehlikeli olarak görüldüğünden, öteki tarz erkekliklerin en başından milliyetçi düşünceyi, hareketi ya da projeyi başarısızlığa mahkûm edecek örnekleri temsil ettiğini söyler.

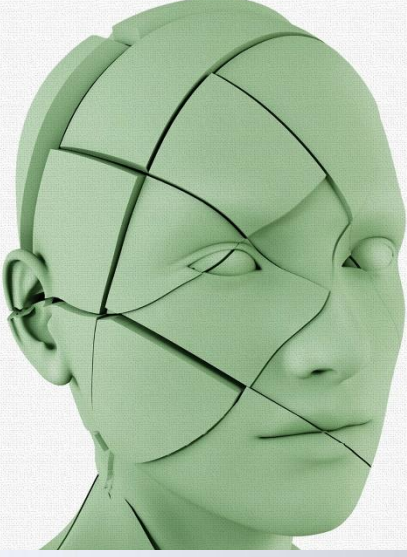
Sonuç olarak erkeklik ve milliyetçilik ilişkisi, Türk romanının doğuşundan itibaren modernleşme anlatısının önemli ancak hakkında en az konuşulan, araştırılan, incelenen boyutlarından birini oluşturur. Bu çalışma az konuşulan, az değinilen bu boşluğu doldurması açısından kıymetli bir eserdir. Özellikle ikinci ve üçüncü bölümde romanlar üzerine derinlemesine okumalar eserin değerini attırmaktadır.

## KAYNAKÇA

Gür, Murat (2019). *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik*, İstanbul: Kesit Yayınları.



TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün

## “Çirkinin Estetiği” Olur mu?

SÜLEYMAN YİĞİT\*

Karl Rosenkranz, *Çirkinin Estetiği*, Muhayyel Yayıncılık,  
çev. Mustafa Özdemir, İstanbul 2018, 424 s.

**K**lasik anlayışa göre sanat, güzele ulaşabilmenin peşindedir. Bu sebeple sanat eserlerinde merkezde güzel/güzellik vardır. Şiirler güzeli/güzelliği anlatır, tahkiyevi metinler güzelin/güzelliğin yüceltilmesi ile son bulur. Bu yüzden estetiğin XVIII. yüzyılda Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) tarafından müstakil bir bilim haline getirilmesinden çok önceleri güzel ve güzellik hakkında pek çok şey söylenmiştir.

Yunanca duyum ve duyulur algı anlamındaki ‘aestesis’ ve duyu ile algılamak anlamındaki ‘aisthanesthai’ kelimelerinden türetilmiş olan estetik, kelime anlamı olarak duyarlılığı ve duyuları incelemek demektir (Sena, 72, s. 9/Tunalı, 2002, s. 13). Bu tanım da göstermektedir ki estetiği güzelliğin bilimi olarak tanımlamak onu sınırlamak olacaktır. Estetik, güzelin yanında çirkin, iyi, kötü, aşağı, bayağı, yüce vb. gibi duyuları ilgilendiren bütün kavramları içine almaktadır. Güzelin dışındaki, özellikle çirkin, kötü, aşağı, bayağı vb. kavramların, estetik biliminin kapsamına girmesi, söz konusu kavramların da bir estetiğinin olabileceği Emmanuel Kant (1724-1804), Karl Rosenkranz (1805-1879), Max Schasler (1819-1903), Robert Edouard von Hartmann (1842-1906)<sup>1</sup> gibi isimlerin çalışmaları ve fikirleri ile mümkün olmuştur. Klâsik anlayıştaki sanatların yıkılarak yerlerine gelen modern sanatlarla birlikte çirkin kavramı ön plana çıkmıştır. Öyle ki Charles Lalo ‘güzelliğin iflas ettiğini’ söyler ve çirkinin zaferini ilan eder (Lalo, 1944, s. 45-49). Bu çalışmada anlatılan konu ile alakalı noktalarda klâsik Türk edebiyatından örnekler verilecektir.

Estetik konusunda ihmal edilen çirkin kavramı hakkında müstakil bir eser kaleme alan isimlerden ilki Alman felsefeci Johann Karl Friedrich Rosenkranz’dır. Onun



\* Muğla S. K. Ün. Sos. Bil. En. Doktora Programı, suleymanyigit16@hotmail.com, orcid.org/0000-0003-4302-5200  
Gönderim tarihi: 30-09-2019 Kabul tarihi: 29-10-2019

<sup>1</sup> Robert Edouard von Hartmann’ın *Kant’tan Bu Yana Alman Estetiği* adıyla Türkçe’ye aktarılabilecek *Die Deutsche Aesthetik Seit Kant* adlı eserinin ikinci bölümündeki ‘Das Hässliche’ adlı başlık yazarn çirkin konusundaki fikirlerini içermektedir.



*Ästhetik des Häßlichen* adlı 1853 yılında Königsberg’de yayımlanan eseri Prof. Dr. Mustafa Özdemir tarafından Türkçeye *Çirkinin Estetiği* adıyla aktarılmıştır. *Çirkinin Estetiği* kendisinden çok sonra yazılacak olan Umberto Eco’nun *Çirkinliğin Tarihi* (2009), Claudine Sagaert’in *Kadın Çirkinliğinin Tarihi* (2017), Gretchen E. Henderson’un *Çirkinliğin Kültürel Tarihi* (2018) vb. eserlerde olduğu gibi çirkin kavramı hakkında kültürel bir tarih olmaktan ziyade, çirkin kavramının estetik değeri üzerine eğilmiştir. Estetiğin güzeli ele alması gerektiğinin düşünüldüğü bir dönemde eserini kaleme alan K. Rosenkranz neden çirkinine yöneldiğini “her estetik, güzel olanın pozitif belirtecinin betimlemesiyle birlikte çirkinin negatifliğine de değinmek zorundadır” sözleriyle açıklamıştır (Rosenkranz, 2018, s. 21). Ayrıca çirkinin ele alınabileceği başka bir bilim dalı yoktur diyen K. Rosenkranz “biyolojide hastalık kavramından ya da etikte kötülük kavramından, hukuk biliminde suç kavramından, ilahiyatta ise günah kavramından bahsedildiğinde kimse şaşırılmamaktadır” diyerek estetik biliminin, çirkinin kapsamı gerektiğini ifade etmiş (s. 11) ve güzel olanın cehennemine, dolayısıyla kötülüğün cehennemine, gerçek cehenneme inmeyi göze almıştır (s. 19).

Kitap giriş bölümünün ardından gelen üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde güzel olanın çirkin sayesinde gülünç olana dönüştüğünü ilk olarak Alman felsefecilerinin ortaya koyduğunu söyleyen yazar, güzel, çirkin ve gülünç kavramlarının sınırlarını çizmeye çalışır. Buna göre; çirkin güzelin karşıtıdır ve güzel kavramından ayrı düşünülemez. Güzeli anlatan sanatçılar çirkin olandan kaçamadığı gibi, gülünç olanı üreten sanatçı da aynı şekilde çirkinden hiçbir şekilde kaçamaz (s. 20-21). Bunun yanında bilinenin aksine güzelin sınırlarının belli olduğu, çirkinin ise göreceli olduğu iddia edilmiştir (s. 23).

Klâsik edebiyatlarda güzelin sınırlarının çizildiği görülmektedir. Türk edebiyatının klâsik olarak adlandırılabilir, Eski Türk Edebiyatı olarak da bilinen döneminde sınırları belirlenmiş mücerred bir güzel/sevgili tipi vardır. Öyle ki sevgiliye ait güzellik unsurlarının ele alındığı eserlerde ‘yüz cennete benzetilmişse dudağın kevsere benzetilmesi gerekir’, ‘zülflü çevgana benzetilmişse, çenenin gûy’a (topa) teşbihi gerekir’ gibi cümlelerle sınırlar keskin şekilde belirlenmiştir (Şerafettin Rami, 1994, s. 85-87). Çirkin ise güzelin dışında kalan her şeydir. Bu çerçeveden bakıldığında tek bir güzele karşılık, sonsuz çirkinden söz edilebilir. Yazar güzel, çirkin ve gülünç olan arasındaki ilişkiyi “güzel, çirkinin başındaki, gülünç ise sonundaki sınırı oluşturur. Güzel, çirkinin dışlarken, gülünç olan çirkinle kendiliğinden kardeşlik eder, ancak, aynı zamanda çirkinin barındırdığı iticiliği yok eder, çünkü güzel karşısındaki göreceliliği ve hiçliği ortaya çıkaran bu iticiliktir” sözleriyle belirgin hâle getirir ancak çalışmada gülünç olanın tüm ayrıntılarıyla değil, daha çok geçişi ortaya koyabileceği ölçüde ele alacağını ifade eder (s. 24). Ardından genel olarak negatif olan, kusurlu olan, doğası gereği çirkin olan, ruhtaki çirkinlik, sanatta çirkinlik, sanatlarla ilişkisi bakımından çirkin kavramı, çirkinden hoşlanma, çirkinin konumu/sınıflandırılışı gibi başlıklarla çeşitli

açılardan çirkin ve çirkinliğe bakışa devam edilmiştir. Bunlardan özellikle doğası gereği çirkin olanlar başlığında dikkat çekici örnekler verilmektedir. Geometrik ve stereometrik şekillerin güzel olduğu, buna karşın kutuplardan basık ve ekvatorda şişkince olduğu için stereometrik açıdan dünyanın güzel sayılamayacağı söylenir. Aynı şekilde uzaktan bakıldığında güzel olan ay'ın, yaklaşıldığında görülen yükselti ve derinliklerle kaplı görüntüsü nedeniyle güzel olduğu söylenemez (s. 28). Rosenkranz bir başka ilgi çekici örneğini salıncak üzerinden vermiştir. Buna göre bir salıncak, sallanma hareketi sırasında çirkin veya güzel değildir ancak güzel ve genç bir kızın, güzel bir bahar gününde, zarif endamıyla sallanması manzarayı güzele dönüştürür (s. 29). Dağların şekilleri ile güzel, yüce ve çirkin olabilecekleri söylenmiştir (s. 30). Bitkilerin neredeyse tamamı güzel bulunurken (s. 31), hayvanlar âlemindeki çirkinliklerin çok olduğu söylenmiştir (s. 32). Rosenkranz ruhtaki çirkinliği ise "tüm erdemler güzelleştirir, tüm kötü alışkanlıklar çirkinleştirir" (s. 37) şeklinde özetlemiştir. Dikkat çekici bir başka husus İslâm inançlarındaki anlayışla da örtüşen bir şekilde 'insanın yaradılışında çirkinlik yoktur' şeklindeki görüştür (s. 41). Sanatta çirkinlik başlığı altında sanatın görevinin aslında güzeli ortaya koymak olduğu, ancak çirkinini de ortaya koyduğunu ifade eden Rosenkranz bunu büyük bir çelişki olarak düşünür. Bu çelişkiyi 'sanatın çirkinini, güzel olarak ortaya koyduğu' şeklinde aşmaya çalışır, ancak bunun daha büyük bir çelişkiyi doğuracağını ifade eder. Sanat eserlerinde çirkinin çizilmesine karşılık genellikle; güzel çirkinine ihtiyaç duymaktadır ya da en azından güzelliğin daha belirgin hâle getirilebilmesi, yerinin sağlamlaştırılması için çirkinden yararlanılabilir şeklinde cevap verilmektedir (s. 44). Ayrıca çirkinin güzelin yanında yer alışı, güzelden alınacak hazzın kapsamını da artırmaktadır (s. 44). Hatta Rosenkranz bunu bir adım daha ileriye götürerek, "sanat İde'yi sadece tek taraflı ortaya koymak istemiyorsa, çirkinden vazgeçemez" diyerek (s. 47), sanat eserlerde merkezde yer alan güzelin yanına çirkinini de yerleştirerek çirkinine güzel kadar önem atfetmiştir. Giriş bölümünün son başlığı olan çirkinin konumu/sınıflandırılışı'nda çirkin kavramının güzel ve gülünç arasında nerede bulunabileceği üzerine tartışılmıştır.

Kitabın birinci bölümü 'Biçimsizlik' üst başlığını taşımaktadır. Bunun altında 'amorfi', 'asimetri' ve 'armonisizlik/ahensizlik' başlıkları yer almaktadır. Biçimin tamamen belirsiz oluşunu anlatan amorfi başlığında, genel olarak birliğin güzel olduğu, biçimden yoksun oluşun, bir başka ifadeyle bütünlükten ve sınırlandırmadan yoksun oluşun ise can sıkıcı olduğu söylenmiştir (s. 70). Ayrıca tekdüzeliğin de çirkin olduğu, kendi içinde farklılaşmamış, sürekli tekrarlanan biçimin, rengin, sesin ve düşüncenin çirkinleşeceği ifade edilir. Bunun yanında tekdüzeliği kıran durum ilk anda güzel olsa bile, tekrar ettikçe sıkıcı, bunaltıcıdır (s. 71). Monotonluk karşısında yanlış bile güzeldir, ancak sıkıcı bir güzeldir (s. 72). Amorfinin şiirdeki yansımaları ise K. Rosenkranz büyük dehaların ardından gelen

dönemlerde biçimsizliğin arttığı şeklinde açıklamıştır. Bunun yanında şiire dair söylem çözümlemesi yoluna da giderek, özneyi sıfatlandıran sözcüklerin aşırı kullanılması, bir sıfatın diğerini bastırması sonucunu doğuracak ve bu da hiçbir şey ifade etmeyen bir yapının doğmasına sebep olacaktır demektedir (s. 73-74). Biçimsizin incelenmesinden sonra biçimsizin gülünç olana geçişini de ele alan K. Rosenkranz bazen sürekli aynı şeyi tekrarlamanın, bazen de aynı hareketleri yaparken aniden tam tersi biçime dönmenin gülünç olacağını ifade etmiştir. Ayrıca sonsuzlukta var olan belirsiz biçim ise ne pozitif güzel ne de pozitif çirkin olamaz, çünkü var olmayan hakkında bir şey söylemek mümkün değildir. Bu durum gülünç de olamaz. Ayrıca sanatçının, tekrarın gülünç etkisini kullanmayı bilmeden bir acizlik ile tekrara düşmesi başta gülünç olsa da zamanla itici ve çirkin olur (s. 74-75). Birinci bölümün ilk başlığı olan amorf, akrobatlar, soytarılar, palyaçolar, hokkabazlar ve sarhoşlar üzerinden gülünç olanın nasıl ortaya çıktığı anlatılarak tamamlanır (s. 76-77).

Birinci bölümün ikinci başlığı asimetri, farklılığın biçim içinde ortaya çıkmasıdır. Bir yapı, bütünlüğü içinde basit farklılıklar kendini tekrarlayıp, belli bir kural içinde devam etmeyi ister. Ancak biçimsel bütünlüğün tekdüzeleşip çirkinleşmesini önlemek için tüm sanatlar içgüdüsel olarak değişimi amaçlarlar. Ancak bu içgüdüsel değişimler fazla olduğunda çirkinliğe dönüşür. Bunun için bazı gruplaşmalar olmalıdır (s. 77-78). Klâsik Türk edebiyatı yaşadığı dönemde bile kendi içinde değişimler geçirebilmiştir. Bu tezkirelerdeki şairlerin değerlendirmesi yapılırken kullanılan ifadelerden anlaşılmaktadır. Latîfî'nin Riyazî-i Üskübî için söylediği "Bu fende bir semt-i mahsûsa gitmişdür ve bir nev'a tarz-ı hâs bulmuşdur"(Canım, 2000, s. 284) yine aynı tezkirede Sâkî için söylenen "şîve-i eş'ârda ve 'işve-i güftârda Necâtî tarzına gitmişdür" (Canım, 2000, s. 295), Şemşî-i Edvâri için söylenen "tarz-ı gazelde dahî Necâtî pey-revidür" (Canım, 2000, s. 330) ifadeleri Necâtî'nin kendi has üslûbuyla açtığı yolda bir gruplaşmayı da göstermektedir. Bu gibi ifadeler klâsik Türk edebiyatının başlangıcından sonuna kadar geçen süreçte pek çok değişim geçirdiğinin kanıtıdır. Bir başka ifadeyle her sanatçı kendi üslûbuyla kendine has yol açabilmiştir. Özellikle XVII. yüzyıl klâsik Türk şiirindeki değişimler için oldukça renkli bir dönemdir. Bu değişimlerin belli bir sınır içinde olması ve güçlü olanların takipçi bulabilmesi bu edebiyatın monotonlaşp çirkinliğe dönüşmesini de engellemiştir. K. Rosenkranz ayrıca tekrar eden desenlerin dalgalanması, düşüncenin/hayalin salt karışıklığı çirkindir demektedir (s. 78-80). Asimetri başlığında gülünç olabilecek durumlara değinirken düzenliliğin titizlik ile düzensizliğin ise alaycılığı ile gülünç olabileceği söylenir (s. 82). Simetrinin sadece eşit ölçülülük olmadığını, yukarıdan aşağıya, sağdan sola, büyük ve küçük, yüksek ve alçak, açık ve kapalıya varana kadar bir karşıtlık olduğu ifade edilir (s. 83). Asimetri çirkindir ancak sadece bir görüntüden ya da yanılısamadan ibaretse komik olabilir (s. 87). Her şeyin zıddıyla kaim olacağı fikrinden hareketle karşıtlıkla kurulan simetriye de değinen K. Rosenkranz

hastalığı yaşamın engellenişi ve kısıtlanması olarak sağlığın karşısında konumlandırmıştır (s.88). Bunun yanında anlatmaya bağlı eserlerde bulunması gereken karşıt kahramanların da ne kadar önemli olduğu yine karşıt-simetri üzerinden anlatılmış ve karşıtlığın yanında eşitliğin de olması gerektiğini öner sürer (s. 89). Öyle ki iyi kahraman ne kadar güçlüyse kötü kahraman da o kadar güçlü olmalıdır. Bir başka ifadeyle K. Rosenkranz örneğiyle söylemek gerekirse “resimdeki çeşitli renkler görkemli biçimde öne çıkarılıyor olabilir, ancak renk karşıtlıkları kesin bir şekilde ayırt edilmiyorsa, bakışımız bulanıklık içinde kısa bir süre sonra körelir” (s. 89).

Birinci bölümün son başlığı armonisizlik/ahensizlik adını taşımaktadır. Simetri güzelin biçimsel hükümleri arasında sonuncu değildir, yinelemelerin eşit olması, düzenlilik gibi konular da güzel için gereklidir. Düzenlilik ve simetrimin kaynağı Mısır sanatıdır (s.96). Düzenlilik bazen çirkinliği doğurabilmektedir. Ayrıca bir bütünün simetrik olarak öngörülmesi yarısı eksikse veya rahatsız edici seviyede iki parça birbirine eşitse çirkinlik ortaya çıkmaktadır (s. 97). K. Rosenkranz tahmin edilenin aksine simetrimin yanında karşıtı oluşturmanın güzele aykırı bir durum olmadığını ifade etmiş ve “göreceli olanın göreceli olanla, yüce olanın mutlak olanla, mutlak olanın yine mutlak olanla gerçek karşıtlığı, güzeldir” demektedir (s. 97). Armoni/ahenk, sadece soyut, bağımsız bir bütün değildir, kendi farklılıklarını bağımsız biçimde oluşturup onları kendi içine alan mutlaklıktır (s. 98). Antik dönem insanları için armoni uğruna servet verilecek bir olguyken, modern insan karakteristik uğruna armoniyi feda edebilmektedir (s. 98). Bu bölümde Kant’ın iyi-güzel ve kötü-çirkin arasında kurduğu bağıntıya da değinilmiş ve bu bağlamda armonisizliğin güzel olmadan da ilgi çekebileceği, bu sebeple *ilginç* olarak adlandırılabilirliği söylenmiştir. Ancak kendi içinde bir karşıtlık barındırması şarttır, çünkü yalın, şeffaf olan ilgi çekici değildir (s. 101). Armoni konusu çeşitli açılardan ele alınmıştır. Bunlardan biri de kurgudaki armonisizliktir. K. Rosenkranz buna, yapıtın başında cesur ve vakur olarak tanınan savaşçının duygusal ve çelişkili ölümünü örnek göstermiştir (s. 102). Yine kurgu üzerinden örnekler verilmiş ve trajedinin armonisizlik nedeniyle itici olduğunu, sözde karşıtlıklardan oluşan kötü bir yapıt olduğu söylenmiştir (s. 107).

Kitabın ikinci bölümü ‘Yanlışlık’ üst başlığını taşımaktadır ve ‘Genel Olarak Yanlışlık’, ‘Özel Üsluplardaki Yanlışlık’ ve ‘Her Bir Sanat İçindeki Yanlışlık-Kusur’ alt başlıklarından meydana gelmektedir. *Genel Olarak Yanlışlık* konusunu anlatabilmek için doğruluk kavramından başlanmıştır. Mimaride doğruluk sütunların düzgün şekilde sıralanması, şiirde doğruluk türün karakteristik özelliklerinin taşınmasıdır (s. 110). Akademik yapıtlar ise biçimsel olarak çoğunlukla doğrudurlar, ancak can sıkıcıdırlar. Bu yüzden kusursuz hazırlanmış bir tez dehanın yaratıcı yaklaşımı karşısında donuk ve aciz kalarak, bir anlamda çirkin gözükür. Bu haliyle çirkin kusursuzluk boyutunda kalandır (s. 111). Sanat kusursuz

olanı aramalı, kusurlu olana taviz verilmemelidir ve uyarıcı olmalıdır. Bunun yanında sanat doğa ve ruhun görüntülerini gözlemlemek zorundadır. Onlara öykünmelidir ve doğru bir şekilde taklit edilmelidir (s. 112). Çünkü doğru olmadan sanat yapıtı güzel olarak ayakta duramayacaktır (s. 118). Ayrıca doğal yapının açık bir şekilde dile getirilişini özgür kılan 'yüceltme' olmazsa sanat hatalı-kusurlu kategorisine dâhil edilir ve hatta gülünç olmaktadır (s. 120). Kusursuzluk K. Rosenkranz tarafından doğanın ve ruhun pozitif normalliğine sadık kalınarak gözlemlenmesine dayandırılmıştır. Sanat özgürlüğünü ise, kusursuza yönelik sınırlandırma içinde yeterince tatmin olmamasında yaşamaktadır. Bu noktada fantastik kavramına da değinilmiş ve fiziksel ve mantıksal açıdan imkânsız görünen bu hayali görüntüler çirkin kavramıyla nasıl bir ilişki içindedir şeklinde soru sorulmuştur. Sanatın güzelden başka bir kuralının olmadığı tekrar hatırlatılmış ve güzelliğin gerçek ve iyiye olan yakınlığından dolayı hiçbir zaman zarar görmemesi söylenmiştir. Bu sanatın olabilecek en negatif tarafıdır (s. 122). Ancak önemli bir nokta şudur ki; saçma olan fantastik olanla karıştırılmamalıdır (s. 126). Bu bölümün sonuç kısmında karşıtlığı, doğa ve tarihin normallığı içinde birleştiren masala da değinilmiştir. Masalın imkânsızlıkların sembolik olarak mümkün olan dünyasında hiçbir şey kusurlu olmayacaktır (s. 128) denilerek bölüm tamamlanmıştır.

Bu bölümün ikinci başlığı *Özel Üsluplardaki Yanlıştır*'tir. Bir sanat yapıtı özel üslubun kendine has özelliklerini yerine getirdiği zaman kusursuzdur. Bu özelliği ihmal etmek ise yanlıştır. Güzelin İde'si açısından bakıldığında ise esere ve türe uygun üsluplardan söz edilebilir ve sanatçı anlatacağı şeye uygun olanı seçmelidir. Ancak sanat eserlerinin herhangi bir üsluba saplanıp kalmasına da karşı çıkılmaktadır (s. 129-130). Üsluplar yüksek, orta ve aşağı olarak üçe ayrılmaktadır. Bunlardan aşağı olan *burlesk (garip)* ve *grotesk (tuhaf)* olana meylenmektedir. Her sanat yapıtı bunlardan doğasına uygun olanı seçmelidir. İstenilen üslubun seçilmemesi kusurlu bir durumdur (s. 130). Ayrıca üslupların bilinçsiz bir şekilde birbirleriyle karıştırılması, bilinçsizce birinden diğerine geçişler çirkindir. İroniyle, parodi biçiminde ele alınırsa gülünç olmaktadır (s. 131). Bir ulus sanatçılarına belirli davranışsal normlara uymayı şart koşar. Kendi anlayışı dışında kalan, köklerine uymayan şeyleri halk kusurlu bulur ve reddeder (s. 132). İran edebiyatı şairlerinden Nizâmî'de görülen müstehcen üslubun bazı klâsik Türk edebiyatı şairleri tarafından da kullanılması kabul edilmemiştir (Ayan, 1998, s. 60-61). Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk adlı mesnevîsinde Nâbî üzerinden bu geleneği eleştirmiştir (Okay, Ayan, 1975, s. 41-42). Bazen de sanatçı kaleme aldığı eserlerle mevcut okulun beğenisi ve özel yaklaşımın katı bir şekilde bağlı olmadığı için sanatçı kusurlu sayılmaktadır (s.135). Başlığın son kısmında Goethe'den yapılan alıntıda çirkinin oluşturulmasına yönelik ifadelerle yer verilmiştir (s. 136-138).





Karl Rosenkranz

Bu bölümün son kısmına *Her Bir Sanat İçindeki Yanlışlık-Kusur* başlığı verilmiştir. Kusurluluk doğada ve zihindeki yanlışlarda ve kuraldan sapmada yatar. Her sanat, zaman içinde geleneksel anlamda kaçınılmaz olan kusurlulukları üretir (s. 138-139). Bu genel kurallardan sapmadan ince, sessiz ve doğal bir sapmadır (s. 140). Sanatların birbirleriyle başarılı bir şekilde karıştırılması kusursuzluğu meydana getirmektedir. Bu bağlamda bir sanatın diğer bir sanatı desteklemesi güzeldir. Ancak bir sanatın başka bir sanatın bireyselliğini yok etmesi, çirkindir (s. 143). Son aşamada sanatın malzemesi olan dil

konusuna da değinilmiş, her dilin armonik bir bütün olduğunu düşünülerek diğer dillerden alınan bütün sözcüklerin katı bir şekilde eleştirilmesi gerektiği söylenmiştir. Ancak arılık-safılık durumun buraya gelmesine izin vermez. Bu noktada önemli olan sözcüklerin belirli oralarda birbirine karıştırılmasıdır. Çünkü dil-kısıtlılığı ya da dil-kalabalığı eseri çirkinleştirmektedir (s. 149).

Üçüncü bölüm ise 'Biçimsizleştirme ya da Yapı Bozumu' başlığını taşıyıp 3 alt başlığa ayrılmaktadır. Bunlar; 'Bayağılık', 'İtici-Tiksindirici Olan', 'Karikatür'dür. Bu başlıklar da kendi içlerinde alt başlığa ayrılmaktadır. *Biçimsizleştirme ya da Yapı Bozumu* başlığının kendi içindeki alt başlıklara geçilmeden önce genel bir giriş yapılmıştır ve bu giriş söz konusu 3 başlığın özeti niteliğindedir. Buna göre, çirkin, güzelin eksikliği olmaktan ziyade, pozitif olumsuzudur. İçerdiği anlamla güzel kategorisine girmeyen, çirkin de sayılamayacak şeyler vardır. Örneğin genişliği ve uzunluğu olmayan matematiksel bir nokta güzel değildir, çirkin de değildir (s. 151). Çirkin ve kötülüğün birbirine en çok yaklaşan kavram olduğu bilinmektedir. Ancak K. Rosenkranz'a göre çirkin, kötülük olmadan da meydana getirilebilir. Hatta iyiliğin kendisi bile zaman zaman çirkinliği oluşturabilir. Örneğin arsenik çukurundaki işçiler, lağım ve baca temizleyicileri yaptıkları işlerle değerlidirler, ancak bu yaptıklarıyla güzelleşmezler (s. 152). Gerçek güzellik ve gerçek çirkinlik için bağımsızlık şarttır (s. 153). Bu noktada estetiğin önemli kavramlarından biri olan yüce kavramına da değinilmiş ve bir paradoksa dikkat çekilmiştir. Yüce olan lütuf gösterirse pozitif ve güzeldir. Ancak çirkin de olabilir. Tarih boyunca doğrudan güzelin, çirkin olduğunu söyleyecek kadar cesur düşünürler de yaşamıştır (s. 154). Fanilik bir bağımlılıktır. Bu bağlamda düşünülürse fani olan bir canlının hiçbir zaman tam anlamıyla güzel olmayacağı da söylenebilir. K. Rosenkranz faniliği özgürlüğün karşıtlığı olarak tanımlamış ve bu karşıtlık içindeki durumu bayağı, seviyesiz-aşağılık olarak adlandırmıştır (s. 154). Daha önce de bir noktada değinilen çürüme tekrar ele alınmıştır. Bir canlının çürümesi demek diğer



maddesel güçlere yenilmesi demektir, bu yüzden iğrenç bir görüntü ortaya çıkmaktadır (s. 155). İlerleyen kısımlarda ayrı ayrı başlıklandırarak derinlemesine ele alacağı diğer iki kavram bayağılık ve iticiliktir. Bayağı-aşağılık olanın aynı zamanda itici-iğrenç olabileceği düşünülmektedir. Yemeğin çok fazla kaçırılması bayağı bir durumdur. Ancak aşırıya kaçıp kusulduğunda ise bayağılık, iğrence dönüşür. Burada anahtar kelime aşırılıktır (s.156). Bir başka önemli kavram karikatür ise çirkinin kendine has karakteristik biçimi olarak tanımlanmıştır. Karikatür kelimesi, abartı (yüklenme) anlamına gelen İtalyanca *caricare*'den türetilmiştir. Buna göre karikatürün tanımını, karakteristik olanın abartılması şeklinde yapmak mümkündür (s. 156). Bunun yanında karikatür, orantıyı bozmak demektir. Özellikle ideal olanın karşıtı oluşturulduğu için ideal olan gülünçleşir. Ancak gülünçleşme sadece bir yoldur. Bunun yanında karikatürleştirilen çirkin ya da korkunç da olabilir (s. 158-159). Klâsik Türk edebiyatına ait güzellik anlayışının, bir başka ifadeyle sevgili tipinin Tanzimat ile birlikte Batı tesirinin hissedilmeye başlandığı dönemde karikatürleştirildiği görülmektedir. Özellikle Namık Kemal'le özdeşleşen eski-yeni çatışması ilerleyen dönemlerde pek çok taraftar bulmuştur. Son olarak bu bölümde ele alınan yapı bozumu, bayağı ve itici-iğrenç olanın bağımlılığı kitap boyunca ele alınan çirkinin nedenlerinden sonuncusudur (s. 160). Ardından alt başlıklara ve alt başlıkların da daha alt kısımlarına geçilmiş ve örneklerle konu pekiştirilmiş, sonuç, notlar ve kaynakça ile eser tamamlanmıştır.

Karl Rosenkranz'a ait *Çirkinin Estetiği* adlı eser, klâsik bir sanat anlayışından hareketle kaleme alınmıştır. Söz konusu eserin yazılışından 165 yıl sonra Türkçeye aktarılarak bilim dünyasına kazandırılması konusunda geç kalınmış olsa da eser önemli bir boşluğu doldurmuştur. Eserin Türkçeye aktarımında göze çarpan cümle kusurları ve imlâ hataları sayıca fazla olmasına rağmen yeni baskılarda giderilebilecek türdendir. Estetik konusunda ihmal edilen kavramlardan çirkinin odağa alan söz konusu eser, konu hakkında yapılacak çalışmalara oldukça büyük yarar sağlayacak, konu hakkında Batılı araştırmacılar tarafından kaleme alınmış ve Türkçeye kazandırılmayı bekleyen diğer eserlere de dikkat çekecektir. Bunun yanında Türk estetik anlayışının içinde çirkin kavramının yerini sorgulatacak, yeni çalışmaların yapılmasına zemin hazırlayacaktır.

#### KAYNAKÇA

- Ayan, Gönül, (1998). *Lâmi'î Vâmık u Azrâ –İnceleme-Metin-*. AKM Başkanlığı Yayınları: Ankara.
- Canım, Rıdvan, (2000). *Latîfî Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*. AKM Başkanlığı Yayınları: Ankara.
- Eco, Umberto, (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. çev. İstanbul: Doğan Kitap.

Hartmann, Eduard von, *Die Deutsche Aesthetik Seit Kant.*

<https://archive.org/details/aesthetik01hart>

Henderson, Gretchen E., (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi.* çev. İstanbul: Sel.

Lalo, Charles, (1944). *Güzellik ve Cinsiyet.* çev. Reşat Nuri Darago, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Okay, Orhan ve Ayan, Hüseyin, (1975). *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk.* Dergâh Yayınları: İstanbul.

Rosenkranz, Karl, (2018). *Çirkinin Estetiği.* çev. Mustafa Özdemir, İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.

Sagaert, Claudine, (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi.* çev. İstanbul: Mayakitap.

Sena, Cemil, (1972). *Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi.* Remzi Kitabevi: İstanbul.

Şerafettin Rami, (1994). *Enisü'l-Uşşak (Klâsik Doğu Edebiyatlarında Sevgiliyle İlgili Mazmunlar).*

çev. Turgut Karabey, Numan Külekçi, Habib İdris, Ankara: Ecdâd Yayım-Pazarlama.

Tunalı, İsmail, (2002). *Estetik.* Remzi Kitabevi: İstanbul.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

## Ebüzziya Tevfik: *Nef'î*

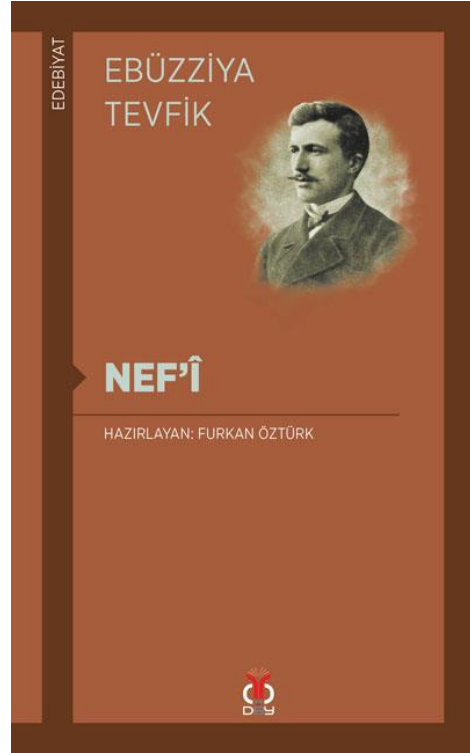
JÜLİDE ERKEN\*

“Hakkâ benim o nâdire-perver ki her sözüüm  
Bir tuhfe gibi elden ele armağan olur”

Nef'î

İstanbul'da doğan Ebüzziya Mehmet Tevfik (d.1849-ö.1913) genç yaşlarda gazeteciliğe başlamıştır. *Rûznâme-i Ceride-i Havâdis*'te çalışırken Nâmık Kemal ve daha sonra Şinâsi ile tanışarak *Tasvîr-i Efkâr* gazetesine geçmiştir. İlerleyen zamanda *Terakkî* gazetesinin yazı işleri müdürü olan E. Tevfik çıkardığı gazetelere ek olarak ilk kadın dergisi olan *Terakkî-yi Muhadderât'ı* ve *Terakkî Eğlencesi* ile *Letâif-i Âsâr* isimli iki mizah dergisi yayımlamıştır. Hayatı boyunca pek çok gazetede çalışan yazar, Şinâsi'nin ölümüyle birlikte *Tasvîr-i Efkâr Matbaası*'nın da sahibi olmuştur. Bu süreçte kaleme aldığı bazı yazıları siyasî yönden problem yaşamasına yol açmış ve yayımladığı gazetelerin *-İbret, Hadîka, Cüzdan, Sirâc-* basımı ya kısa süreli durdurulmuş ya da tamamen yasaklanmıştır.

Ayrıca yazar, hayatının bir dönemini Rodos'ta tutuklu olarak geçirmiş ancak takma isimlerle yazılar yazmaya devam etmiş ve “Ebüzziya” adını büyük oğlu Ziya'nın adından mülhem olarak kullanmaya başlamıştır. Rodos'ta iken Batılı tarzda ilk edebiyat antolojisi olan *Numûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*'yi de hazırlayan E. Tevfik basın, yayın, gazete ve matbaa tekniği gibi ülkeye birçok alanda çeşitli yenilikler getirmiştir. Şiirden çok mensur eserler ortaya koymuş, döneminin sosyal, kültürel ve siyasî konularının dışında kalmamıştır. Geniş bir bilgi birikimine ve kültüre sahip olan yazar hem Türk edebiyatı hem de yayıncılık tarihinde önemli bir yere sahip olmuş ayrıca çeşitli konularda eser vermiştir (Ebüzziya, 1994, s. 374-376). Bu eserlerden biri de *Nef'î* monografisidir.



\* Muğla S. K. Ün. Sos. Bil. Ens. TDE Doktora, julideerken@gmail.com, orcid.org/0000-0002-0126-0141  
Gönderim tarihi: 30-09-2019 Kabul tarihi: 29-10-2019

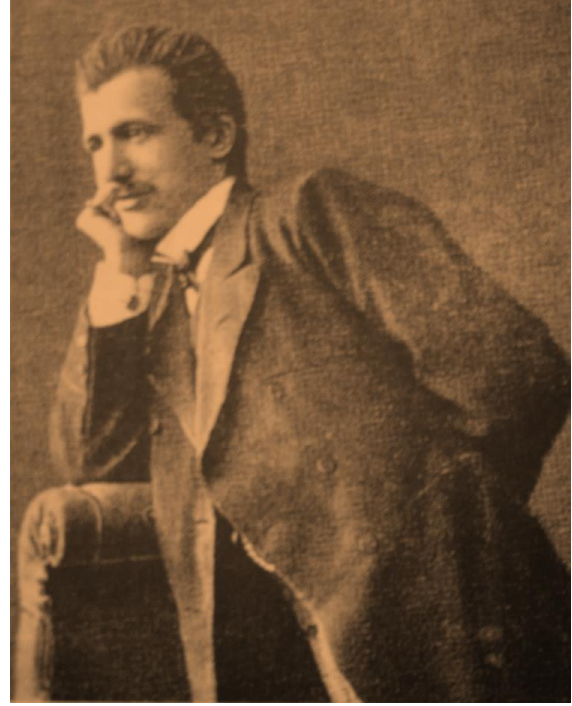
E. Tevfik 1882 yılından itibaren *Kütüphanê-i Meşâhir* başlığının altında ünlü isimlerin hayatlarının, eserlerinin ve edebî kişiliklerinin incelendiği küçük cep kitapları yayımlamaya başlamıştır (Akgün, 1987, s. 7). 1887 (H.1305) yılında ise söz konusu cep kitapları serisinden çıkan *Nef'î* monografisini yayımlayan yazar bu eserinde Nef'î'nin hayatı, kişiliği ve şiir sanatıyla ilgili değerlendirmelerini yaptıktan sonra şairin *Türkçe Dîvânı*'ndan kendi beğenisi ve N. Kemal'in mektuplarında verdiği öneriler doğrultusunda bir seçki yaparak şiirlerinden örnekler vermiştir. E. Tevfik'in bu eseri Doç. Dr. Furkan Öztürk tarafından hazırlanarak 2016 yılında "Dün Bugün Yarın Yayınları" (DBY) tarafından tekrar günümüz okurlarının ilgisine sunulmuştur. Dünden bugüne yazılmış olan şuarâ tezkireleri, edebiyat tarihleri, biyografik, antolojik ve monografik eserlerde, Nef'î, Osmanlı şiirine getirdiği yeni ses ve üslûbu, el değmemiş sözleri, şiirindeki âhenk ve lirizm hakkında pek çok değerlendirme yapılmış ve şiirlerinden örnekler verilmiştir. Söz konusu tüm kaynaklar Nef'î'nin kendisine has bir şair olduğunu vurgulamışlardır. E. Tevfik tarafından kaleme alınan bu monografide de şairin sahip olduğu tüm özellikler belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır. Bu bağlamda E. Tevfik'in *Nef'î* monografisi şair hakkında yapılan tüm değerlendirmeleri ve kaleme alınan eserleri tamamlayıcı nitelikte bir eser olmuştur (Öztürk, 2016, s. 28). Ayrıca yazının ilerleyen kısımlarında da anlatılacağı üzere E. Tevfik o dönemlerde Nef'î gibi önemli bir şahsiyet hakkında bu doğrultuda bir çalışma yapılmamasını büyük bir eksiklik olarak görmüş ve böylelikle söz konusu monografiye kaleme almıştır.

F. Öztürk tarafından hazırlanan kitapta monografiye geçilmeden önce *Sunuş, Açıklamalar, Çeviriyazı Alfabeti ve Kısaltmalar* bölümlerine yer verilmiş daha sonra Nef'î'nin monografisinin anlatıldığı bölüme geçilmiştir. Burada *Recâzâde Mahmûd Ekrem Bey Efendi'ye, Nef'î, Mülâhaza* olmak üzere üç ayrı başlığa yer verilmiştir. Monografinin ikinci bölümünü oluşturan *Ba'zı Manzûmât-ı Güzîdesi* başlığının altında ise *Kasideler, Kıt'alar, Musammatlar, Gazeller, Rubâiler* ve *Müfredler* ara başlıklarına yer verilmiştir. Son olarak kitap, *Nef'î'nin Şiirlerine İlişkin Notlar, Bibliyografya* ve *Dizin* ile tamamlanmıştır. *Sunuş* bölümünde F. Öztürk tarafından genel bir giriş yapılarak Nef'î'nin eserlerinden ve onun Türk edebiyatındaki yerinden, etkilendiği ve etkilediği şairlerden bahsedilmiş ayrıca Nef'î hakkında görüş bildirerek değerlendirme yapan kişilerin bu konuda kaleme aldıkları yazılarına, şiirlerine yer verilmiştir. E. Tevfik'in N. Kemal ile Osmanlı şiiri antolojisi hakkındaki mektuplaşmalarından ve bu mektuplarda Nef'î ile ilgili önemli değerlendirmeler bulunduğundan bahseden F. Öztürk, yazarın *Recâzâde Mahmûd Ekrem'e* yazdığı bir mektubundan da bu kısımda söz etmiştir. Ayrıca N. Kemal'in Nef'î'yi antik dünyanın yedi harikasından biri olan Rodos heykeline benzettiği yazısına da *Sunuş* bölümünde yer verilmiştir. Bu bağlamda R. M. Ekrem, N. Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret, Tahirü'l Mevlî, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar bu bölümde bahsi geçen önemli isimlerden olmuştur.



F. Öztürk kitabın *Açıklamalar* bölümünde metin neşrinde takip edilen yolu açıklamış bu bölümü *Çeviriyazı Alfabeti* ve *Kısaltmalar* ile tamamlamıştır.

Kitabın asıl kısmını oluşturan Nefî monografisi E. Tevfik'in 9 Eylül 1887'de Stuttgart'tan yazdığı *Recâzâde Mahmûd Ekrem Bey Efendi'ye* başlıklı mektupla başlamaktadır. İkamet ettiği evde doğrudan Schiller'in heykelini görebilen yazar bu heykeli tasvir ederken mizaçları sebebiyle Goethe'yi Almanların Fuzûlî'si ve Schiller'i Almanların Nefî'si olarak görmüştür. E. Tevfik eğer bu heykeli görmeseydim Nefî'nin sahip olduğu irfanın yüceliğini bir heykel olarak asla



Ebüzziya Tefik

tasavvur edip mukayese edemezdim diyerek heykelin üzerinde yarattığı etkiyi bu sözlerle ifade etmiştir. N. Kemal'in de Rodos'a gittiğinde limanda gördüğü Yunan Güneş Tanrısı Helios'un heykelini Nefî'ye teşbîh ettiğini ancak Nefî'nin o heykelden daha ihtişamlı olduğunu söylemiştir. Yazar bu mektubunda Nefî gibi bir şairin önemini anlatılması gerektiğini ve bu bağlamda şaire manevi bir anıt yapılmasının öncelikle N. Kemal'e, onun ihmal etmesi halinde sahip olduğu bilgi ve kültür birikimi ile R. M. Ekrem'e yakışacağını vurgulamıştır. Ancak N. Kemal'in bu konuda kendisine söz verdiği halde sözünü yerine getirmediğini, R. M. Ekrem'in ise geri durduğunu söylemiştir. E. Tefik durum böyle olunca bu görevin kendisine düştüğünü ve o belâgat heykelinin bir taslağını vücûda getirmeye çalışacağını ifade etmiştir. Buna göre E. Tefik monografisinin yazılış sebebini R. M. Ekrem'e yazdığı bu mektupta ifade etmiştir.

Yazar R. M. Ekrem'e yazdığı mektuptan sonra söz konusu bölümün ikinci başlığı olan *Nefî* kısmında şairin doğduğu yer, İstanbul'a gidişi, babasıyla olan ilişkisi, devrinde yaşadığı padişahlar ile onlara sunduğu kasideler ve karşılığında gördüğü lütuflar hakkında bilgi vermiştir. Böylelikle *Naimâ Tarihi* gibi kaynaklardan, Nefî'nin eserlerinden yararlanarak şairin biyografisini ortaya çıkarmıştır. Nefî'nin *Sihâm-ı Kazâ*'da söylediği hicivlerine değinen yazar ayrıca hiciv hakkındaki görüşlerini de ifade ederek şairin pek çok hicvinin edebî bir değere sahip olduğunu ifade etmiştir. E. Tefik hem Nefî'yi hem de onun şiirlerinin değerini anlattığı bu bölümü şairin ölümü ile ilgili rivayetlerle sonlandırmıştır. Bu bölümün üçüncü başlığı olan *Mülâhaza* kısmında yazar, şahsı bırakıp da esere geçelim diyerek Nefî ve onun şiirleriyle ilgili önemli değerlendirmeler yapmış, beyitlerinden örnekler vermiştir.



Yazara göre Nef'î'nin tahayyül ettiği şeyler yanardağlardan püsküren ateş parçaları gibi daima şiddetlidir fakat şairin kabiliyeti sayesinde muhteşem bir tarzla ortaya çıkmaktadır. Üslûbundaki şiddet o kadar fazladır ki sanki elinde kalem değil de gürz, hançer veya balta vardır ve sözleriyle ya memduhuna bir şeyler anlatmaya çalışır ya da hicve layık gördüğü kişinin göğsünü parçalayıp hicivlerini onun yüreğine yerleştirmek ister. Bu sözlerle Nef'î ve onun şairliğini anlatan yazar diğer şairlerle de kıyaslayarak onun Fuzûlî gibi vicdanına mağlup olmadığını ve ne düşünüyorsa bunu diliyle ateşler saçarak söylediğini ifade etmiştir. Buna rağmen şiirleri arasında güldüren sözleri olduğunu da değerlendirmesine eklemiştir. Ona göre Nef'î, şiir tarzında Osmanlı şairlerinden hiç kimseyi taklit etmemiş, kendisine has olan bir şairdir. Burada verilen örnekler gibi Nef'î hakkında daha pek çok değerlendirmesi bulunan E. Tevfik son olarak bu bölümü, şairin *Farsça Divanı'nı* değerlendirmedeğini söyleyerek tamamlamıştır.

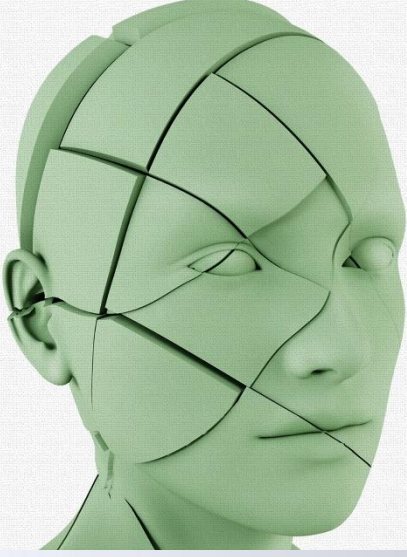
Monografinin ikinci ana başlığı olan *Bazı Manzûmât-ı Güzîdesi* kısmında ise yazar, Nef'î'nin şiirlerine yer vermiştir. Bu bölüm kasideler, kıt'alar, musammatlar, gazeller, rubâiler ve müfredler olacak şekilde başlıklar halinde sıralanmıştır. E. Tevfik bazen bir kasidenin tüm beyitlerine bazen de sadece seçtiği beyitlerine yer vererek edebî bir değerlendirme yapma yoluna gitmiş ve eser bu şekilde sona ermiştir. Bu bölümden sonra *Nef'î'nin Şiirlerine İlişkin Notlar, Bibliyografya ve Dizin* kısımları gelmiştir. F. Öztürk kitapta E. Tevfik tarafından seçilen Nef'î şiirlerine ulaşılabilmesi için *Nef'î'nin Şiirlerine İlişkin Notlar* bölümünde bu şiirlerin günümüz yayınlarının güncel baskılarında buldukları sayfa numaralarını vermiştir. Bu bağlamda şairin bir şiiri tam metin olarak okunmak istenildiğinde kaynak eserin hangisi olduğu araştırmacı tarafından anlaşılabilir. Ayrıca *Bibliyografya* kısmı Nef'î hakkındaki temel kaynakların görülmesi, *Dizin* kısmı ise kitabın içinde geçen bir kişinin, eserin ya da yerin bulunmasını kolaylaştırması bakımından önemlidir.

Nef'î, eserlerinin etkisiyle günümüze kadar ulaşmayı başaran ve hakkında çok fazla şey yazılıp söylenilen bir şairdir. Bu sahada yapılan her çalışma araştırmacılara farklı bir bakış açısı kazandırarak yeni çalışmalara kapı aralamaktadır. Bu bağlamda E. Tevfik'in kaleme aldığı Nef'î monografisinin F. Öztürk tarafından tekrar düzenlenerek yapılan açıklamalar ve eklemeler eşliğinde yayımlanması ve araştırmacıların ilgisine sunulması oldukça önemlidir.

## KAYNAKÇA

- Akgün, Adnan (1987). *Ebüzziyâ Tevfik'in Mecmûa-i Ebüzziyâ'daki Hâtıraları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Ebüzziya, Ziyad (1994). Ebüzziyâ Mehmed Tevfik. *DİA*. C. 10. s. 374-378.
- Tevfik, Ebüzziya Mehmet (2016). *Nef'î*. (Haz. Furkan Öztürk). İstanbul: DBY Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU  
EDEBİYATI  
VE ARKETİPLER  
DR. VELİ UĞUR



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

MURTADHA S. NAJMUDEEN



MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı  
Halit Ziya Hikâyeciliğinde  
Renklerin Dili



Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün

