

*e-ISSN: 2687-5586*



# **KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ ULUSLARARASI FİLOLOJİ VE ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ**

**KARAMANOĞLU MEHMETBEY UNIVERSITY  
INTERNATIONAL JOURNAL OF  
PHILOLOGY AND TRANSLATION STUDIES**



## **KARAMAN**

*CİLT/VOLUME: 2, SAYI/ISSUE: 1*

*HAZİRAN/JUNE, 2020*



**UFCED**

**KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ  
ULUSLARARASI FİLOLOJİ VE ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ**

---

**KARAMANOĞLU MEHMETBEY UNIVERSITY  
INTERNATIONAL JOURNAL OF PHILOLOGY AND TRANSLATION STUDIES**

**CİLT/VOLUME: 2, SAYI/ISSUE: 1  
HAZİRAN/JUNE, 2020  
e-ISSN: 2687-5586**





**KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ  
ULUSLARARASI FİLOLOJİ VE ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ**

INTERNATIONAL JOURNAL OF  
PHILOLOGY AND TRANSLATION STUDIES



**CİLT/VOLUME: 2, SAYI/ISSUE: 1  
HAZİRAN/JUNE, 2020  
e-ISSN: 2687-5586**

**Sahibi / Owner**

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Adına  
Owner on Behalf of Karamanoğlu Mehmetbey University  
Prof. Dr. Mehmet AKGÜL

**Editör / Editor**

Dr. Öğr. Üyesi Zafer CEYLAN

**Editör Yardımcıları / Editorial Assistants**

Dr. Öğr. Üyesi Pınar TURAN ÖZDEMİR  
Dr. Nuray PAMUK ÖZTÜRK  
Dr. Umut DÜŞGÜN

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Dr. Öğr. Üyesi Seçil VARAL  
Dr. Öğr. Üyesi Selin TEKELİ  
Dr. Öğr. Üyesi Serhan DİNDAR  
Dr. Öğr. Üyesi Ümmügülüm ALBİZ  
Dr. Esin EREN SOYSAL

**Sekretarya / Secretariat**

Arş. Gör. Aysel YILDIZ  
Arş. Gör. Emre BEYAZ  
Arş. Gör. Murat ERBEK  
Arş. Gör. Muhammet Mahmut OLÇUN

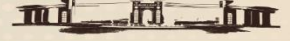
**İletişim / Contact**

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yunus Emre Yerleşkesi, 70200  
Tel: (0338) 2262141 e-Posta: ufced@kmu.edu.tr  
Lütfen, makale göndermek için DergiPark sistemini kullanınız: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ufced>



**KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ**  
**ULUSLARARASI FİLOLOJİ VE ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ**

INTERNATIONAL JOURNAL OF  
PHILOLOGY AND TRANSLATION STUDIES



**ÇİLT/VOLUME: 2, SAYI/ISSUE: 1**  
**HAZİRAN/JUNE, 2020**  
**e-ISSN: 2687-5586**

**Danışma Kurulu / Advisory Board**

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Prof. Dr. Adnan KARAIŞMAİLOĞLU</b><br/>(Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI</b><br/>(İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Ahmet SARI</b><br/>(Atatürk Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Alaâttin Karaca</b><br/>(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Ali AKAR</b><br/>(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Arif ÜNAL</b><br/>(Sakarya Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Bülent OKAY</b><br/>(Ankara Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Elfina SIBGATULLİNA</b><br/>(Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of<br/>Sciences, Russia)<br/><b>Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ</b><br/>(Ankara Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Huang RENWEİ</b><br/>(Fudan University, China)<br/><b>Prof. Dr. İlyas ÖZTÜRK</b><br/>(Sakarya Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Kubilay AKTULUM</b><br/>(Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. M. Faruk TOPRAK</b><br/>(Ankara Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Mehmet Hakkı SUÇİN</b><br/>(Gazi Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Mohamed HARİDY</b><br/>(Ain Shams University, Egypt)<br/><b>Prof. Dr. Muharrem TOSUN</b><br/>(Sakarya Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Nâmik AÇIKGÖZ</b><br/>(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Sevinç ÜÇGÜL</b><br/>(Erciyes Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Sulhattin YAŞAR</b><br/>(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Sun YİNGGANG</b><br/>(Zhejiang University, China)<br/><b>Prof. Dr. Türkan OLCAY</b><br/>(İstanbul Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Yusuf ÖZ</b><br/>(Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Zeynep BAĞLAN ÖZER</b><br/>(Gazi Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Prof. Dr. Zhang HUA</b><br/>(Beijing Language and Culture University, China)<br/><b>Doç. Dr. Abdussamed YEŞİLDAĞ</b><br/>(Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye)</p> | <p><b>Doç. Dr. Bülent KIRMIZI</b><br/>(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Cem Şems TÜMER</b><br/>(Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Derya ADALAR SUBAŞI</b><br/>(Ankara Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Emra DURUKAN</b><br/>(Mersin Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Fatıma Betül ÜYÜMEZ</b><br/>(Anadolu Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Hassan Akbari BEİRAGH</b><br/>(Semnan University, Iran)<br/><b>Doç. Dr. Hasan YILMAZ</b><br/>(Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. İnci İNCE ERDOĞDU</b><br/>(Ankara Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Li XİAOLİ</b><br/>(Beijing Language and Culture University, China)<br/><b>Doç. Dr. Mehmet Cem ODACIOĞLU</b><br/>(Bartın Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Nihan DEMİRİYAY</b><br/>(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Olga N. GRIGORYEVA</b><br/>(Moscow State University, Russia)<br/><b>Doç. Dr. Onur KÖKSAL</b><br/>(Selçuk Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Özlem KASAP</b><br/>(Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Reyhan ÇELİK</b><br/>(Erciyes Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Sabire ARIK</b><br/>(Ankara Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Doç. Dr. Veli UĞUR</b><br/>(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hamdi CAN</b><br/>(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Dr. Öğr. Üyesi Asya Sakine UÇAR</b><br/>(İğdır Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Dr. Öğr. Üyesi Ayla AKIN</b><br/>(Kırıkkale Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Dr. Öğr. Üyesi Ayşe DEMİREL</b><br/>(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Dr. Öğr. Üyesi Ceren ÖZGÜLER</b><br/>(Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Dr. Öğr. Üyesi Emad ALY</b><br/>(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Dr. Öğr. Üyesi Fadime ÇOBAN</b><br/>(Bartın Üniversitesi, Türkiye)<br/><b>Dr. Öğr. Üyesi Fatih ŞİMŞEK</b><br/>(Sakarya Üniversitesi, Türkiye)</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

**Dr. Öğr. Üyesi Feyza GÖREZ**  
(Erciyes Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Gonca ÜNAL CHLANG**  
(Ankara Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi. Hakan YILMAZ**  
(Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi İhsan DOĞRU**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Kerim Can YAZGÜNOĞLU**  
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Nesrin ŞEVİK**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Nurcan KALKIR**  
(Erciyes Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Orhan OĞUZ**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Pınar TAŞDELEN**  
(Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Rahman AKALIN**  
(Trakya Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Recep DURGUN**  
(Selçuk Üniversitesi, Türkiye)

**Dr. Öğr. Üyesi Selin TEKELİ**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Serhan DİNDAR**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Serkut Mustafa DABBAGH**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Ümmügülüm ALBİZ**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Öğr. Üyesi Yakup YAŞAR**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Elif KATİP ÇIRAKLI**  
(Ankara Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Esin EREN SOYSAL**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Faruk TÜRK**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Fatma Ecem CEYLAN**  
(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)  
**Dr. Ümit GEDİK**  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türkiye)

## TARANDIĞIMIZ İNDEKSLER



## **Editörden**

Değerli Okurlar,

Dünyayı etkisi altına alan bir pandemi süreciyle karşı karşıyayız. Kullandığımız sözcüklerden tutun alışkanlıklarımıza, ilişkilerimize, dünyaya bakışımıza ve yaşantımıza kadar her şey daha farklı kavramlarla, daha farklı bir anlayışla ifade edilmek, yeniden düzenlenmek zorunda. Sağlık çalışanları her gün hayatlarını riske atarken, milyonlar fabrikalarda, atölyelerde, inşaatlarda, marketlerde sürekli virüs tehdidi altında çalışmak zorundayken en temel öncelik, sosyal mesafenin korunması ve virüsün bulaşma yollarının sınırlandırılması olmalı elbet. Dergimizin DergiPark'ın sağlamış olduğu altyapı üzerinden dijital yayıncılık sistemini kullanması, böyle olağan dışı bir süreçte, makale kabul ve değerlendirme süreçlerimizin aksamadan yürümesi hususunda bize önemli avantajlar sağladı. Bu şartlar altında yine de aksaklık ve gecikme yaşanmışsa da okur ve yazarlarımızın hoşgörüsüne sığınırız.

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi bünyesinde çıkarmış olduğumuz dergimizle Türkiye'deki filoloji ve çeviribilim çalışmalarına nicelikten öte nitelik odaklı, özgün ve bilimsel eserlerle katkıda bulunmak temel hedefimiz. Bu bağlamda -henüz emekleme aşamasında olan bir dergi olmakla birlikte- yıl içerisinde TR Dizin'de taranabilmek için gerekli başvuruları yapacağımızı duyurmak isteriz.

Bu sayımızda altı araştırma makalesi ve üç kitap incelemesi ile karşınızdayız. Bunların ilki, Türkiye'de metinlerarasılığa dair yapılan çalışmaların öncü isimlerinden biri olan kıymetli bilim insanı Kubilay Aktulum'a ait "Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir?" adlı çalışmadır. İkinci çalışma, Serhan Dindar'ın kaleme aldığı ve çeviribilimde anlam kuramı süreçlerini Pierre Marivaux'nun *Sahte Sırdaşlar* adlı tiyatro eseri üzerinde çözümlediği "Tiyatro Metni Çevirisinde Anlam Kuramı Süreçleri: *Sahte Sırdaşlar* Örneği" adlı makaledir. "Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu* Adlı Romanında Zaman ve Döngüsel Yapı" başlığını taşıyan üçüncü çalışma, Şener Şükrü Yiğitler'in zaman kavramının edebi bir eserde nasıl kurgulandığına yönelik incelikli değerlendirmelerini içerir. Ahmet Akgöl'ün kaleme aldığı "Erginlenme Ritüellerinin Halk Anlatılarına Yansımaları" adlı dördüncü çalışma, kozmik düzenin arketipsel bir senaryosunu çizer bizler için. Beşinci çalışma, Yasemin Şahin'e ait "İrksal Ayrımları Mekânsal Açıdan Anlamak: Selvon, Kureishi ve Adebayo'dan Londra'da Siyah Olmak" adlı makaledir. Yazar, üç farklı roman üzerinden sömürgecilik sonrası Londra'ya göç sorunsalını inceleyerek göçmenlerin ve sonraki nesillerin yaşadıklarına ve çok kültürlü İngiliz toplumuna yönelik bir bakış açısı sunar. Araştırma makalelerimizin sonuncusu, "Beyzâvî Tefsirinde Fiil Kipleri Üzerine Bir Çalışma: Hâşiyetu's-Şihâb ve Hâşiyetu'l-Konevî'den Seçme Örnekler"dir. Emad Abdalbaky Abdalbaky Aly, Ahmet Hamdi Can ve Betül Can'ın ortak çalışması olan bu makale, Kuran-ı Kerim'in Beyzâvî tefsiri ile bu tefsir üzerine yazılmış iki eseri temel alarak ayetlerde geçen fiil kiplerini, kiplerin zamansal değişim ve dönüşümlerini dilbilimsel açıdan ele alır.

Diğer yandan bu sayımızda, biri çeviribilim, ikisi filoloji alanlarından olmak üzere üç kitabın da incelemesi yer almaktadır. Mehmet Cem Odacıoğlu'nun *Çeviribilimde Yerelleştirme Paradigmasına Doğru*, Gonca Ünal Chiang'ın *Çin Modern Edebiyatı Deneme Eserleri Seçkisi* ve Bülent Okay'ın *Konfüçyüs ve Çin Felsefesinin Temelleri* adlı eserler, sırasıyla Ümmügülsüm Albiz, Nuray Pamuk Öztürk ve Fatma Ecem Ceylan tarafından incelemeye tabi tutulmuştur.

Dergimizin bu sayısına katkı sağlayan değerli bilim insanlarına, ülkemizin farklı üniversitelerinde görev yapmakta olup değerli zamanlarını ayırarak görüşlerini bizimle paylaşan hakemlerimize ve derginin yayım hazırlıklarında özveri ile çalışan editör yardımcılarına sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Filoloji ve çeviribilimin hoş harmonisi içinde keyifli okumalar, sağlık dolu günler dilerim.



**ÇİLT/VOLUME: 2, SAYI/ISSUE: 1, HAZİRAN/JUNE, 2020**  
**e-ISSN: 2687-5586**

**İÇİNDEKİLER / CONTENTS**

**ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES:**

**SANATSAL BİR BİÇİM OLARAK GROTESK NEDİR?**

WHAT IS THE GROTESQUE AS AN ARTISTIC STYLE?

*Kubilay AKTULUM*

1-35

**TİYATRO METNİ ÇEVİRİSİNDE ANLAM KURAMI SÜREÇLERİ: SAHTE SIRDAŞLAR ÖRNEĞİ**  
THE STAGES OF THE THEORY OF SENSE IN DRAMA TRANSLATION: AN EXAMPLE OF THE FALSE  
CONFIDENCES

*Serhan DİNDAR*

36-55

**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN UYKULARIN DOĞUSU ROMANINDA ZAMAN VE DÖNGÜSEL YAPI**  
TIME AND CYCLIC STRUCTURE IN HASAN ALİ TOPTAŞ'S UYKULARIN DOĞUSU

*Şener Şükrü YİĞİTLER*

56-70

**ERGİNLENME RİTÜELLERİNİN HALK ANLATILARINA YANSIMALARI**  
REFLECTIONS OF RITES OF PASSAGE IN FOLK NARRATIVES

*Ahmet AKGÖL*

71-85

**UNDERSTANDING RACIAL DIVISIONS IN SPATIAL TERMS:  
SELVON, KUREISHI AND ADEBAYO ON BEING BLACK IN LONDON**

IRKSAL AYRIMLARI MEKÂNSAL AÇIDAN ANLAMAK:

SELVON, KUREISHI VE ADEBAYO'DAN LONDRA'DA SİYAH OLMAK

*Yasemin ŞAHİN*

86-100

دراسة صيغة الفعل في تفسير البيضاوي: نماذج مختارة من حاشية الشهاب وحاشية القونوي

BEYZÂVÎ TEFSİRİNDE FİİL KİPLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA:

HÂŞİYETU'Ş-ŞİHÂB VE HÂŞİYETU'L-KONEVÎ'DEN SEÇME ÖRNEKLER

*Emad Abdelbaky Abdelbaky ALY, Ahmet Hamdi CAN, Betül CAN*

101-125

**KİTAP İNCELEMELERİ / BOOK REVIEWS:**

**ÇEVİRİBİLİMDE YERELLEŞTİRME PARADİGMASINA DOĞRU**

*Ümmügülsüm ALBİZ*

126-135

**ÇİN MODERN EDEBİYATI DENEME SEÇKİSİ**

*Nuray PAMUK ÖZTÜRK*

136-141

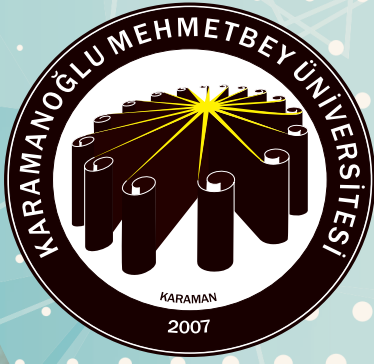
**KONFUÇYÜS VE ÇİN FELSEFESİNİN TEMELLERİ**

*Fatma Ecem CEYLAN*

142-148







**KARAMANOĞLU MEHMETBEY  
ÜNİVERSİTESİ**

**ULUSLARARASI  
FİLOLOJİ ve ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ**

**INTERNATIONAL JOURNAL OF  
PHILOLOGY and TRANSLATION STUDIES**

**MAKALE BİLGİLERİ  
ARTICLE INFO**

**Geliş Tarihi / Submission Date**  
29.05.2020

**Kabul Tarihi / Admission Date**  
16.06.2020

**e-ISSN**  
**2687-5586**

**SANATSAL BİR BİÇİM OLARAK GROTESK NEDİR?  
WHAT IS THE GROTESQUE AS AN ARTISTIC STYLE?**

**Kubilay AKTULUM**

*Prof. Dr.*, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Ankara-Türkiye, aktulum@hacettepe.edu.tr

**Öz**

Bu yazıda kuramsal düzlemde türün tanımına kısaca değindikten sonra yine kuramsal düzlemde sanatsal bir tür (kimilerince biçem) olarak kullanılan groteski yazının sınırları içerisinde yüce ve güzellik kavramıyla ilişkisi içerisinde ele alacağız; oldukça sınırlı olsa da groteski türsellik üzerinden moda söylemi görüngüsünde tanımlamaya uğraşacağız. Groteskin bir tür mü yoksa yazınsal/sanatsal biçim mi olduğu konusunda tartışmalara sıklıkla rastlanmaktadır. Yazıda değişik kuramcıların önerdikleri tanımlamalardan yola çıkarak groteski bir tür olarak tanımlayarak değişik işlevlerine değineceğiz. Bunu yaparken öncelikle türden ne anlamız gerektiğini belirtmemiz gerekiyor. Şu ya da bu sanatsal biçimin doğasına göre önerilen üstmetinsellik kavramını, moda söz konusu olduğunda, üstgiysisellik ya da, örneğin resim söz konusu olduğunda üstresimsellik vb. adlandırmalarla uyarlayabiliriz. Burada, kimi zaman gönderme yaptığımız Alexander McQueen'in kavramsal içerikli koleksiyonları üzerinde çözümlemelere girişmeden, moda söylemini sınırlı biçimde göz önünde bulundurarak, groteskin bir tür olarak görünümünü yüce ve güzellik kavramları çerçevesinde belirlemek arayışında olacağız. İster yazınsal ister yazın dışı alanlardan olsun şu ya da bu söylem türünü ya da ele alınan yapıtların üstmetinsellik, üstgiysisellik görüngüsünde konumlandırılmaları onların kendi özgüllüklerini daha iyi kavramaya, başka yapıtlar karşısında özgün katkılarını daha iyi kavramaya olanak sağlar. Çalışma sanatsal bir yapıttaki groteskin payını sorgulamak için yöntemsel ve kavramsal ipuçları vermeye yöneliktir.

**Anahtar Sözcükler:** Tür, Türsellik, Grotesk, Yüce, Güzellik, Moda.

**Abstract**

In this study we scrutinize the term “grotesque,” deployed as an artistic genre (a style by some) on the theoretical basis, in relation to the concepts of sublime and beauty within the boundaries of writing after touching briefly upon its definition in the theoretical plane. We try to define, on a limited scale, the grotesque in terms of genericity within the phenomenon of fashion discourse. Discussions have often taken place as to whether the grotesque is itself a genre or a/n literary/artistic style. Based on the definitions offered by varied theorists, we first characterize the grotesque as a genre, and, then, describe different roles of the grotesque in this article. In doing so, we must first state what we should understand the term “genre.” We can adapt the notion “metatextuality” proposed by this or that artistic style to the denominations, such as “metavestimentality” in terms of fashion or “metapictorialness” when it comes to painting. Here, we seek to delve into the appearance of the grotesque as a genre within the framework of sublime and beauty with limited consideration of fashion discourse and without attempting to analyze the conceptual collections of Alexander McQueen, which we sometimes refer to. Whether it is from literary or non-literary areas, the configurations of this or that type of discourse or the texts under consideration on the basis of metavestimentality and metatextuality enable them to better understand their own specificity and their original contributions in the face of other works. The study aims to provide methodological and conceptual clues so as to question the role the grotesque plays in an artistic work.

**Key Words:** Genre, Genericity, Grotesque, Sublime, Beauty, Fashion.

Tür konusunda daha önce yaptığımız tanımlamayı anımsatarak başlayalım.<sup>1</sup>

Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* adlı kitapta tür (fr. genre) ve türselliği (fr. généricité) birbirinden ayırır.<sup>2</sup> Söz konusu ayrıma göre, tür, artgörünümlü bir sınıflandırma kategorisine ilişkindir (bir türün tanımlanmış özellikleri zaman içerisinde yinelenerek basmakalıplaşır). Tür kavramından söz edebilmek için kimi koşullardan söz edilir: Örneğin; birbiriyle az çok benzer söylemsel ürünlerin bir araya toplanması, bir araya toplanan ürünlerin tipeştirilmesi ya da durağanlaştırılması (özellikleri bakımından) gerekir. Dominique Maingueneau'nun da vurguladığı gibi, bir araya getirme/durağanlaştırma toplumsal-tarihsel (artgörünümsel) bir boyut içerir.<sup>3</sup> Böylelikle türler, kültürel ve ideolojik olarak sınıflandırılırlar. Tarihin belli bir döneminden başlayarak günümüze gelinceye değin her biri özgün bir yazı modeli ve beklenti ufku olarak işlerlik kazanır.

Türsellik ise metinsel bir etkidir. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* ve *Palimpsestes* adlı kitaplarında türsellik yerine, metinselaşkınlığın biçimlerinden birisi olarak gördüğü üstmetinsellik kavramını kullanır.<sup>4</sup> Üstmetinsellik diğer iki kavramı içermektedir: söylem tiplerini ve sözceleme biçimlerini. Burada belli bir metni belli bir türe ya da türlere bağlayan ilişki/ler sorgulanır. Üstmetinsellik, anametinselliğin özel bir biçimi sayılır.

G. Genette, türsellikten metinsel bir üretkenlik olarak söz eder. J.M. Schaeffer'e göre türsel bir okuma, çözümlene yapabilmek için farklı metinsel düzeylerde benzerlik özelliklerinin yan yana bulunması gerekir. Üstmetinsellik görüngüsünde, metnin birinde bir türün kimi özellikleri yinelenir, ötekinde bu özellikler dönüştürülür. Türsellikten ayrı olarak tür, yineleme ve dönüştürme ilişkilerini dikkate almaz.

Bir başka anlatımla; tür, metinlerin ait oldukları kategoriler repertuarını belirtir. Tür adlandırması bir sözceyi belli bir metinler kategorisine indirgemektir (örneğin; bu metin bir destandır demek, onu destan türlerinin toplandığı bir rezervuara dâhil etmektir). Türsellik ya da türsel etki kavramı ise daha dinamik bir sürece, söylemleştirme ve yorumlama sürecine vurgu yapar. Türsellik, bir metnin ucu açık öteki türsel kategorilerle ilişkilendirilmesidir. Bu ilişkilendirme türsel etkilerin üretimine ve tanınmasına dayanır. Bir metin varsa bu metnin

<sup>1</sup> Bu konuda bkz: Kubilay Aktulum (2020), *Moda ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil. Türün göstergebilimsel tanımı için bkz: Virginie Julliard (2013), *Éléments pour une « sémiotique du genre »*, *Communication & langages*, 177 / 3, s. 59-74.

<sup>3</sup> Bu konuda bkz: Dominique Maingueneau (2004) "Typologie des genres de discours", *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

<sup>4</sup> Gérard Genette (1979), *Introduction à l'architexte*, Seuil; Gérard Genette (1982), *Palimpsestes*, Seuil. Üstmetinsellik kavramının tanımı için ayrıca bkz: Kubilay Aktulum, (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki.

yarattığı türsel bir etki de vardır. Bir başka anlatımla, her defasında metni oluşturan sözcelerin belli bir söylem sınıfı içerisine katılımı söz konusudur. Şunu da eklemeliyiz: Bir metin bir türe kendiliğinden bağlanmaz hem üretilirken hem alıntılanıp yorumlanırken bir ya da birden fazla türle ilişki kurabilir. Türsellik; ayrıca toplumsal, bilişsel bir süreçte işlerlik kazanır. Türde, bir metin kategorisinin toplam özelliklerine; türsellikte bir metnin söylemleştirilme ve yorumlanma düzeylerine bakılır.

Yazınsal bağlamda, şiir, roman, tiyatro akla hemen gelen türler olarak bilinirler. Yapıtlar onlara göre en kestirmeden sınıflandırılırlar. Bir repertuar düşüncesi içeren tür durağan bir yapıdır. Türsellik ise daha devingendir. Bir metnin anlamı yalnızca belli bir etiket altında özellikleri belirlenmiş bir bilgi toplamıyla açıklanmaz. Bir metin birden fazla türsel kategoriye ait olabileceğinden başka türlerle ilişkileri içerisinde de açıklanabilir, bir yazarın ve okurun bakış açısına göre farklı biçimlerde algılanabilir. Kimi metinler birden fazla türün dönüştürülmesiyle oluşurlar (örneğin, postmodern kategorisinde yer alan metinler böyledir). Farklı söylem biçimleri, sözceleme biçimleri üzerine kurulu olabilirler. Farklı türler üzerine oturtulan bir metni (örneğin L. Aragon'un *Théâtre/Roman*'ı ya da *Blanche ou l'Oubli*'si) türsel olarak sınıflandırmak olanaksız olmasa da alabildiğine güçtür. Roland Barthes'ın yazdığı metinlerde göze çarpan söylemsel, yöntemsel çeşitlilik, bakış açılarındaki farklılıklar onları belli bir kategoriye indirgemeyi neredeyse olanaksızlaştırır.

Bir metin, yenidenyazmalar ve yazarın yorumlarıyla zaman içerisinde değişikliğe uğrayabilir. Burada yazar etkili (fr. auctorial) bir türsellikten, alımlama düzeyinde ise okur etkili (fr. lectorial) bir türsellikten söz edilir. İkinci durumda, bir metnin okurlarca değişik dönemlerde değişik yorumları söz konusudur. Aynı içerik farklı koşullarda farklı biçimlerde yorumlanabilir.

Jean-Michel Adam'a bakılırsa, türseliği tanımlayan metnin bileşenlerinden birisi metinsellik, diğeri metinselaşkınlıktır. J.M. Adam, bu görüngüde, bir başka saptama daha yapar: *Türler ancak bütüncüler (fr. corpus) halinde incelenebilirler. Bir metnin bileşenleri tek başlarına betimlenemez.*<sup>5</sup> Türsellikten söz etmek bir normdan söz etmektir; norm ise bir sıklık, yineleme sorununa bağlıdır. Bir metinde açık ya da kapalı bir biçimde türsel olarak belli bir geleneğe gönderme yapan, onu çağrıştıran özellikler yinelenir.

Şimdi, bu kısa tanımlamaları modanın alanına aktaralım. Yapısalcıların görüngüsüne yerleşerek bir tanım önerirsek, modada her giysinin bir metne (metaforik anlamda) karşılık

---

<sup>5</sup> Bkz: Driss Ablali (2013), Types, genres et genericité en débat avec Jean-Michel Adam, *Pratiques Linguistique, Littérature, Didactique*, 157/158, s. 216-232.

geldiğini söyleyebiliriz. Her metnin de doğal olarak belli bir türe ilişkin olması beklenir. Bir tasarımcının tüm giysi tasarımlarını türsel olarak kategorize edebilmenin en etkili yolu, kanımızca, giysilerin kavramsal moda tanımına uyan alandan seçilmesine bağlıdır. Belli bir anlatisallık mantığı üzerine oturtulan bir koleksiyonu oluşturan giysileri türsel olarak kategorize etmek bu durumda kolaylaşır. Türsellik bir koleksiyondaki bir giysinin ya da giysiler toplamının değişik giysi türleri olduğu kadar sanatsal biçimlerin söylemleriyle ilişki kurarak yarattığı ayrıışıklık özelliğine göre belirlenir.

Örneğin, Alexander McQueen bir ‘kavramsal modacı’ tanımlamasına uyar, her koleksiyonu, belli bir içerik (izlek) üzerine oturtulmuş bir anlatı gibidir. Giyisel (metinsel) düzeyde ise, koleksiyonlarının en belirgin yanlarından birisi, bir giysinin başka giysilerle olduğu kadar değişik sanatsal biçimlerle ilişkisini belirten ‘giyiselaşıklık’tır (fr. transvestimentalité). Onun koleksiyonlarını belli bir türe, biçeme, söyleme biçimine göre değerlendirmek, her biri belli bir başlık altında bir araya getirilen, anlatisal bir boyut eklenen koleksiyonlarını bir bütün halinde incelemek, türsel olarak sınıflandırmak, gösteren ve gösterilen düzleminde bir dizi norma indirgenen sanatsal türlere, biçemlere ya da izleklere göre konumlandırmak olasıdır. Alexander McQueen’in giysi tasarımlarını, günümüze gelinceye değin her biri kendi içinde bir dizi norma indirgenmiş, kurala bağlanmış, tanımlanmış, gelenekselleşmiş koşuluna uygun olan sanatsal biçimlere (grotesk, barok, gotik, trajik, yüce, iğrençlik), kurumlaşmış türlere ya da biçemlere göre konumlandırmak yanında izleksellikleri (türsellik, biçem yanında izlekleri de kapsar) açısından değerlendirebiliriz. Bu yazının sınırları içerisinde böyle bir değerlendirme yapabilmek için yalnızca groteskin tanımı üzerinde odaklanarak Alexander McQueen’in kavramsal moda koleksiyonları üzerinde kullanılabilecek kavramsal verileri ortaya koymakla yetineceğiz. Tasarımcının koleksiyonlarını bu görüngüde çözümlmek uğraşında olmayacağız (bu başka bir yazının konusu).

Türsellikten söz edebilmenin koşullarından birisi, şu ya da bu türün anlatım biçimi, yapıları vb. yanında izleksel bakımdan kendine özgü içeriğinin ne olduğunu göz önünde bulundurmadır. Her sanatsal biçim sınırlı sayıda izlekle ve biçemle belli bir türe aitliğini belli eder. Catherine Spooner’in vurguladığı gibi, *belli bir türe aitlik tam bir özdeşliği zorunlu kılmaz; yalın olarak türle belli bir ilişkiyi var sayar.*<sup>6</sup> Kullanılan kimi izlekler ve motifler şu ya da bu türü anımsatır, onun etkilerini sezdirir, anlamını söz konusu türe göre belli eder.

<sup>6</sup> Catherine Spooner (2006), *Contemporary Gothic*, London: Reaktion Books, s. 26.

Jean Baudrillard, bir giysinin yararcıl olduğu kadar simgesel bir işlevi bulunduğundan, giysinin hem koruma hem de toplumsal bir tanınırlık işlevi olduğundan söz ederken akla hemen gelen basmakalıplaşmış kimi işlevlerini yineler.<sup>7</sup> A. J. Greimas, *bireyleri saran nesnelere, özellikle üzerlerinde taşıdıkları şeylerin duygularını ve düşüncelerini yansıtmaya yaradığını*, giysinin, *kendine bir kişilik katma* yolu olduğunu söylerken<sup>8</sup> J. Baudrillard'ın saptamasıyla benzer konuma gelir. Göstergibilimsel bir görüngüde kalan Roland Barthes, giysilerin *kendini tanıma olanağı sunduğunu, giysilerin düşünsel bir varoluşa sahip olduklarını* ileri sürer.<sup>9</sup> Giysi, özne (beden) ve bağlam (imge) arasında aracıdır. Üretim (sözceleme) düzeyinde ise giyisel biçemlerden söz edilir. Şu ya da bu biçemle giysi, anlam üreten bir araca dönüşür, simgeleşir, kişiyi açıklayan, bir yaşam biçimini ele veren bir beti (figür) durumuna gelir. Biçemden söz etmek şu ya da bu giysiyi belli bir türle ilişkilendirmeye olanak sağlar. Kimi kavramsal tanımlamalar türsel konumlandırma yapabilmek için gerekli bir işlemdir.

Bireyden bağımsız, toplumsal, kurumsal bir gerçeklik, belli ve genel kurallara indirgenmiş, bireyin bu genel kurallar içerisinde tükettiği giysinin yapısal biçimi olan kostüm, Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki ayrımlarına koşut olarak söylersek, *dil'e*; bir giysi edimi, bireysel bir gerçeklik, her bireyin kendince güncelleştirdiği kostüm ise *söz'e* karşılık gelir. Tanımlamayı kısaltarak yinelersek, kostümün toplumsal bir değeri varken giyinmenin bireysel bir biçime uygun olduğunu söyleyebiliriz. *Söz'e* karşılık gelen her giysi edimi özel bir biçem olgusu içerir. Buna göre örneğin *haute couture* giysileri belirleyen en çarpıcı özellik *aşırılık* ya da *abartı*'dır. Orada *her şeye izin vardır*. Önceden-bilinen, önceden-görülen tasarımların ötesine geçilerek yenilikçi olduğu kadar *ölçüsüz, aşırı* özellikli tasarımlarla izleyiciyi şaşırtmak, bir sürpriz etkisi yaratmak istenir. Abartının *haute couture*'le eşdeğerde kullanımı ile yerleşik normdan sapmalar yaygınlaşır. Bu durumda anlam, sıradanlaşan basmakalıpların ötesinde aranır. Aşırılığın, anlamsal taşmaların yoğun olduğu *haute couture* ürünlerde anlamın eklemelenimini, anlamın üretim koşullarını kavramaya olanak sağlayacak koşulları belirlemek, hiç değilse öneriler getirmek gerekir.

Çoğunlukla, kavramsal tanımına uygun düşen bir koleksiyonda anlamlı bir birim olarak yer alan her giysi (giysibirim) kendi bağlamından koparılmadan anlamlandırılmaya çalışılır. Bu yapılırken değişik çözümleme düzeyleri belirlenir. Örneğin giysi, renk, biçim, malzeme

<sup>7</sup> Bkz: Gerry Coulter (2013), Alexander McQueen and Jean Baudrillard: 'The Pleasure of Fashion', *International Journal of Baudrillard Studies*, 10/1.

<sup>8</sup> A. Julien Greimas (1950), *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, Paris: Yayınlanmış Doktora Tezi.

<sup>9</sup> Bkz: Roland Barthes (2014), *Système de la Mode*, Paris: Points.

bakımından plastik olarak ya da giysinin plastik biçimleri öteki giysilerin plastik biçimleriyle karşılaştırılarak çözümlenir, bu durumda bir giysi öteki giysilerle etkileşimleri içerisinde kavranmak istenir. Böyle bir çözümlenme modeli *giysilerarasılık* görüngüsüne uygundur. *Üstgiyisellik* görüngüsünde ise biçimsel ve izleksel bir çözümlenme gerçekleştirilir. Üstgiyisel çözümlenme türsel bir çözümlenme ile ilintilidir. Bu düzeyde biçimsel ve izleksel belirlemelerin yapılması gerekir.

Her koleksiyon bir dizi değerden, dolayısıyla değişik betilerle kendini gösteren anlambirimcilerden oluşur. Gösteren olduğu kadar gösterilen düzleminde belli anlambirimcilerin yoğunluk kazanması şu ya da bu koleksiyona kendine özgü bir görünüm katar, hatta onun ritmini belirlemeye yarar. Dolayısıyla yerleş unsurların yinelenmesiyle koleksiyona özgü bir biçim yaratılır. Özellikle, aynı düzeyde konumlanan makro-türsel anlambirimcilerin yinelenmesiyle türsel bir yerleşlik oluşturulur. Türsel yerleşlikler belli bir düzğüye bağlı, toplumsal olarak bir dizi norma indirgenmiş sınıflar biçiminde düzenlenirler. Dolayısıyla türsel yerleşlikler bir göndergesellik etkisi yaratmaktan, göndergeselliğe kapı aralamaktan geri durmazlar. Bunlar aynı zamanda şu ya da bu koleksiyonun izleğine, anlamsal içeriğine ilişkin temel ipuçları sağlarlar.

Öyleyse *üstgiyisellik* başlığı altında giysi tasarımlarında kimi temel biçimsel ve izleksel belirlemeler yapmak gerekir. G. Genette'in tanımladığı biçimiyle, *metinselaşkınlık* ilişki türlerinden birisine karşılık gelen metinsel bir yöntemin verilerini modanın alanına uyarlayarak daha çok bir *üstgiyisellik* kategorisine uyan bir kullanımdan, yani groteskten söz etmekte yetineceğiz.

Önce şu soruya yanıt arayalım: Grotesk bir tür olarak görülebilir mi yoksa yalnızca yalın bir estetik biçim midir? Yapılan onca tanımlama arasından bu soruya kesin bir yanıt verilmediği sonucunu çıkarıyoruz. Önerilen tanımlamalarda iki karşıt tutumla yüz yüze kalmaktayız: Grotesk, kimileri için bir türdür, kimileri içinse bir biçimdir. Daha önce türden söz etmiştik; şimdi biçime ilişkin birkaç anımsatma yapalım.

Sözcüğün sıradan tanımına göre biçim, *tipolojik ya da tarihsel düzlemde bir yapıtı belirleyen biçimsel özellikler toplamıdır*.<sup>10</sup> Buna göre klasik biçim, barok biçim denildiğinde biçim ve içerik bakımından belirlenmiş bir kimliği olan, bir dizi değişmez özelliğe

<sup>10</sup> Patricia Calefato (2004), *The Clothed Body*, Oxford: Berg. s. 22.

indirgenebilen biçemden (türden, söylem biçiminden, içerikten) söz edilir. Biçem konusunda önerilen klasik bir tanımlama bu görüngüde yapılır.

Ancak, yeni koşullarda, Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı yapıtındaki tanımlamaları dikkate alarak söylersek, metinlerarasılık, yananlam, biçemsel çokseslilik kavramlarının yaygın olarak kullanılmasıyla bir *açık yapıt* anlayışı yerleşmiş, zaman ve uzam parçalanmış, farklı söylemlere yapılan göndermelerin sayısı çoğalmış, dolayısıyla biçem kavramı konusunda gündeme gelen *kapalılık* (biçimsel, tarihsel) anlayışı sarsılmış, klasik biçemin dayattığı belirlilik özelliğinin yerini belirsizlik özelliği almış, böylelikle ayrışık özellikli bir biçem anlayışı yerleşmiştir. Bir başka anlatımla, klasik biçem tanımı alabildiğine genişlemiştir.

J.F. Lyotard'ın postmodern durum çerçevesinde gündeme getirdiği tanımlamalara koşul olarak, R. Barthes, biçemi çağdaş bir görüngüde tanımlarken *biçemsel özelliklerin gerek ortak formüllerden gerek bir metafor oyunundan, toplumsal söyleme biçimlerinden türeyen dönüşümler olarak görüldüklerini* bir varsayım olarak benimser. Böylelikle biçemin bir alıntılama süreci, bir formüller ve anılar toplamı, anlatısal olmaktan çok kültürel bir miras olduğunu ileri sürer. Katmanlaşan, çoğullaşan söylem yeni biçimlerin göze çarpan biçemsel bir özelliğidir. Yeni (postmodern olarak nitelenen) koşullarda biçem, çoğullaşarak sözselsel ya da sözselsel olmayan gibi söylemlerden (ayrımardan), değişik gösterge dizgelerinden oluşan çoksesli bir görünüme bürünmüştür. Söz konusu yeni koşullarda biçem bir sapma, anormallik, tutarsızlık, kuraldışıılık, mantıksızlık, tuhafılık, anomali, ya da G. Bataille'ın tanımladığı biçimsizlik (fr. informe) vb. durumlarını içerir düzeye gelmiştir.<sup>11</sup> Böylelikle biçem olguları durağanlaşmak yerine devingenleşmiş, biçemsel özellikler sürekli dönüşerek kültürün içerisinde yeni görünümlerle yer etmeye başlamışlardır. Toplumsal yaşama ve etkileşime gönderme yapan, sinema, fotoğraf, tasarım, aksesuar, giysi, moda gibi unsurları içeren *gündeliklik/gündelikleştirme* (fr. mondanité, gerçekliğin dil aracılığıyla kategorize edilmesi)<sup>12</sup> bağlamında biçemi belli, kesin bir tanıma indirgemek alabildiğine güçleşmiştir. Yeni koşullarda diğer sanatsal biçimler gibi moda (daha çok *haute couture* tasarımlar) açık bir dizgeye dönüşmüş, biçemin sıradan, bildik, kurumlaşmış tanımının ötesine geçerek *biçemsel-aşkınlık* (fr. trans-stylistique) özelliğiyle göstergebilimsel ve çoğul bir okumaya açık duruma gelmiştir.

<sup>11</sup> Georges Bataille (1929), *l'Informe*, Paris.

<sup>12</sup> Bu konuda bkz: Georges Molinié (1998), *Sémiostylistique*, Paris: PUF, s. 8.

*Biçemsel-aşkınlık* ya da *üst-biçemselliğin* (fr. *méta-stylistique*, bir yapıtın biçemi üzerine yapılan her türden yorum) ana kalıplarından (fr. *matrice*)<sup>13</sup> birisi doğasında bir ayrışıklık düşüncesi bulunan, çiftdeğerlilik özelliğiyle belirlenen, söyleşimselliğe açık olan *grotesktir*. Mihail Bahtin'in söylediği gibi,<sup>14</sup> abartma, sınırsızlık, aşırılık, anlamsal saptırma, sıradanlığın yüceltilmesi, bedensel özgürlük, vb. özellikler beden (grotesk bedenin) çok-biçemli dönüşümüne olanak sağlarlar, kurumlaşmış anlam yanında odak düşüncesi bu ve benzer özelliklerle yıkılır. Groteske yüklenen yeni anlam budur: Kısacası grotesk, çoksesli bir biçemdir. Değişik tanımlamalarda bu özellik hemen göze çarpmaktadır.

Başlangıçta yalın bir süsleme sanatı olarak anlaşılan grotesk, özellikle Yenidendoğuş döneminden başlayarak günümüze gelinceye değin anlamsal, içeriksel ve biçemsel pek çok dönüşüme uğramıştır (uğratılmıştır). Şimdi, sorduğumuz şu soruya yanıt arayalım: Grotesk yalın bir estetik biçem olmanın ötesinde bir tür olarak görülebilir mi?

Fransızca'da grotesk, hem bir biçem hem de bir niteleme olarak kullanılır. Aynı nitelemenin kimi zaman isimleştirildiği olur. Kimi zaman da *grotesk tür* adlandırması değişik tanımlamalarda karşımıza çıkar. Almanca'da grotesk sözcüğü konusunda iki tür adlandırma bulunmaktadır: “*Das Groteske*”, grotesk biçemi, “*die Groteske*” ise grotesk türü belirtir. Dolayısıyla, grotesk bir biçem olduğu kadar bir tür kategorisinde değerlendirilir. Bir biçem olarak, özel bir dildir ve kendine özgü betileri vardır. Ancak grotesk aynı zamanda sanatsal bir türe bağlanan bir dildir. Zamansallık onu türe dönüştürmeye yarayan ölçütlerden birisidir.

Gerçekten de J.M. Schaeffer için türselliği belirleyen uçlardan birisi zamansal boyut,<sup>15</sup> bir başka anlatımla onun tarihselliğidir (R. Barthes da *le Système de la Mode*'da tarihselliği türselliğin bir ölçütü olarak kullanır).<sup>16</sup> Groteskin geçmişi oldukça eskilere (Yenidendoğuş döneminde popülerleşip yaygınlaşsa da çoğunlukla XV. yüzyıl sonu üzerinde bir uzlaşma vardır) uzanır, uzun bir geçmişi olduğundan, değişik dönemlerde değişik biçimlerde tanımlansa da, kalıplaşmış yerleşik özelliklere sahiptir. Ayrıca, zaman içerisinde, her biri ayrı birer sözceleme biçimi olarak, gitgide grotesk şiirlerden, grotesk düzyazılardan, grotesk tiyatro oyunlarından söz edilmiştir.

<sup>13</sup> Tanımlar konusunda bkz: Kubilay Aktulum (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*.

<sup>14</sup> Mihail Bahtin (2005), *Rabelais ve Dünyası*.

<sup>15</sup> Dorothea Scholl, “Baroque, arabesque, grotesque” adlı yazıda groteski “uzun süreli kategori” içerisine yerleştirir. Scholl, Dorothea (2007), *Baroque, arabesque, grotesque, Oeuvres Critiques*, XXXII / 2, s. 47.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris: Seuil, s. 112.



Friedrich Dürrenmatt, groteskin kimi özelliklerini tarihsel bir görüngenye yerleşerek belirginleştirir. *Grotesk, duyarlı bir anlatım biçimidir, duyarlı bir çelişkidir, biçimsizin biçimi, yüzü olmayan dünyanın yüzüdür.*<sup>17</sup> Grotesk, kimi uzlaşmış türleri bu ve benzer özelliklerle etkiler. Örneğin, trajedi bunlardandır. Gerçekten de Jan Kott, groteskle trajedi arasında ilişki kurar: *Grotesk, başka bir tonda yeniden yazılan eski trajedidir.*<sup>18</sup> Ona göre kusurlarıyla gülünç duruma düşen trajedi kahramanı bir bakıma grotesk özellikli bir kahramana dönüşür. Bu, salt ya da kutsal olanın saltlıktan/kutsallıktan çıkması gibidir. XX. yüzyılda kimileri XIX. yüzyılın traji-komik (grotesk hem trajik hem komik bir yan içerir) türünden söz ederek trajediye komedi aracılığıyla ulaşılır düşüncesini yerleştirirler.<sup>19</sup> F. Dürrenmatt gibi örneğin, E. Ionesco günümüzde olası tek trajedinin ancak komediden doğabileceğini ileri sürer. Jan Kott ise E. Ionesco'ya gönderme yaparak, komedinin, saçmanın (groteskin doğasında saçmalık düşüncesi bulunur) bir sezgisi olduğunu düşünür. *Komik olan bana daha trajik görünüyor.* Ramon Valle-Inclan, *genero estra-falacio*'da trajiğe gülmeye varıldığından söz eder.<sup>20</sup>

Belirsizliğin özelliklerden birisi olduğu grotesk tam olarak bir traji-komedi değildir; ne tam trajik (W. Kayser groteski bu yana çeker) ne de tam olarak komik de değildir (M. Bahtin ise groteski bu yana çeker). Grotesk, iki kutup arasında salınır; devingen, belirsiz ve çokbiçimli bir yapısı vardır. Trajikle komik olanın eşsüremsel iç içeliği gülmeyi, içinde bir rahatsızlık hissi uyandıran zoraki gülmeye dönüştürür. M. Bahtin'in söylediği gibi,<sup>21</sup> güldürü unsuru içeren grotesk *çiftdeğerlidir*: Bir yandan tuhaf etkiler yaratır öte yandan güldürürken düşündürür. M. Bahtin'in tanımlamalarına gönderme yapan Anne Ubersfeld'in söylediği gibi, groteskin özelliklerinden birisi *söyleşimsel* olmasıdır.<sup>22</sup> Söyleşimsellik ya da çiftdeğerlilik groteskin biçimsel bir özelliği olarak yinelenmektedir.

---

<sup>17</sup> Sylvie Debevec Henning (Fall, 1981), *La Forme In-Formante*: A Reconsideration of the Grotesque, Mosaic, *An Interdisciplinary Critical Journal*, 14 / 4, s. 107-121.

<sup>18</sup> Peter Holland, (2002), *Shakespeare Survey: Volume 55, King Lear and Its Afterlife: An Annual Survey ...*, Cambridge: Cambridge University. s. 153.

<sup>19</sup> "Kuşku verici olanla gülünç arasındaki ilişkinin belirsizliği, grotesk ile traji-komediye birleştiriyor. "Sturm und Drang'ın dramaturjik uygulamalarından ve dramatik Romantizm kuramından başlayarak yirminci yüzyıla gelinceye değin, traji-komedi ve grotesk kavramsal olarak birbirine bağlandı. Thomas Mann, Conrad üzerine yazdığı bir makalede "modern sanatın en çarpıcı özelliğinin" "trajik ve komik ya da trajik ve komik sınıflandırma kategorilerini tanımaktan vazgeçtiğini vurgular. Yaşamı trajikomik olarak görür, öyle ki grotesk artık onun otantik biçimi olmuştur.", Sylvie Debevec Henning (Fall, 1981), *La Forme In-Formante*: A Reconsideration of the Grotesque, Mosaic.

<sup>20</sup> Bkz: Philippe Wellnitz, *Le grotesque: théorie, généalogie, figures* İçinde Bölüm: *Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière*, Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, s. 22.

<sup>21</sup> Mihail Bahtin (2005), *Rabelais ve Dünyası*.

<sup>22</sup> Anne Ubersfeld (1971), *le Carnaval de Cromwell, Romantisme*, 1 / 2, s. 92.

Ancak groteski yalın bir estetik biçeme indirgemek, yalnızca bu yönüyle değerlendirmek eksik olacaktır kanısındayız çünkü biçem aynı zamanda sanatsal bir türün kimliğine ilişkin uçlardan birisi olarak görülür, işlevlerinden birisi budur. Öyleyse belli bir dünya görüşüne gönderme yaptığına, uzun bir geçmişe, kanonlaşmış yerleşik özelliklere sahip olduğuna, özel bir biçemi temsil ettiğine, kısacası *tanımlanabilir* olduğuna göre groteski bir tür olarak görmek yanlış olmayacaktır.

T. Todorov, türsel ayrımların eskiden kalma kavramlara tümüyle karşılık gelmediğini, yapıtların günümüzün koşulları dikkate alınarak kategorize edilebileceğini ileri sürer.<sup>23</sup> Bu tanımlamaya uygun olarak, her yeni tür dilin özel bir kullanımıyla ortaya çıktığına göre bir dizi basmakalıp tanımlara indirgenen, eski kavramları şu ya da bu biçimde sürdüren groteski bir biçem olduğu kadar bir tür sayabiliriz. Zaman içerisinde beliren ayırıcı özellikleri onu bir tür kategorisine indirgemeye olanak sağlamaktadır. Komedinin, trajedinin verilerini kendi içinde eriten groteskin *belirsizlik*, *çiftdeğerlilik* özelliği onu belli bir dünya görüşünü ele veren kendine özgü bir türe dönüştürmeye yarar, baskın çıkan öteki özellikleri onu hem bir biçem hem de bir tür olarak kategorize etmenin önünü aralar, değişik dönemlerde anlamsal dönüşümlere uğrasa da (hangi tür dönüşüme uğramaz ki?) belirgin tanımlanabilir özellikler içerir. Söz konusu varsayımsal tanımlamalara biraz somutluk katmak amacıyla groteskin değişik kuramcılarca önerilen başka tanımlamalarına, onların grotesk konusundaki yaklaşımlarına, tutumlarına, aralarında beliren ortak yanlara olduğu kadar ayrımlara, tarihsel verileri göz ardı etmeden, biraz daha ayrıntılı değinmek gerekiyor.

Groteski değişik kuramcılarının ve çözümleme modellerinin verilerinden yararlanarak konumlandırıp tanımlayabiliriz. Charles S. Peirce'in göstergebilimsel modelinin kimi verilerinden yararlanacağız. Önce iki varsayımı hemen anımsatalım: Wolfgang Kayser, groteskin *çokbiçimli* ve *çokdeğerli* bir gösterge olduğunu düşünenlerdendir. Göstergebilimcilere göre ise çokdeğerlilik sanatsal bir göstergenin belirgin özelliğidir. Bu iki varsayımı dikkate alarak, groteski Ch. S. Peirce'in gösterge kategorilerine göre konumlandırmaya çalışalım.<sup>24</sup>

Önce Aristoteles'in ardından Kant'ın yaptıkları gibi, duyulur, algılanır gerçekliği dizgeli biçimde kategorize etmeye uğraşan Ch. S. Peirce tüm göstergeleri üç düzeye indirger: Var olan

<sup>23</sup> Bkz: Gérard Genette; Tzvetan Todorov (1986), *Théorie des Genres*, Seuil. Tzvetan. Todorov (1978), « *L'Origine des genres* », *Les Genres du discours*, Seuil.

<sup>24</sup> Peirce'in göstergebilimi konusunda bkz: Robert Tremblay (1991), Nicole Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Mardaga, 1990, *Philosophiques*, 18 / 2, s. 195-197.

her şeyi birincillik, ikincillik, üçüncüllük kategorilerine ayırır. Birincillik bir kökene, bir başlangıca gönderir. Hiçbir şey ilk olanı belirlemez. Örneğin “5” sayısı tek başına ele alındığında anlaşılmaz. Onu belirleyecek olan öncesi (4) ya da sonrasındır (6). Birincillik başlangıç, yenilik, özgürlük, olasılık, belirsizlik, öngörülemezliktir. Burada herhangi bir ilişkilendirme yapılmaz. Birincillik, eklemli her türden düşünceden önce gelir. Varlığın ve düşüncenin bağımsızlığı, tarafsızlığı burada belli olur. Ch. S. Peirce, onunla yalnızca bir “niteliği” bildirir. Kırmızı, acı, güçlük, soylu vb. unsurlar böyledir.

Birincillik düzeyi, henüz zamandan kopuk, bir çözüme uğratılmamış, bir niteliğin edilgen bilincine karşılık gelir. Grotesk, bu düzeyde henüz başkalaşmamış, yalnızca edilgen bir nitelik olarak bireyin iç dünyasına ilişkindir. Bu aşamada tinle madde arasında bir sınırdan söz edilmediğinden grotesk (içgüdü) henüz bir nesne durumuna gelmemiş, bir çözüme uğratılmamış, bir bilgiye dönüştürülmemiş, geçirgenlik değeri kazanmamıştır. Bu durumda grotesk yalnızca bireyin çocukluk dönemini çağrıştıran psikolojik bir durum, bir itkidir. Nedensellikten henüz söz edilmez. Bir başka anlatımla, bu düzey henüz zamanın işlerlik kazanmadığı, yaratım ve algının başlangıç aşamasına, gerçekliğin mitik bir görünümüne, mitik bir döneme (yani bilincin ilk aşamasına), C. Lévi-Strauss’un söylediği gibi, *tinin henüz evcilleşmediği, eğitilmediği*, potansiyel olarak mitik bilincin sanatsal bilinçle biçimlendirilmeye başladığı aşamaya ilişkindir. Öyleyse grotesk, önce insanın evrenle ilişkilerine gönderme yapan temel nitel gerçekliklerin dışı vurumudur.

İkincillik, birincilliği sınırlar ve belirler. Birincil olan ancak bir olasılıkken, ikincillik bu olasılığa sınır çeker, onu bir bağlama taşır, ona güncellik katar. İkincillik varoluşa ilişkindir. “Nesne” (grotesk bir yapıt) bu kategoriye gönderir. Öyleyse ikincillik; varoluş, sınırlama, sınır, saymacalık demektir. Örneğin, bir olay bütünüyle bireyseldir; *şimdi ve burada* gerçekleşir.

M. Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*’nda Rabelais’in yapıtlarının, Ortaçağın sonlarına gelinceye değin egemen olan bilincin sanatsal gösteriminin son aşaması olduğunu ileri sürer. İlkel toplumlar ve modern-öncesi toplumlar için groteskin bir anlamı yoktur, çünkü gerçeklik konusundaki bilgileri çevrimsel bir zaman anlayışı üzerine oturtulmuştur. Feodal toplum bile benzer bir yaşam ve zaman anlayışına dayanmaktadır. Gitgide toplum yüksek, soyut, ideal olanı gülmeye ve bedenselleştirerek ve biçimi bozarak aşağı indirir. Eskiden kopulur, ancak başka bir anlayış yerleştirilir. XV. yüzyılda kullanılmaya başlanan grotesk henüz bir nesne olarak var olmamıştır, bu nedenle başka bir nesneyle bağ kurma olanağı bulunmamaktadır. Zamandan kopuk, çözümlenmeye kapalı anlaksal bir duyumsama, edilgen bir bilinç durumunu belirtir. Ancak

XV. yüzyıldan başlayarak söz konusu bilinç durumu grotesk olarak adlandırılmaya başlanır. Bu bilinç, nesnesini çevrimsel ve tarihsel zaman anlayışından uzaklaştığı bir dönemde ancak *Domus Area*'daki süslemeler keşfedilince bulur. Gerçekliği kavrama biçimi değişir. Birincilik kategorisinde konumlanan niteleme “başka” bir şeye (örneğin, grotesk yalnızca güldürmez, aynı zamanda korku veren şey olarak algılanır) dönüşür, böylelikle ikincilliğin kategorisine girer. Mitik olan mitik olmayanın alanından yansımaya başlar. Geoffrey Harpham, bize groteski duyumsatan şeyin mitik unsurların mitik olmayan bir bağlamda buluşması olduğunu söyler.<sup>25</sup> Zamanın çizgisel algısı, beden bütünlüğü tinin ve maddenin değişmez kategorilerini içeren mitik sonrası bilince bağlıdır. Bu yeni düzende ortadan kalkan eski düzen, Bahtin'in telkin ettiği gibi, baştan sona sevinçle karşılanmaz. Yerleşik gerçeklik algısı değiştiğinde korku duyulur. W. Kayser'in nitelemesini yinelersek, modern Batının *tuhaf dünya* düşüncesini yaratan grotesk karşısındaki tepkisi olumsuz bir tepkidir. Modern insanın tasarladığı grotesk tuhaf, tehlikeli ve saçma bir oyun gibidir. Bedenin ya da maddenin, bir başka anlatımla biçimin açıklığı, maddenin çöküşü, ayırımın ortadan kalkması, ikincilliğin ve zamansal uçların yok edilmesi grotesk bir yapıtın hedefleri durumuna gelir. Groteskin temel bir özelliği olan belirsizlik groteskin hedef seçtiği biçimin açıklığıyla yaratılır.

Üçüncüllük bir sentez aşamasıdır. Birincilik ve ikincilik burada bir araya getirilir ve yorumlanır. Düşünceler, alışkanlıklar, dil ve yasalar bu kategoriye aittir. *Yorumlayan* bu kategoride yer alır.<sup>26</sup>

Sanatsal bir dilsel biçim olan grotesk XV. yüzyıldan beri yerleşen bir dizi uzlaşılar toplamı olarak algılandığından bir dizge oluşturur. Bir dizi motif ve konfigürasyon bu dizgeyi belirler: Bitki, hayvan ve minerallerin karışımı, doğal yasaların ortadan kalkması, kimlik yitimi, morfolojik sapmalar, bozulmalar, kişinin parçalanışı, tarihsel düzenin yok oluşu vb. çok sayıda unsur üçüncüllük düzeyine ilişkindir. Bu ve kimi diğer özellikler grotesk bir yapıtı bir gösterge durumuna getirmeye, dolayısıyla belli bir türe dâhil etmeye yarar. Ayrıca her grotesk yapıt gerçeklik konusunda ayrı (yeni) bir üstdil yaratmaya olanak sağlar. Yazı düzeyinde belirgin bir özellik durumuna gelen biçimsel açıklık estetik bir değişmez durumuna gelirken söz konusu özellik yerleşik dilsel uzlaşıları yıkar, bir başka anlatımla dilsel düzgüyü dönüşüme uğratar. Bu yeni görünüm sanatın diğer biçimlerinde, dolayısıyla modada da karşılık bulur. Karma yapısı,

<sup>25</sup> Bkz: Geoffrey Harpham (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora: The Davies Group.

<sup>26</sup> *Yorumlayan*'nın tanımı konusunda bkz: Kubilay Aktulum, (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık* ya da (1999), *Metinlerarası İlişkiler*.

ayrışık görünümü grotesk bir nesneyi okumayı güçleştirir. Grotesk nesnenin anlamı göstergesel belirsizliğinde gizlidir. M. Francoeur, *L'Illocution littéraire grotesque*'de, vericisinin groteske belli ve özgül bir anlam veremeyeceğinden söz eder.<sup>27</sup> Ruskin, Raphaël'in groteskini, groteskin göstergesel belirsizliğine aykırı olduğu için yerer.<sup>28</sup> W. Kayser benzer bir tanımlama yapar: *İçerilen şey anlaşılmaz, açıklanamaz ve kişisiz olmalıdır. (...) Bu gücü adlandırıp kosmik düzende açıklıkla tanımlayabilseydik, grotesk temel özelliğini kaybetmiş olurdu.*<sup>29</sup> Ancak şunu belirtmek gerekir: Groteskin adlandırılmaz bir özelliğe sahip olduğu görüşü grotesk deneyimi ile estetik bir kategoriye belirleyen yasalar düşüncesini birbirine karıştırmaktır. Oysa grotesk, bir gösterge olarak bir şey imler, betimlenmeye ve çözümlenmeye açıktır. Yerleşik özellikleri bu görüşü fazlasıyla desteklemektedir.

Bu belirlemelere göre, yine Ch. S. Peirce'in tanımlamalarını izlersek, grotesk bir göstergedir, grotesk bir nesne *representamen*'e; grotesk etki ise yorumlayan göstergeye karşılık gelir. Bir gösterge olarak tüm gerçekliğe ilişkindir, gerçeklik aynı zamanda onun nesnesidir. Şunu da ekleyelim: İster okunsun ister izlensin, söz konusu olacak şu ya da bu nesne alıcı üzerinde belli bir etki yaratır. Alıcı, karşısındaki grotesk nesneyi ilk anda tam olarak algılayıp tanımlayamaz. Yorumlayan göstergeler nesneyle *representamen* arasında açıklıkla bağ kurmaya olanak sağlamaz. *Representamen* ayrışık, abartılı, sınırsız (bu yönüyle yüceyle buluşur) bir etki yaratır. Yorumlayan göstergeler coşkusal, dokunsal bir özellikte olabilirler. Bu nedenle korku, kaygı, umutsuzluk yaratabilirler. Kendini aşma ise yüce duyguların oluşmasına yol açabilir. Mantıksal yorumlayanlarda ise grotesk, bir gösterge olarak algılandığından nesne ve *representamen* arasındaki bağı alıcı/izleyici kavrar, nesneye bir anlam yükler. Yorumlayan göstergeler algıyı geciktiren grotesk nesnenin vermek istediği bildiriye algılamaya katkı sağlarlar. Grotesk bir yapıtın bildirisi, anlamı kapalı değildir. Groteskte anlam açıktır, sürekli olarak genişler. John Ruskin iyi bir groteskin bir dizi simge üzerinden sözcüklerle kolayca açıklayamayacağımız gerçeklikleri açıklamaya olanak sağladığından söz eder.<sup>30</sup> Grotesk sınırsız sayıda fanteziye, varyasyona kapı aralar. Raphaël için, imgelemi alabildiğine serbest bıraktığından grotesk, ideal bir sanatsal biçim, özgünlüğün doruk noktasıdır. İnsanın karmaşık iç dünyası onunla açıklanır.

<sup>27</sup> Michel Francoeur, (1980), *L'Illocution littéraire grotesque, un modele de sémiotique comparée*, Quebec: Université Laval, s. 454.

<sup>28</sup> John Ruskin (2003), *The Stones of Venice*, Cambridge: Da Capo Press.

<sup>29</sup> Wolfgang Kayser (1966), *The Grottesque in Art and Literature*, New York: McGraw-Hill Book Company.

<sup>30</sup> Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grottesque*, London: Routledge.

Grotesk; bir gösterge olarak üçüncüllüğün alanında konumlanır çünkü bu kategori anlamlılığın göstergesel kategorisidir, birincilikle ikincilik orada birleşir, genel bir kural orada ortaya çıkar. Bir gösterge olarak zaman içerisinde anlamı değişip farklılaşsa da groteskten estetik bir kategori, bir tür olarak üçüncüllük kategorisinde söz edilir. Bunu şu biçimde de ifade edebiliriz:

Üçüncüllük kategorisi bir *semiosis* (göstergesel işlev) kategorisidir; bu kategori gösterge, nesne ve yorumlayıcı (yorumlayan göstergeyi) birleştirir. Anlam üretimi göstergenin başka nesnelere göndermesiyle gerçekleşir. Bir başka anlatımla, burada bir gösterge başka bir göstergeyi (bir alt-göstergeyi yani yorumlayıcı) doğurur, doğurma işlemi kuramsal olarak sonsuza değin sürebilir. J. Kristeva'nın, M. Bahtin yanında Ch. S. Peirce'in çalışmalarından yararlanarak önerdiği metinlerarasılık kavramı bir metnin sınırsız bir *semiosis* süreci olduğu görüşünden türer. Jacques Derrida'nın yapı söküm ve yorumsal türev kavramları yine Ch. S. Peirce'in *semiosis* kavramından esinlenir.

Grotesk konusunda önerilen tanımlamalar zaman içerisinde dönüşür (göstergenin *semiosis*'i), önceki bir tanım değişik uzamlarda başka tanımları doğurur. Kavram üzerine gelişen tanımsal çeşitlemeler, aralarında bir dizi ortak yanın belirmesine olanak sağlar. Dolayısıyla pek çok ortak yan groteski belli bir kategoriye indirgemeye, bir tür olarak sınıflandırmaya yol açar.

Ch. S. Peirce'in göstergebilimsel modeline koşut olarak tanımlanabilen groteskin anlamsal çeşitliliğini kavramak için aynı zamanda tarihsel bir görüngenye yerleşmek gerekir. Groteskin Yenidendoğuş döneminde bir simgeye, metafora dönüşmeden önce yalnızca resimsel bir süsleme biçimi olarak ortaya çıktığı söylenir. İmparator Neron'un eski Roma'da yaptırdığı sarayın (Domus Aurea) altındaki mağara görünümlü yerlerin duvarlarına yapılan resimlerde (sonradan benzer resimler başka yerlerde de – örneğın Vatican'da, Floransa'daki Palazzo Vecchio'da - yapılır) o güne gelinceye değin görülmemiş, alışılmışın dışında, doğallıktan uzak, yarı insan yarı hayvan görünümlü fantastik yaratıklara, maskelere, birbirinden değişik, birbirine benzemeyen motiflere yer verilir. Söz konusu resimlerde gerçek yaratıklarla düşsel yaratıklar iç içe geçmiş biçimde görülmektedir. Grotesk konusundaki tanımlamalarda çoğunlukla söz konusu resimlere göre yapılır. Tuhaf, garip, acayip, saçma, bozuk, merak uyandırıcı, gülünç, kaygı verici vb. nitelemelerin, yapılan tanımlamalarda yinelendiğı göze çarpmaktadır. İtalyanca "grotta" ya da "grottesca" mağara anlamına gelmektedir. Bu adlandırma resimlerin biçimsel özelliklerinden dolayı değil, buldukları yerin bir mağara görünümünde olmasından dolayı seçilmiştir. Sözcük, düzanlamının ötesinde, sonradan kimilerince metaforlaştırılarak, yananlamsal değerler

yüklenerek kullanılmış, grotesk imgeler aracılığıyla imgelemin ayırksı görünümlerinin, görülerinin, aykırı düşüncelerin, içselliğin vb. dışa vurulduğu ileri sürülmüştür.

Groteskin sıklıkla yinelenen en genel özelliği norm karşıtı olmasıdır. Örneğin, parçalanmış, doğal görünümünden sapmış bir beden (H. Bellmer'in bebek imgeleri böyledir) grotesk sayılır. Bedenin hayvan ya da bitki görünümleriyle karıştırılması, biçimsizleştirilmesi bir başka grotesk imge yaratır. Uzlaşıları sarsan, doğal olanın dışına taşan, çirkin, biçimsiz her görünüm groteskle buluşur. Her defasında birer aykırılık, belirsizlik özellikleriyle kendilerini belli eden grotesk imgeler, betiler, bedenler vd. kimilerine göre yaratıcı güçlerin kaynağıdır. Hem yaratıcı güçlerin kaynağıdır hem de bütünlük düşüncesine direnerek yerleşik uzlaşıları, yetke düşüncesini sarsarlar, çirkinlik olmadan güzelliğin olamayacağı düşüncesini bir belirsizlik (kimileri kaygı verici bir belirsizlikten söz eder) özelliğine bağlı olarak ortaya koymaya yararlar. Groteskin bir diğer işlevi anlamı dar bir çerçeveye kapatmak yerine *açık bir yapıt* düşüncesine kapı aralaması, bir başka anlatımla anlamsal olasılıkların önünü aralamasıdır.

Doğal yasalara bir karşı çıkış sayılan, klasik anlayışın dayattığı kesin sınıflandırmaları ve tanımlamaları yok sayan, imgelemi serbest bırakan, saçmalık, korkunçluk, gülünçlük düşüncesinin iç içe geçerek geleneksel tutarlılık anlayışına meydan okuyan grotesk, sanatçının özgürleşmesi (özgürleşme, klasik öğretinin dayattığı kurallardan kurtulma çabasına ilişkindir) çabasının bir metaforudur. Doğasında sanatçının kaprislerine göre bir anlatım, katıksız bir imgelem, katı kurallardan uzaklaşma düşüncesi bulunan, tuhaflığın, fantezinin ayırıcı bir özellik olduğu grotesk, karma, ayırışık, fantastik bir biçime gönderme yapar. Bu özellikleriyle sanata öznellik ve bireysel bir görünüm katma biçimini imler.

Alıcıya gelince: Grotesk yapıt karşısında alıcı değişik tepkiler verir. Kimi zaman korku duyar, kimi zaman güler. Uyandırdığı karşıt coşku biçimleriyle çiftdeğerli bir özelliği olan grotesk, mantıksal tutarlılık düşüncesini yıkarak alıcıyı tuhaf olanın alanına sürükler. Grotesk, aynı zamanda bir tekinsizlik metaforu olarak karşımıza çıkar. J. Kristeva, grotesk kavramının neden olduğu "kaygı" durumu ile "iğrençlik" arasında bağ kurar. Grotesk konusunda önerilen tanımlamalarda çoğunlukla iki karşıt kutup yan yana gelir, öyle ki Mihail Bahtin, grotesk konusunda olumlu, iyimser bir tanımlama önerirken, Wolfgang Kayser, daha kötümser, olumsuz bir tanımlama ile karşımıza çıkar (Alexander McQueen'in tasarımları W. Kayser'in tanımlamalarına daha uygun düşmektedir). Önce Mihail Bahtin'den kısaca söz edelim.

Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı yapıtında groteski karnaval imgesi üzerinden tanımlar, onu daha çok Ortaçağ ve Yenidendoğuş döneminde bir özgürleşme ve kuralları yıkma

figürü olarak ele alır.<sup>31</sup> Mihail Bahtin'in tanımladığı biçimiyle, hiyerarşiler karnaval bir dünya görüşüyle yıkılır. Karnaval ile ölüm karşısında ast ve üstler eşittir anlayışı yerleşir. Ast ve üst arasında ayırım gözetmeyen ölüm, trajik olduğu kadar gülünç bir olgu olarak algılanır. Ölümün bu biçimde (trajik ve gülünç) temsili groteskin bir özelliği sayılır.

Mihail Bahtin, W. Kayser'in daha çok romantik ve modern dönem yapıtlarından yola çıkarak yaptığı "kötümser" tanımlamaların tersine, grotesk konusunda daha olumlu çıkarımlar yapar. M. Bahtin'e göre gülmeye, alayla, yergiyle vb. iç içe geçen grotesk tüm korkulardan uzaklaşmak, yaşamı bir sevince dönüştürmek, özgürce devinmektir: *Karnaval ruhuyla dolu olan Ortaçağ ve Rönesans groteski, dünyayı karanlık ve dehşet verici olan her şeyden kurtarır; bütün korkuları alır götürür, dolayısıyla tamamen neşeli ve ışıktır. Gündelik hayatta korku veren her şey, eğlendiren, gülünç canavarlıklara dönüşür. (...) Tam bir özgürlük ancak, korkudan tamamen arınmış bir dünyada mümkündür. (...) Groteskin dayandığı gülme ilkesi ve karnaval ruhu, bu sınırlı ciddiyeti, zaman ötesi bir anlam ile gerekliliğin koşulsuz değerine yönelik bütün niyetleri alaşağı eder. İnsan bilincini, düşüncesini ve hayal gücünü yeni olanaklıklara açılmak üzere özgürleştirir.*<sup>32</sup>

Mihail Bahtin'in karnaval kavramıyla ilintili olarak tanımladığı grotesk, yazın-dışı bir gerçekliğe karşılık gelir: Kökeni halk kültürüdür. Ortaçağ'a özgü bir ruh durumunu, o dönemin komik halk kültürüne gönderen bir dünya görüşünü yansıtır. Groteskle gülünç olanın iç içeliğini kanıtlamaya uğraşan M. Bahtin, Orta Çağ'da groteski üç başlık altında sınıflandırır: Ona göre, *Ritüeller ve gösteriler*'de ciddi törenler alaya alınır; *sözlü güldürü yapıtlar*, dinsel, bilimsel metinler, destanlar, ahlak yazıları, övgüler gibi ciddi türleri alaya alır; *bildik ve kaba söz dağarı*, karnavalla gelen dili özgürce kullanma biçimidir, kuralları, tabuları bir yana bırakır. Halk dilinde yasak olan her şey kullanılır, resmi dilin kuralları alaya alınır. M. Bahtin, savlarını baştan sona olumlu değerler yüklenen, insanın bir ayrıcalığı olarak görülen gülmenin/güldürmenin benzersiz bir düzeye vardırıldığı Rabelais'nin yapıtlarına gönderme yaparak kanıtlamaya uğraşır.

Mihail Bahtin'in tanımlamalarından ayrı olarak, daha çok romantik ve modern dönem yapıtlarına yaslanan W. Kayser'in tanımlamalarına göre grotesk, düş ve çıldırı (foli) ile iç içedir. Grotesk bir yapıt (örneğin Goya'ninkiler) kaygı verici, canavar görünümlü yaratıklarla doludur. Yarı insan yarı hayvan, canavar görünümlü, tehdit edici, korku uyandıran yaratıklar groteskin alanında yer alırlar. Groteskin tipik motiflerinden birisi de insan yaşamını ve bedeninin tehdit

<sup>31</sup> M. Bahtin'in grotesk tanımlamaları konusunda bkz: Mihail Bahtin (2005), *Rabelais ve Dünyası* ya da Şebnem Pala Güzel (2016) (Ed.), *Grotesk*, Ankara: Bilgesu.

<sup>32</sup> Mihail Bahtin (2005), *Rabelais ve Dünyası*, s. 75.



eden nesnelere. Örneğin, Jérôme Bosch'un resimlerinde görüldüğü gibi, korkunç makineler, aygıtlar, keskin, sivri uçlu nesnelere bunlar arasındadır.

W. Kayser'e bakılırsa grotesk, tuhaf bir dünyayı temsil etmekten çok kendi içsel dünyamızın dönüşümünün metaforudur. Özü, bildik, tanıdık dünyanın biçiminin saptırılması olan groteskle bilinç ve gerçeklik arasındaki uyum parçalanır, her şey çözümlenip kontrolden çıkar, güçlü bir tutarsızlık kendini belli eder. Açıklanması alabildiğine güçleşen bu durum kaygı yaratır. Dünyanın alışık olduğumuz yüzeyinin ters yüz olmasının nedenleri çeşitlidir: Doğal olandan uzaklaşma, kimlik yitimi, tarihsel düzenin çöküşü vb. W. Kayser, groteski (grotesk sanatı) gitgide kırılmalı ve sorgulanan insan doğası ve dünya üzerindeki bilgilerimizin yarattığı krizle ilişkilendirir. Grotesk, yalnızca bilginin çözülmesine indirgenmez, dünyanın kaotik görünüşünün bir anlatımı olur, dünya konusunda bir dizi olumsuz imge onunla yansıtılır. Kötümser bir görüşle, dünya, usdışı ve şeytansı güçlerin eline geçmiştir. Öyleyse evrenin şeytansı görünümünü groteskle anlatımını bulur.

Özetlersek, W. Kayser'e göre grotesk, bir *rahatsızlık* betisidir. Grotesk bir sanat yaratma süreci bilinçaltı psikolojik durumların (kişinin saplantılarının, düşlemlerinin, varoluşsal kaygılarının - örneğin boşluk duygusu) dışı vurumundan başka bir şey değildir.<sup>33</sup> E. Rosen'in söylediği gibi, grotesk, *varlığın, büyüsunü yitirmiş görüsüdür*.<sup>34</sup> Varoluş, anlamsız bir maske oyununa ya da karikatürel bir kukla temsiline benzemektedir. W. Kayser, groteskin izleyici, okur üzerinde yarattığı etki üzerinde daha fazla durur. Örneğin, grotesk, onda çelişik duygular yaratır. Gülme, şaşkınlık, iç sıkıntısı, kaygı, korku, nefret, saçma duygusu bunlar arasındadır. Grotesk bir yapıt, bildiğimiz gerçekliğin normlarını sorunsallaştırdığından izleyiciyi (okuru) şaşırtır, hatta ona yönünü kaybettirir. Wolfgang Kayser için klasik geleneğin dışında grotesk estetik yapıtın yaratımı (yaratıcılık), yapıtın bileşenleri ve yapıt karşısında okurun tepkisi düzlemlerinde değerlendirilmelidir. Yaratıcı süreç iki türdür: Uyanık ya da uyanık olmama durumunda düşünün bir görüsünün sonucudur, yani düş görenin iç dünyasının dışı vurumudur, bu durumda fantastik bir groteskten söz edilir. İkinci durumda varoluş karşısında büyüsunü yitirmiş bir görünün sonucudur, bu durumda varoluş bir tür anlamsız maske oyununa benzetilir, bu durumda yergisel bir groteskten söz edilir.

<sup>33</sup> M. Bahtin, W. Kayser'in groteski tanımlarken varoluşçu bir görüngüye yerleştiğini vurgulamaktan geri durmaz: *Grotesk, ölüm korkusunu değil, yaşam korkusunu ifade eder. Varoluşçuluk ruhuyla söylenen bu iddia, en başta ölümle yaşam arasında bir karşıtlık sunar.*" Mihail Bahtin (2005), *Rabelais ve Dünyası*, s. 78.

<sup>34</sup> - Elisheva Rosen (1990), Innovation and Its Reception: The Grotesque in Aesthetic Thought, *Substance*, 19/ (62/63), s. 125-135

- Elisheva Rosen (1991), *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique, l'Imaginaire du texte*, Paris: PUV.

Groteskin bileşenleri arasında dikkat çeken özelliklerden birisi canavarımsı unsurların yinelenmesidir. Bu türden imgeler hayvan, bitki, insan biçimli figürler aracılığıyla (figürlerin iç içeliğiyle) yaratılır (kimi zaman nesnelere tehdit edici teknolojik görünümlere bürünebilir). Okurun tepkisi ya da alımlama düzeyinde canavarlık imgesi tuhaflik duygusuyla buluşur, anlaşılmaz, kişisiz bir dünyanın saçmalığı tuhaflik etkisi yaratır. W. Kayser'in, savaflara batmış, kimliğini ve dinginliğini yitirmiş bir dünya imgesine indirgediği, tüm biçemlere ve türlere (günümüzde ise, Michel Foucault'nun tanımladığı biçimiyle siyasete, sanal dünyaya, bilgisayar oyunlarına) sızan grotesk, insanın yabancılaşmasının (kendine ve çevresine) bir sonucudur. W. Kayser için grotesk bir ahlak dersi vermeye yeltenmez, kesin bir anlam da önermez, yalnızca bir durumu, insanın durumunu gözler önüne sermenin yolundan başka bir şey değildir; saçma, sıradan, korkunç bir gerçekliğin anlatımıdır. Söz konusu gerçeklik içerisinde ölüm korkusu, yabancılaşma, çıldırı egemen terimler olarak karşımıza çıkarlar. Wolfgang Kayser'in tanımladığı biçimiyle grotesk, M. Bahtin'in grotesk tanımlamalarıyla baştan sona zıtlaşır dedik. Buluştukları nokta konusunda ise söylenebilecek olan şey şudur: Grotesk, bütünlük düşüncesini başköşeye oturtan klasik estetikten bir kopuşun anlatımıdır.

Bilindiği gibi klasikler güzelliği evrensel ve salt bir değer ve model olarak görürler. Güzellik, bir nesneyi oluşturan parçaların birbirleriyle ilişkileri, uyumlu birlikleridir. Uyum, ölçü, simetri, bütünlük güzelliğe ilişkin benimsenmiş özelliklerdir. Boileau'nun *Art Poétique*'de söylediği gibi,<sup>35</sup> her bir özellik güzelin ölçütü sayılır. Boileau'nun gönderme yaptığı kavramlardan birisi de kurallar yerine duyguya, duyumsamaya dayanan, Longin'in tanımladığı biçimiyle *yüce*'dir.<sup>36</sup> Anlatımdaki deha düşüncesine vurgu yapmak isteyen, yüce kavramıyla deha kavramını karşı karşıya getiren Boileau için yüce, bir olağanüstülük düşüncesi içerir. Söylemdeki güç, düşüncedeki büyüklük, duygudaki soyluluk, sözlerdeki görkem onunla açıklanır, izleyicinin ruhu onunla yücelir, hayranlık onunla başlar. Mantıksal düzen karşısında duyguların ve imgelerin gücü onunla ifade edilir, imgelem, kuralların baskısından böylelikle kurtulur. Yüce, kural tanımaz.

Boileau'ya göre güzellik kavramının dışında kalan türlerden birisi grotesktir. Grotesk, önce güzelliğin yadsınmasıdır. Uyumsuzluk groteskin göze çarpan bir özelliğidir. Kimileri (örneğin Saint-Amant) uyumsuzluğu, kuralsızlığı gülünç bulur. Grotesk, hem norm dışı olandır hem de doğa-karşıtıdır. Groteski çılgınlık ve canavarlıkla eşdeğer sayanlar bile vardır. Bu nedenle

<sup>35</sup> Nicolas Boileau (2003), *Şiir Sanatı*, Çev. Mustafa Durak, Bursa: Yepta.

<sup>36</sup> Longin (1991), *Traité du Sublime*, Paris: Bibliothèques Rivages,

grotesk, taklit sorunsalının dışında kalır. Güzel ise ancak doğayı taklit eder. Klasik anlayışa göre doğa, usdışı ya da saçma olamaz. Saint-Evremond için doğada her şey ölçü, kural demektir, orada biçimsizliğe, “canavarlığa” yer yoktur, yüceyi (uçsuz bucaksız olanı) ise korkunç bulur.<sup>37</sup> Edmund Burke onun yüce konusundaki bu görüşünü yineler: Yüce, kuralsız ve usdışıdır. Fontenelle şiddetli tutkuların yüce, bunun da tehlikeli olduğunu düşünür.<sup>38</sup> Eskilerin yüce kavramı karşısına groteski çıkaran Yeniler için grotesk, güzellik karşısında kuraldışılık özelliğiyle alıcı üzerinde güçlü bir etki yaratır. Eskilerin yüce kavramı baştan çıkarır, ruhu yüceltir. Yenilerin groteski ise sıradan ve kabadır, izleyiciyi güldürür. Usdışılık, ölçsüzlük, canavarlık, çalgınlık her iki biçimi (grotesk ve yüce) birbirine yakınlaştırır. Grotesk, doğal olanı bozar, yüce ise doğayı en uç koşullarda temsil eder.

XVIII. yüzyılda güzellik nesnel güzellik ve öznel güzellik olarak ayrılır. Nesnel güzellik evrensel usa karşılık gelir, öznel güzellik yalnızca kimilerinin hoşuna gider. Öznel güzellik üzerinde daha fazla durularak bir yapıtın güzelliği konusunda yargıda bulunmaya olanak sağlayan ve duygu kavramına göre anlam kazanan tat sorunsalı, tat almanın biçimleri üzerinde yoğunlaşılır. Güzellik, ister nesnel ister öznel olsun bütünlük, düzen, oran ilkelerinden sapmaz. Oysa grotesk bu türden ilkelere karşı çıkar. Tuhaflığı, kuralsızlığı öne alarak güzelliği yadsır. L'Abbé Batteux, güzelliğe ulaşmak, groteskten ve yüceden kaçınmak için aşırılıklardan uzak durmak gerektiğini düşünür, insan bedeninin uyumlu, dengeli, gerçek ölçüleri içerisinde gösterilmesi gerektiğini savunur.<sup>39</sup> Bireysel özellikleri bir yana bırakarak insanı evrensel ve zamandışı özellikleriyle göstermek gerekir. Eskiler ve Yeniler çatışmasından çıkarılabilecek sonuç şudur: Güzellik kavramı yüce ve grotesk kavramından ayrıdır. Özellikle romantiklerin (daha çok Jean-Jacques Rousseau'nun) etkisiyle ve duygu kuramının yerleşmesiyle öznel güzellik doğa duygusuyla buluşur.

Romantiklerin doğa algısının ülkeden ülkeye, dönemden döneme değişiklikler gösterdiğini ekleyelim. Doğa algısı özellikle J.J. Rousseau'nun etkisiyle Fransa'da alabildiğine öznelleşir. Her yazar kendince tanımlar yapar. Örneğin, Musset için romantizm klasik öğretinin üç birlik kuralına bir karşı çıkıştır. Daha sonra, romantiği, gülünç olanla trajik olanın dramda buluşması olarak tanımlar. Romantik kişi kendini özgül ve özgür davranışlarla belli eder. Kimi zamansa

<sup>37</sup> Alıntılaman: Théodore Litman (1971), *Le sublime en France*, Paris: Nizet, s. 9.

<sup>38</sup> - Edmund Burke (1990), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris: Vrin.  
- Michael J. Matthis (2010) (Ed.), *The Beautiful, the Sublime, and the Grotesque*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

<sup>39</sup> Alıntılaman Pierre Savoie (1995), *L'esthétique grotesque et L'homme qui rit de Victor Hugo*, Québec: Université de Montréal.

nitelemeleri aşırıya varır derecede kullanan kişi olarak tanımlanır. V. Hugo, *Cromwell'in Önsöz*'ünde yeni bir türden, modern dramdan ya da dramatik romandan söz ederken bu yeni türün kaynağının doğa ve gerçeklik olduğunu söyler. Doğada iyi ve kötü, güzel ve çirkin, yukarı ve aşağı iç içedir (Victor Hugo'ya gelinceye değin birbirlerinden ayrı düşünülen, karşıtlaşan yüce ve grotesk kavramları romantiklerde yan yana anılmaya başlanır. Güzel ve çirkin, yüce ve grotesk onlarla birlikte iç içe geçer). Şair, doğayı model seçer, gerçekliği rehber edinir. Doğada olan her şey sanata yansır. Şiir, groteskle yüceyi birbirine karıştırır. Bu ikisi yaşamda olduğu kadar yaratıda kesişerek alışılmadık bir bileşime yol açarlar. Şiirde karşıt unsurlar uyum içinde yan yana gelirler. Yeni bir yapıt anlayışı böylelikle ortaya çıkar. Karşıt unsurların yan yanılığı doğayı daha zengin gösterme olanağı sunar. Doğa kimi zaman ölçsüz, kimi zaman biçimsiz, kimi zaman da gülünç gösterilebilir. V. Hugo'nun tasarladığı doğada hiçbir şey gizlenmez. Grotesk ile yüce iç içe geçerek dengeli, usa uygun orantılarla gösterilen nesnel güzellik anlayışı bir yana bırakılır. Romantik bir güzellik anlayışına böylelikle geçilir. Kurallara, düzen düşüncesine dayanan nesnel güzellik dış biçime ilişkindir, insan elinden çıkan somut bir düzendir. Romantik güzellikte düzen düşüncesi nesnenin içindedir, tanrısal bir yana gönderme yapar. Biçim ise düşüncenin ilişkisinden doğar. Düşünce, biçem demektir, biçemle dışa vurulur. Böyle bir tanımlama hem Hugo hem de Kant'da güzelliğe karşılık gelir. Güzellikle kural dayatılmaz. Kant, imgelemi serbest bırakır, öyle ki imgelem, anlağa meydan okuyan saçmalığın içerisine düşmemek koşuluyla, özünde düzensizlik olan groteskin alanıyla yakınlaşır. Yeter ki anlatımla düşünce arasında mutlu bir yakınlaşma gerçekleşsin.

Kant, grotesk ya da yüce nesnenin bazen ölçsüz bazense saçma oluşundan dolayı sınırlandırılmayacağını düşünür. Bu durumda arı grotesk ya da doğal yüce, biçimsiz nesnelere üretir, güzellikten uzaklaşırlar. Ancak yine de yüce ve grotesk olan hoş gidebilir. V. Hugo için grotesk ve yüce bir biçime sokulabilir, deha, nesneye bir sınır koyabilir. Çünkü sınırın kaynağı kavram değil düşüncedir. V. Hugo'ya göre düşünce bir imgedir (tanrısal gerçekliğin bir imgesi). Tanrı, dehanın ben'inde kendini gösterir. Düşünce insan usuna değil, salt gerçekliğe gönderme yapar, deha o gerçekliğe ulaşandır. Tanrı kendini doğanın sınırsız çeşitliliği içerisinde gösterir. Bu açıdan grotesk ve yüce doğaya da el atar, bir sanat yapıtı biçiminde somutluk kazanır.

Kısacası, romantik güzellik anlayışı, bir sınırlamaya sahip nesnelere indirgenen Kant'cı güzellik anlayışının tersine, groteski de yüceyi de dışarıda bırakmaz. V. Hugo, modernitenin bir göstergesi saydığı groteski sanatın alanına dâhil eder. Böylelikle geleneksel güzellik ölçütlerini yıkar. Birlik, bütünlük, düzen gibi kuralları görmezden gelir, onların yerine

düalite (çiftillik), çiftanlamlılık, özgürlük kavramlarını koyar. Groteskin yazınsalın alanına sokulmasına görünürde karşı çıkan Balzac, Vigny, Chateaubriand gibi yazarlardan ayrı olarak Baudelaire güzelliğin içerisinde biraz tuhaflık yani grotesk yan olduğundan söz eder.

Geleneksel güzellik anlayışından farklı olarak romantik güzellik grotesk ve yüceyi içerir. Gerçek şiir karşıt unsurların iç içeliğiyle yaratılır. Grotesk, güzele ulaşmanın hareket noktalarından birisi sayılır. Amaç yüceye biraz daha vurgu yapmaktır. Böylelikle grotesk, yüceyle yan yana gelerek sanata derinlik katmaya, biraz daha öteye götürmeye olanak sağlar. Romantik güzellik ikisinin iç içeliğinden doğar. Grotesk ve yüce çatışmaz, bir düalite kurarak her biri sanatsal ürüne kendi katkısını yapar. Karşıt unsurlar uzlaşır, uyumlu hale gelir, türler (komik ve trajik) ayırıcı özelliklerini yitirmeden birbirine karışırlar. Kişiler için de aynı kural işlerlik kazanır: Onlar yüceyle groteskin karışımıdır (örneğin, Cromwell hem görkemlidir hem de korkak). Çünkü her insanın çiftil bir doğası vardır, ruhu ve bedeni sürekli çekişir. Aynı kişi hem *Güzel* hem de *Çirkin* (Hayvan)'dir. Grotesk ve yücenin iç içeliğiyle V. Hugo doğanın olduğu kadar insanın ve sanatın düalitesini öne çıkarır.

Benzer biçimde, Jean-Pierre Reynaud groteskin çiftil bir görünümü olduğunu düşünür.<sup>40</sup> Grotesk hem korkunçtur hem de gülünç. Grotesk, yüceyle karışmıştır, onunla bir yüce-grotesk imgesi yaratılır. Anne Ubersfeld, groteskin çiftdeğerli olduğu görüşünü paylaşanlardandır.<sup>41</sup> Tanımlamalarda öne çıkan çiftdeğerlilik özelliği klasik açıklık ilkesiyle çelişir. İzleyici açısından grotesk kimi zaman korkunç kimi zaman gülünç tepkiler yaratır. Gülünç ve korkunç olan tuhaf bir biçimde birbirine karıştığında yapıtların yorumu karmaşık bir görünüm alır. Karmaşıklık, dehanın uygarlaştırma işleviyle uyumludur; deha karmaşıklştırırken uygarlaştırır. Horatius'un şiirleri bencil bir ahlakı savunurken güzellikleriyle okuru coşturup yüceltir. Sanatçının kusurunun arkasından sanatın erdemine varılır. Sanat yapıtı çiftdeğerlilik özelliğine karşın alıcıyı yüceltmeyi, coşturmayı sürdürür. Aslında karmaşıklık güzelliğe denktir.

Romantik güzellik dehanın özgürlüğüyle belirlenir. Bu, kurallara uymayı bir zorunluluk yapan klasik güzellikten farklıdır. Deha, *doğanın bir kendiliğidir ve doğa gibi, arı ve yalın bir biçimde kabul edilmek ister.*<sup>42</sup> Onu zorlayacak hiçbir şey olamaz. Deha abartmaz, düşü olduğundan yalnızca yaratır. Karanlık bir yanı yoktur, derin ve içtendir. Bir canavar değildir, büyüktür. Sanat ise bir esindir, ikinci bir doğadır, düşe, melankoliye, fanteziye daldırır. Bunu kapris, usdışı ahmakça işler, bilgisizce sayıklamalar vb. olarak değerlendirenler bilgisizler ya da

<sup>40</sup> Alıntılayan Pierre Savoie (1995), *L'esthétique grotesque et L'homme qui rit de Victor Hugo*, s. 75

<sup>41</sup> Anne Ubersfeld (1971), *Le Carnaval de Cromwell*.

<sup>42</sup> Alıntılayan Pierre Savoie, (1995), *L'esthétique grotesque et L'homme qui rit de Victor Hugo*, s. 77.

bilgiç geçinenlerdir. V. Hugo'ya göre sanatın içsel ölçütleri dehanın ölçütleridir, orada her şeye izin vardır. Çünkü deha ölçüsüzdür, sınır tanımazdır. Kısacası, romantikler için grotesk ayrı bir estetik kategoridir (klasik anlamda güzelliğin karşısı çirkinlik değildir. Çirkin olan her şey zorunlu olarak grotesk sayılmaz). V. Hugo için grotesk, geleneksel güzellik anlayışından ve güzel nesneden uzak gibi görünse de, tersine, yeniliğe kapı aralayan estetik bir kategori, yaratıcı bir güçtür.<sup>43</sup>

Şimdiye kadar yapılan ve kısaca anımsattığımız benzer tanımlamaları göz önünde bulunduran günümüzün kimi kuramcıları grotesk estetik ile klasik estetik arasındaki ayrıma değinirler. Örneğin, Jean Onimus groteski *resmi güzellik kanonları ve yinelenen görgü kuralları* dışında olan şey olarak tanımlar.<sup>44</sup> Lee Byron Jennings, groteski deneyimlenen normların çığnenmesi olarak değerlendirir.<sup>45</sup> Philip Thomson, groteskle anormallik arasında bir denklik kurar.<sup>46</sup> Nadia Khouri için grotesk, bir *karşı-koddu*.<sup>47</sup> Normallik ve kod, klasik estetiğe gönderme yapar. Geoffrey Galt Harpman, uzlaş, paradigma gibi düşüncenin sınıflandırıcı dizgesi karşısına tabu'yu çıkarır; tabu, *olmayan-şey*'dir, toplumun yarattığı normlara ve biçimlere karşı çıkar.<sup>48</sup> Elisheva Rosen ise grotesk ile yeniliğin iç içe geçerek geleneğe karşı çıktıklarından söz eder.<sup>49</sup>

Klasik estetikten ve ona yön veren akıl ilkesinden bir kopuş olan groteskte özgürlük çağrısı temel özellik olarak öne çıkar. Bütünlük düşüncesine bağlı kalan geleneksel estetikten ayrı olarak groteskin düalist bir doğası vardır. Grotesk gerçekçiliğe bir değersizleştirme işlevi yükleyen, yüksek, tinsel, ideal olan her şeyi aşağıya indirdiğini ileri süren M. Bahtin için grotesk yüce ile bağıntılıdır, onunla iç içe geçerek klasik estetikten uzaklaşır.

<sup>43</sup> John Ruskin, *The Stones of Venice* (1853) ve *Modern Painters* (1856)'da groteskin bir yaratıcılık düşüncesi kapsadığını kanıtlamaya uğraşır. İnsanın gizli yanları düşsel temsiller aracılığıyla açığa vurulur görüşü Kayser'inkilerle benzeşir. İnsan hayvanlarla ve bitkilerle karıştırılarak karma figürler, biçimler yaratılır. Karma biçimler alıcıyı etkiler. İnsanın sansasyonel şeylere eğilimleri onunla açıklanır. Ruskin groteski bir bozulma ya da çöküş göstergesi olarak sunmaktan kaçınır. Grotesk unsurlar kültürel bir eleştiri yolu da olabilir. Grotesk aynı zamanda imgelemi serbest bırakma, doğal bir anlatım yoludur. Grotesk biçimler aynı zamanda birer simgedir. İnsanlar bir dizi simge aracılığıyla kendi gerçekliklerini, iç sıkıntılarını korkusuzca açıklarlar.

<sup>44</sup> Onimus Jean (1966), *Le grotesque et l'expérience de la Lucidité*, *Revue d'Esthétique*, 3/4, s. 291.

<sup>45</sup> Lee Byron Jennings (1963), *The ludicrous Démon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, California: University of California Press, s. 18.

<sup>46</sup> Philip Thomson (2017), *The Grotesque*, London: Routledge, s. 27.

<sup>47</sup> Nadia Khouri (1980), *The Grotesque: Archeology of an Anti-Code*, *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, 23, s. 3-24.

<sup>48</sup> Geoffrey Harpman (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, s. 4.

<sup>49</sup> Elisheva Rosen (1991), *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, *l'Imaginaire du texte*, s. 151.

W. Kayser groteskin düalitesinin *unheimliche*'de kendini gösterdiğini düşünür. Bu kavram bildik, tanıdık unsurların yabancılaşması, tuhaflaşması durumuna gönderme yapar. Bir başka anlatımla kişinin iç dünyası başka bir dünyaya dönüşür. Bildik olanla tuhaf olan arasında sürekli bir gerilim yaşanır. Bu nedenle Philip Thomson'a bakılırsa groteski belirleyen en temel özellik *uyumsuzluk*'tur (fr. disharmonie).<sup>50</sup> *Unheimliche* gibi uyumsuzluk, bir çelişki, farklı unsurların iç içe geçerek karmaşıklaşması biçimindeki belli bir düaliteden doğar. Grotesk estetiğin öne çıkan bir diğer özelliği ise *çiftdeğerlilik*'tir dedik. Çiftdeğerlilik klasik estetiğin açıklık ilkesiyle çelişir. M. Bahtin'e göre aşağı (dolayısıyla yüce; ideal, tinsel, yüksekte olan) çiftdeğerlidir: Aşağı (örneğin, gülme) hem yıkar hem de yeniler. Hem olumsuzdur hem de özgür kılar. Dünyanın korkunç yüzü korku verir, ancak grotesk estetikle tuhaf ve sevinç dolu bir yöne kayar. W. Kayser'in çiftdeğerlilikle ilgili görüşleri biraz farklıdır. Grotesk hem güldürür hem de korku verir ancak dünyanın şeytansı görünümüne de boyun eğer. Öyle ki gülme, tuhaf olan karşısında taşlaşır. Benzer görüşü Jean Onimus da paylaşır: Ona göre, gülmenin sonu çabucak kaygıya varır.<sup>51</sup>

Sylvie Debevec Henning'e göre grotesk hem gülmeyi hem de korkuyu içerir.<sup>52</sup> Lee Byron Jennings ise korku verici, ölümü imleyen görüntülerin korku verdiği gibi güldürücü olabileceğini düşünür, çünkü gülme insanın derinliklerinden kaynaklanır, insanın üstünlüğünün bir kanıtıdır.

Grotesk biçimlerin öne çıkan özelliği biçimsel bozulmalardır (fantastik bir havaya sokulan figürler izleyicide tuhaf ve korku verici etkiler yaratırlar). W. Kayser, groteskin tanımını yaparken sıklıkla bitkilerin, hayvanların ve insanların karışımından söz eder, bu nedenle böyle bir karışımda denge, uyum gibi klasik kavramlar tartışmalı duruma gelirler. Groteskten söz edilirken sıklıkla canavarlık imgesine anıştırma yapılmasının nedeni bitki, hayvan ve insan görünümünün birbirine karıştırılması, biçimin bozulması, *informel* bir yapının yaratılmasıdır. V. Hugo, grotesk estetikle canavarlık estetiği arasında bir yakınlaşma olduğunu düşünür. Kimileri ise yakınlaşmadan öte, groteskle canavarlığın eşdeğerde olduğunu ileri sürer. Yazınsal alanda, klasik ya da Ortaçağ metinlerinde canavar görünümlü figürler çoğunlukla farklı parçalardan oluşan karma yaratıklar olarak betimlenirler. Bitki ve hayvanlardan alıntılanan unsurların, insansı olanla olmayanın karışımıyla yaratılan grotesk figürler aracılığıyla beden yorumuna açık bir göstergeye dönüştürülür.

<sup>50</sup> Philip Thomson (2017), *The Grotesque*, s. 27.

<sup>51</sup> Onimus Jean (1966), *Le grotesque et l'expérience de la Lucidité*, s. 292.

<sup>52</sup> Sylvie Debevec Henning (Fall, 1981), *La Forme In-Formante: A Reconsideration of the Grotesque*, Mosaic, s. 109.

Biçimsel saptırmalar sanatın değişik biçimlerinde sıklıkla başvurulan bir yol olmuştur. Keçi ayaklı kişiler, tek gözlü canlılar, sentor gibi yaratıklar, hayvan ya da kesik başlı kişiler, vb. canavar kategorisinde sıklıkla gönderme yapılan figürlerdir. Özellikle kesik baş figürler Hıristiyanlığın eski dinsel uzamlarında, kiliselerde sıklıkla kullanılmıştır. Bu türden figürlerin asıl kaynağının eski Kelt sanatının olduğu söylenir.

Figürlerde kimi zaman yılan biçimlerine rastlanır. Söz konusu figürler *İncil*'de anlatıldığı gibi Havva'nın yılan tarafından baştan çıkarılması imgesine anıştırma yaparlar. Baş, kimi zaman bitki görünümüne sokulur. Grotesk ikonografide sıklıkla görülen figürler İngiltere'de, Ortaçağ dinsel mimarisinde (örneğin Norwich ya da Winchester katedrallerinde) sıklıkla kullanılmıştır.

Geoffrey Harpham'a bakılırsa bu türden grotesk figürler izleyicinin estetik duyarlılığını sarsarlar.<sup>53</sup> Bu nedenle, daha *soylu* figürlere yönelmeye yeltense de söz konusu görünümün izleyicide bir çekim gücü yaratır, izleyicinin bakışlarını kendilerine çekerler (çünkü ona göre grotesk biçimler insanın korkuları yanında tabularının, içsel arzularının- örneğin yamyamlık, cinsel arzu vb.- şiddet eğilimlerinin birer yansıması olurlar).

Fantastik ve imgesel yaratıklara gönderen grotesk figürler klasik denge, uyum kavramları karşısında bir uyumsuzluk etkisi yaratırlar (vurguladığımız gibi, onlarla, yasak çiğnenir, uzlaşılar yok sayılır). Yasağı çiğnemek belli bir yasayla belirlenmiş sınırların ötesine geçmektir. Chris Jencks'e bakılırsa sınırları aşmanın, yasağı çiğnemenin biçimleri arasında *abartı*, *aşırılık*, *ölçsüzlük* betileri sayılır.<sup>54</sup>

Abartma, bir şeyi gerçekte olduğundan farklı ya da öte göstermektir. Bir şeyin normal sınırları ileriye olduğu kadar geriye çekilebilir. Aşırılık her iki yönde de işlerlik kazanır. Abartmak, gerçeklik algısını sarsmak, uyum ve denge düşüncesini ortadan kaldırmaktır. Grotesk biçimlerde çoğunlukla kişilerin bedensel olarak ölçsüzlük düzeyine çekildiklerine rastlanmaktadır (bu yönüyle grotesk kimi zaman karikatürle yakınlaşır). M. Bahtin, abartılmış beden görünümlerini, *doğal sınırların dışına taşan* görünümleri groteskin öne çıkan özellikleri arasında sayar. Bedende göze çarpan abartılı her unsur önce korkuya neden olur. Ancak abartı kimi zaman da bir çekicilik nedeni olabilmektedir. Bedende görülen kanatlar, hayvan tüyleri bir olanaksızlık betisidir, ancak aynı zamanda bedene bir olağanüstülük havası katma yoludur. Abartmak, çekicilik yaratmanın yollarından birisi olabilmektedir. Ölçsüzlük bir aşırılık, gereksizlik düşüncesi içerir. Normalin sınırlarını aşmanın, normu çiğnemenin yollarından

<sup>53</sup> Geoffrey Harpham, (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*.

<sup>54</sup> Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*.



birisidir. Ancak gözalcilikla (fr. glamour) bulunduğu çekici olabilmektedir. Bazen de ölçsüzlük yapmacıklıkla (fr. sophistication), hatta çöküş (fr. decadent) izleğiyle yakınlaşır. Burada aşırı bir haz arayışı gündeme gelir: *Tuhaf bir biçimde geleceğe yönelik olarak, koleksiyon, Ortaçağ sanatının süs güzelliğinin yanı sıra barok estetiğın yaldızlı süslemesine ve çöküş estetiğine gönderme yapan tinsel bir ciddiyetle doluydu, koleksiyon aynı zamanda McQueen'in kendi geçmiş koleksiyonlarına gönderme yapıyordu. Farklı haute couture moda kıyafetinin etrafında derin haz verir biçimde kümelenmiş olarak hem yeteneğinin uzun ömürlü olduğunu bildiriyor hem de ayrılık mesajı veriyordu.*<sup>55</sup> Bernard McElroy, bu alıntıda olduğu gibi, çöküşün ve groteskin yakınlıklarından söz eder. Ona göre çöküş imgesine uyan yapıtlar yapaylıkları, doğaldışlıkları, abartılıkları ile groteski çağrıştırırlar.<sup>56</sup> Ölçsüzlük kimi zaman aşırılığa varır. Çağdaş toplum için sıklıkla kullanılan bir metafor olan aşırılık sınırları aşmanın bir diğer betisidir. Jencks şunları söyler: *Çağdaş toplumu aşırılık metaforu arasından gözlemlemek sıradanlaştı.*<sup>57</sup> Alıcıda fiziksel tepki uyandıran her nesne, kişi, görünüm aşırılıkla buluşur. Aşırılık, tiksinti uyandırdığında iğrençliğin alanına girer. Kabul edilebilir olanın, normalin ötesine geçildiğinde aşırılık groteskle yan yana gelir. Bernard McElroy'ya bakılırsa grotesk, *içimizdeki akılcı, bilimsel yana seslenmez, ilkel yanımıza, içimizdeki çocuğa, potansiyel biçimde psikotik olana seslenir.*<sup>58</sup> Toplumsal, fiziksel, akılsal sınırları zorlayan, sınırları çiğneyen, aşırılıkla iğrençlik arasında gidip gelen, aynı zamanda haz veren grotesk olan izleyicinin duyarlılığına dokunur: Hem iticidir hem de büyüler. İzleyiciyi hem rahatsız eder hem de coşturur. Sınırları çiğnerken karmaşık (çelişik) duygular uyandırır. Kirsten Hoving için grotesk, *biçimden kopandır ya da kimliği belli şeylerin karşısında olandır.*<sup>59</sup> Grotesk aykırı bir söylem biçimidir. Uyandırdığı karmaşık duygulara karşın insana ilişkin olan ya da olmayan her şeyi kendince sorgulamaya açar.<sup>60</sup> Groteskin anılan bu ve benzer işlevine başkaları eklenir.

<sup>55</sup> Kristin Knox (2010), *Alexander McQueen, genius of a generation*, London: A&C Black Visual Arts, s. 123.

<sup>56</sup> Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*, s. 84.

<sup>57</sup> Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*, s. 87-88.

<sup>58</sup> Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*, s. 88.

<sup>59</sup> Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*, s. 99.

<sup>60</sup> Bkz: Michel Foucault (2004), *Abnormal*, s.12: Michel Foucault ise groteski iktidar sorunsalı çerçevesinde gündemine alır. Ona göre iktidar sıklıkla kendi akışı dışına çıkararak, sınırlarını aşarak, bireylerin kontrolünden çıkarak, yerleşik normları çiğneyerek, akli görmezden gelerek canavarlaşır. Bir groteske dönüşür. İktidar keyfi egemenliğin uçlarından birisidir. İktidar sıradan, vasat, yararsız, gülünç, düşünsel ve yaratıcı yetilerini büyük ölçüde yitirmiş kişiler üzerinde etkisini hissettirme yolunu seçer. Foucault, grotesk imgeler seçerken örneğin Kafka'nın Dava adlı romanına gönderme yapar. Verilen emirleri tartışmayan, olduğu gibi kabullenen robotlaşmış kişiler birer grotesk imgesiyle koşut kılınır. K, kişiliği ve özgür iradeyi yok edilen biridir. Onu bu duruma getiren var olan sistemdir. Çünkü sistemin verdiği kararlar saçmalıklarla doludur. Verilen cezalar, cezanın yerine getirilme biçimleri, sebep sonuç ilişkileri saçmalık, aşırılık, ölçsüzlük gibi grotesk imgelerle doludur. Kuralların baskısıyla yönlendirilmek istenen, kontrol altına alınan beden iktidarcı "anormal" olarak görülür. İktidar, en fazla beden üzerinde baskı yapmaya uğraşır.

Şimdiye kadar yapılan söz konusu tanımlamalardan yola çıkarak şunları söyleyebiliriz: Grotesk önce klasik akılcı dünya görüşüne bir karşı çıkıştır, klasik uzlaşmaları yıkar, sanatçı için bir özgürleştirme alternatifi olur. Öne çıkan ilk işlevi budur. Grotesk, biçimi bozarak, çelişik imgeleri yan yana getirerek insanı hem ürkütür hem de şaşırtır. Oysa grotesk, (örneğin, Baudelaire'e bakılırsa) insanın içindeki iyi (melek) ve kötü (şeytan) yanları dışa vurmaya yarar. İzleyiciyi hem güldürür hem de onda kaygı uyandırır. John Ruskin, groteskin hem güldüren hem kaygı uyandıran bir işlevi olduğuna inanır. Groteskin çelişik coşkular yaratmasının nedenlerinden birisi bildik, uyumlu bir dünyanın bütünlüğünün sarsılması, gerçekliğin görülmez güçlerin etkisiyle yabancılaşmasıyla ilintilidir. W. Kayser'in ona yüklediği işlev budur. W. Kayser'in gönderme yaptığı Hieronymus Bosch, cehennemsi görünümle yaratarak durağan, simetrik iç dünyamızın bütünlüğünü sarsar. Tutarsızlık, korku ve kaygı uyandırır. W. Kayser'e göre groteskin doğasında bir *tekinsizlik* duygusu vardır. M. Bahtin ise, tersine, groteskin doğasındaki gülünçlük, oyun düşüncesiyle bir korku esinleyen, yabancılaşan dünya imgesi sunan romantik groteske karşı çıkar, ona göre groteskle korku bastırılır. M. Bahtin, W. Kayser'den ayrı olarak, groteskin karanlık ve korku verici işlevini ise yok sayar. Onun için grotesk, dünyayı yaşanılabilir kılmanın yollarından birisidir.

Kimileri groteskin şu ya da bu işlevini öne çıkarmak yerine çiftil yönüne, dolayısıyla işlevine dikkat çeker. Örneğin, Dieter Meindl için grotesk, ürküntü verici, korkutucu unsurlarla gülünç ve trajik unsurların iç içeliğiyle belirlenir.<sup>61</sup> Grotesk hem güldürür, haz verir hem de korku uyandırır. İki özellik birbirini tamamlar. Philip Thomson, fiziksel anomaliyi, şiddeti grotesk olarak değerlendirir. Ona göre grotesk, şiddet aracılığıyla sadist bir haz verme/alma yoludur.<sup>62</sup> *On the Grotesque* adlı yapıtında mantıksal ve kategorik olarak birbirlerinden ayrı durması gereken unsurların yan yana gelmesinden doğduğuna inanan Geoffrey G. Harpham'a göre groteskin işlevi bildik, alışılmış olanı sarsmak, *dili felç etmek*, bizi mantıksal olanaksızlığın alanına çekmektir. G. Harpham için grotesk aynı zamanda bir metafordur. Bu metafor karşısında düşünce dille gerçekliği (yani sözcüğü sözcüğüne olanı) somut bir göndergede buluşturamaz, çiftdeğerli bir alanda dolaşır durur.<sup>63</sup> Groteski bilişsel bir çerçevede tanımlamaya uğraşan G. Harpham'a bakılırsa sanat yapıtları ayrı unsurları yan yana getirerek grotesk bir biçime kapı aralarlar. Bir yapıtta ayrışık, anlatısal bağdan kopuk unsurların buluşturulması (örneğin kolaj uygulamaları) böyledir. Grotesk, özgürlükle ilintili olarak çoksesliliğin önünü açar. Noël Carroll

<sup>61</sup> Ayrıntılar konusunda bkz: Shun-Liang Chao (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, London: Routledge.

<sup>62</sup> Philip Thomson (2017), *The Grotesque*.

<sup>63</sup> Geoffrey Harpham (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, s. 124.

bir adım daha ileri atarak groteskin insanın biyolojik ve ontolojik kategorilerini çiğnediğini söyler.<sup>64</sup> Biçimsel ve estetik tutarsızlığın ise groteskin figüratif bir özelliği olduğunu düşünür. Grotesk korku yaratır, çünkü biyolojik ve ontolojik olarak arı değildir. Arı olmayan unsurlar korkunçtur ve tiksinti uyandırır. Karma biçimler (örneğin, yarı hayvan yarı insan), aynı bedende yan yana getirilen ayırık unsurlar biyolojik ve ontolojik olarak sınıflandırılmayacağından yine korkuya neden olurlar. Ya da grotesk, kimileri için ölümle doğum ikilemini imleyen bir metafordur.

Grotesk, gerçekliği yeni bir görüngüde yeniden yaratmaya yarar. R. Barthes, yeni bir dünyanın, bileşenlerin mantık dışı ya da anormal biçimde bir araya getirilmesinden doğduğunu söyler; böyle bir düzen bildik, tanıdık nesnelere asıl görünüşlerinden uzaklaştırır, düşüncüyü yönünden saptırır.<sup>65</sup> Gerçeklik, düşüncenin algılamakta zorlanacağı bir görünüme bürünür. Figürleşen düzenlamayı algılamak güçleşir. Çoğunlukla bedensel bir metafor olarak görülen, bütünlük düşüncesini yıkan grotesk düşünsel ve yorumsal bir belirsizliğe, coşkusal bir karmaşaya neden olur.

İtalya'da groteske yakıştırılan adlandırmalardan birisi *sogni dei pittori*'dir (sanatçının düşü). Bir başka anlatımla grotesk, sanatçıların, ressamların düşlerinin yansımalarından başka bir şey değildir. Onunla, düşlerin fantastik dünyası, sanatçının bilinçaltı dışı vurulur. Gerçeküstücüler, örneğin Salvador Dali, bilinçaltını grotesk imgelerle yansıtmaya uğraşanlardır. Albrecht Dürer, groteskle düş dünyasının iç içeliğine vurgu yapar: *Eğer bir kişi düşlerini yaratmak isterse bırakın her türden yaratığı serbestçe yaratsın.*<sup>66</sup> Sanatçılar düşlerini serbest bırakarak kendi fantezilerini dışlaştırırlar. Groteskin özgürleştirme işlevine sıklıkla vurgu yapılır. Groteski bir *sogni dei pittori* olarak adlandırmak gözlemlenen nesnenin açıklıkla algılanmasının önüne geçmektir. *İster gelenek olsun ister moda olsun, tarihten dışlanan grotesk karanlık yaşamın zaman dışı bölgelerine dalar.*<sup>67</sup> Grotesk metaforlaşırken anlamsal bakımdan daha az seçilebilir duruma gelir. Fantasma, özgürlük, düzene ve usa saldırı bir değer olarak benimsenir. Bir aşamalanma düşüncesini, benimsenmiş figüratif dizgenin düzenini görmezden gelen grotesk imgeler daha çok bir düşün, içselliğin anlatımı olurlar. Bu, başlangıçta bir süs unsuru olarak algılanan metafordan, dolayısıyla bir metafor olarak groteskten uzak bir kullanımdır.

<sup>64</sup> Bkz: Shun-Liang Chao, (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, s. 7.

<sup>65</sup> Alıntılayan: Shun-Liang Chao (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, s. 13.

<sup>66</sup> <http://im-akermariano.blogspot.com/2017/07/unforgettable-grotesqueness.html>

<sup>67</sup> Elisheva Rosen (1990), *Innovation and Its Reception: The Grotesque in Aesthetic Thought*.

David Punter, metaforun tarihçesinden söz ederken bir *süs olarak metafor* ve *dilin yapısı olarak metafor*, bir başka anlatımla *dekoratif metafor* ve *yapısal metafor* ayrımını önerir. Ona göre metafor, *bildik olanla olmayanın yan yanalığını kuran süreç olarak kabul edilen tekinsizliğin özelliğini yakaladığımız bir yoldur*.<sup>68</sup> D. Punter'in tanımına göre metafor genel olarak benzerlikle farklılığın, bildik olanla tuhaf olanın, betisellekle ayrı olanın bir eytişimidir. Dekoratif metaforda benzerlik baskın çıkar, izleyici betisel olanın anlamını hemen kavrar. Yapısal metaforda ayrışık, uyumsuz unsurlar çoğunlukla bir şiddet imgesiyle birbirlerine bağlanırlar, betiselliği yapıtı kuran temel unsurlar üzerinde yoğunlaşmadan algılamak olası değildir. X'in Y gibi olduğuna inandırmaktan uzak olan yapısal bir metaforda gerçek bir benzerlikten söz etmek güçtür. Çünkü bu türden metaforlarda bir düş edimi araya girer. Düş unsuru barındırdıklarından D. Punter bunları birer *sözde metafor* olarak adlandırır. Bu türden metaforlar bildik dünya algımızı değiştirmeye yararlar. Yapısal metaforlar bildik algı ve düşünce biçimlerimizi saptırırlar, onlarla daha çok kendi içimizdeki tuhaflığı, başkalığı açığa vururuz. D. Punter'e bakılırsa, romantik yazarlar bu türden metaforlara sıklıkla başvururlar.

Söz konusu metaforlar Coleridge'e göre fantezi ve imgelemsel metaforlar olarak ikiye ayrılırlar.<sup>69</sup> Bu iki metafor türüyle birbirlerine uzak, karşıt unsurlar yan yana getirilebilirler. Fantezide birbirleriyle doğal bağı olmayan unsurlar, imgeler bir sanatçı tarafından rastlantısal olarak buluşturulurlar. İmgelemsel olanda ise birbirlerinden uzak, farklı, uyumsuz, karşıt unsurlar uzlaştırılarak yapısal bir bütünlük, uyum yaratacak biçimde yan yana getirilir, kişinin *büyülü ve bireşimci gücü* böylelikle ortaya konulur. Fantezide ayrışık unsurlar gereksiz bir benzerlik ilişkisiyle yan yana geldiğinden yapısal bir bütünlükten söz etmek güçleşir. Buna karşın izleyici, dikkatini yan yana getirilen uyumsuz unsurlar üzerinde yoğunlaştırmaktan geri durmaz. Yaratılan imgenin uyandırdığı coşkusal etki gelip geçicidir. İmgelemsel metaforda ayrışık unsurlar yan yana getirilirken yapısal bir bütünlük yaratılır, bu yönüyle yoruma açık duruma gelirlir.

André Breton, fanteziden *kısmısal benzerlikler* olarak söz eder. İngesel bileşenler kısmısal benzerliklerle en açık, aydınlık biçimde yaratılırlar. *Anlık saçmalamalar* bu türden imgelerle ortaya çıkarlar. Kısmısal benzerlikler gerçeküstücü imgenin *düşsel değerlerini* içeren rastlantısal ve çekici fiziksel benzerliklerdir. *Bir domates aynı zamanda çocuk topudur, gerçeküstücülük 'gibi'yi kaldırmıştır*. Burada domates ve top arasında rastlantısal bir benzerlik ilişkisi kurulur.

<sup>68</sup> David Punter (2007), *Metaphor*, London: Routledge, s. 88.

<sup>69</sup> Alıntılayan, Shun-liang Chao, (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, s. 15.

Aralarında tam bir özdeşleşme söz konusu değildir. Kısımsal bir benzerlik vardır. İki unsur arasında fiziksel bakımdan rastlantısal benzerlikten grotesk doğar. Bu durumda grotesk daha çok fanteziden ve kısımsal benzerlikten kaynaklanan yapısal bir metafor gibi işler. Kavramsal bir uyumdan uzak rastlantısal bir yan yanalık söz konusudur.<sup>70</sup>

Coloridge'in sözünü ettiği *fantezi*, A. Breton'un sözünü ettiği *kısımsal benzerlikler* Silvano Arieti tarafından *paleolojik - eski - düşünce* olarak tanımlanan, Aritoteles'ci akıl yürütme mantığını aşan *şizofrenik bilişsellik* tipiyle ilişkilendirilir. Buna göre, paleolojik düşüncede olan şizofren hastalar, bir şeyi aslında aynı özelliği paylaşmayan başka bir şeyle karşılaştırırlar. Örneğin, bir hasta kendini İsviçre'ye benzetir: *İsviçre özgürlüğü sever, ben özgürlüğü severim. Ben İsviçre'yim.*<sup>71</sup> Arieti, ancak çocuk bilişselliğinde görülebilecek böyle bir sonucun *sayıklamayla* eşdeğer olduğunu söyler: Dört yaşında bir kız sokakta yürüyen iki rahibenin, aynı giyindikleri için ikiz olduklarını sanır. Paleolojik düşünce bir topun domatese benzetilmesinde de işlerlik kazanır. Fiziksel bakımdan bir nesne ile öteki arasında gerçekleşen rastlantısal yaklaştırma, Lacan'a bakılırsa, simgeleştirmede psikotik bir yetersizliğin göstergesi, gösteren ve gösterilenin sabitlendiği *kapitone noktasının* çözülmesidir.<sup>72</sup> Kısacası A. Breton'un yaklaştırması bir tür paleolojik yaklaştırmadır. Orada gösterenle gösterilen arasındaki bağ kopuktur, bu da gösterilenlerin aktarılmasını aksatır.

J. Kristeva'ya göre özne ve öznenin ürettiği gösteren dizgeleri (günlük dil, yazın, mit) göstergesel (fr. sémiotique) ve simgeselin içeliğiyle oluşur.<sup>73</sup> Göstergesel, anlamlama sürecinin (anlam oluşumunun) ilk aşamasıdır, bir simge-öncesini ve söz-öncesini belirtir. Kişinin henüz mantıksal olmayan içdürtüleri, itkileri, belli bir ritimde akış gösteren enerjisi bu aşamada düzenlenmeye başlar. J. Kristeva'ya göre dilin kökeninde bir belirsizlik uzamı vardır, bu uzam

<sup>70</sup> Alıntılar ve ayrıntılar konusunda bkz: Shun-liang Chao, (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*.

<sup>71</sup> A.g.y., s. 231.

<sup>72</sup> Kapitone noktası (F. le point de capiton):

“Yapısalcı dil kuramında, gösterenler sistemi hiçbir zaman gösterilenler setine bire bir tekabül etmez: Gösteren ve gösterilen, “gösterme” edimine direnen bir çizgiyle ayrılmış iki farklı düzendir. Gösteren daima “yüzgezerdin Bunun en basit örneği, “ben”, “sen” ve “o” gösterenlerinin asla aynı gösterilenlere tekabül etmemesidir; “ben” ve “sen” konuşana göre, “o” ise konuşulan konuya göre sonsuz bir çeşitlilik gösterir. Oysa anlaşabilmek için belirli söylemler içinde gösterenleri sabitlemek, belirli gösterilenlere, tabir caizse, raptiyelemek gerekir. Bu “raptiyeleme” işlemi, dilsel yapının yüzeyinde tıpkı kapitone edilen bir yorganda, kanepede (ya da psikanalitik referenasa bir “divanda”) olduğu gibi belirli çöküntü noktalan, sabitlik anları oluşturur, ki “anlam” dediğimiz şey ancak bu noktalan referans olarak ortaya çıkabilir. Lacan yapısalcı geleneği izleyerek, bu noktalara points de capiton, kapitone noktaları adını verir. Kapitone noktalan, dil'in yüzeyinde yarattıkları örüntüyle bir ideolojik sistem, bir söylem çerçevesi oluştururlar. Kuşkusuz farklı kapitone noktaları, aynı dilsel yüzeyde farklı bir ideolojik yapı, farklı bir söylem oluşturacaklardır.”

Can Güngen, (2012), Lacancı Terimler Sözlüğü, <http://www.cangungen.com/2012/08/24/1531/> adresinden ulaşılmıştır.

<sup>73</sup> Bu ayrımlar konusunda bkz: Julia Kristeva (2018), *La Révolution du langage poétique*, Seuil.

henüz zaman ve uzam kavramları devreye girmeden önce anne bedenine bağlıdır. Göstergesel *chora*, Oidipus öncesi öznenin sesler, renkler, çevresiyle olan ilişkilerini içerir. Bu aşamadan sonra, anlamlama sürecinde bir kopukluk yaratan tez (*thétique*) aşaması gelir. Özne, tarafını belli eder, kendine özgü bir söylem üretmeye başlar, böylelikle simgeselin, toplumsalın düzenine adım atar. Anlamlama (fr. *signification*) düzeyine geçer. Göstergesel akış gösterenden yanadır, sonunda gösterilenle buluşur. Tez aşaması gösteren ve gösterileni kapsayan ikili bir doğadadır, bu, gösterenin düzeniyle toplumsal yasalarca düzenlenen simgeselin düzeni arasındaki ayrıma benzer.

Göstergesel, dilin bilinçöncesi dönemine gönderme yapar, anlamın henüz kurulmadığı, tanımlanmamış bir önvarsayım, bir dil öncesine ilişkindir. Ancak tezsiz kesintiden sonra, simgeselin alanında görünür olmaya başlar. Göstergesel, sanatın alanında görünürlük kazanır. Özne, itkisel enerjisini sanatın alanına (sözcüklere, seslere vb.) aktarır. Göstereni sanatın alanında üreterek toplumsalın alanına adım atar. Tez, sanatın alanında işlerlik kazanır. Sanat, tezi gerekli kılar, ancak her defasında onu yıkıp yenisini yaratır. Bu süreç bir zorunluluktur, tersi bir durumda anlam üretimi gerçekleşmez.

Kısacası sanat, tezle anlamını sürdürebilir. Sanatçı toplumdışı itkisini simgesel bir düzene oturtur. Anlamlama süreci aynı zamanda öznel olanla toplumsal olanın eklemelenmesine bağlıdır. Toplumun yapılarının dönüşmesi gibi sanat da özneyi dönüştürür. Toplumsal dönüşüm bireysel dönüşümle iç içedir. Sanatsal söylemde göstergesel enerji her defasında anlamın simgesel işlevini sarsar, böylelikle yapıyla oyun oynamaya kapı aralanır. Alışılmış duyma ve düşünce biçimleri bu biçimde değiştirilir. Öyleyse groteskle, bir sanatçı göstergeselliği yıkarak yapısal bir oyunun alanına dalar. Groteskte yapıyla istenildiği gibi oynanır, böylelikle yapısal dayatmalara karşı çıkılır. Yapıyla oynamak bir özgürleşme betisidir.

Şunu da ekleyelim: Grotesk, şizofrenik bir tutumla, bir göstereni başka bir gösterenle özdeşleştirerek, anlamı, anlamsızlıkla buluşturarak bulanıklaştırır. Ayrışık gösterge parçalarından oluşan grotesk, ayna sürecinde oluşan bedenin imgesel biçimini yıkararak, bütünlüğü, kimliği, tamlığı sarsarak anlam üretmek için başvurulan dilin simgesel kullanımında bir boşluk yaratır. Bir başka anlatımla grotesk, özneyi yeni, ayrı bir gerçeklik deneyimiyle yüz yüze getirir. J. Lacan'ın anladığı biçimiyle burada söz konusu olan gerçeklik dış gerçeklik değildir. J. Lacan'a göre gerçeklik, henüz simgeleşmemiş, temsil edilmemiş, dilden önce gelen şeydir. Söz konusu olan, dil öncesi içsel bir gerçekliktir. J. Kristeva'nın göstergesel olarak adlandırdığı içsel gerçeklik simgesel bir gerçeklik olarak temsil edildiğinde ise kimi kayıplar

yaşanır: Bütünlük, sözcükler, dış gerçeklik yitime uğrar. Simgesel gerçeklik dille dönüştürülen ve özgül bir düzene konulan şeydir. Kısacası, yapısal ve yorumsal bakımdan bütünlük düşüncesini yıkan grotesk, *ben*'in bütünlüğünü sürdürme isteğiyle, insanı durmadan alt etmeye çalıştığı asıl koşulunun kaotik doğasının bilincine vardırır. Gösteren, gösterilenin etkilerini belirtmeye yöneliktir. Grotesk, ayna sürecinden önce insanın içselleştirdiği bütünlük arayışından koparır, insanın yaşamındaki kaygıyla, *durmadan doldurmaya çalıştığımız varlığımızın odağındaki boşluk ve uçurumla* içli dışlı olmaya alıştırır. Groteskin bir diğer işlevi budur.

Dorothea Scholl, *Baroque, arabesque, grotesque* adlı yazısında Lomazzo'nun, *biçimsel yozlaşmanın bir göstergesi olan groteske* çokboyutlu ve metaforik bir işlev yüklediğinden söz eder. Örneğin, Montaigne, *Denemeler*'indeki düzensizlikten söz ederken *canavar beden* metaforuna başvurarak yazdıklarının “grotesk” bir görünümü olduğunu söyler.<sup>74</sup> O da böyle bir yazı yöntemiyle her defasında doğanın ve sanatın yerleşik kurallarını çiğnediğini düşünür. Lomazzo'ya göre groteskin evrensel bir boyutu vardır; dünyayı tüm çeşitliliği ve karmaşıklığı içerisinde anlatma yoludur. İnsanın koşulu onunla açıklanır. Grotesk, bir bakıma insanın tutkularına karşılık gelir, fantasmalarını açığa vurmasına olanak sağlar. Moisés De Lemos Martins'e bakılırsa, varoluşun bütünleştirme, kusursuzluk ve uyum düşüncesi onunla yıkılır. Açıklıkla karanlığı buluşturan, trajik olduğu kadar komik, trajikomik görünümler içeren grotesk bir düşünce betisi olur.<sup>75</sup>

Son olarak; bu tanımlamalardan yola çıkarak groteskin söz dağarına ve anlamsal alanına ilişkin bir döküm yapalım: Aşırılık, canavar, canavarsılık, doğal olanla olmayanın iç içeliği, çiftdeğerlilik, çelişki, bütünlüğe karşı çıkış, karmalılık, usdışılık, düzensizlik, gelenekten kopuş, olağanüstülük, kuralı çiğneme, çiftillik, gerçeküstülük, güzellik ve çirkinlik, yaşam ve ölüm imgelerinin yan yanılığı, kapris, fantezi, varyete, rastlantı, ayrışıklık, parçalılık, yabansılık, arabesk, abartı, düşlemsel, saçma, çılgınlık, bastırılmış olanın geri dönüşü, simge, arzu, büyü, fantasma, amorf beden, tehdit, tehlike, şiddet, ölüm, kaos, karmaşa, bilinçdışı, tuhaf, korku, belirsizlik, fantastik, kapris, tiyatrallık, şok, kılık değiştirme, metamorfoz, vd.

<sup>74</sup> Julia Kristeva (2018), *La Révolution du langage poétique*, s. 48.

<sup>75</sup> - Moisés De Lemos Martins (2011), *Médias et mélancolie – le tragique, le baroque et le grotesque*, *Sociétés*, 2011/1 – 111, s. 17-25.

- Moisés De Lemos Martins(2015), *Mélancolies de la mode. Le Baroque, le Grotesque et le Tragique*, <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/35333> adresinden ulaşılmıştır.

## EXPANDED SUMMARY

Jean-Marie Schaeffer distinguishes between genre (fr. genre) and genericity (fr. *généricité*) in his book *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*. In accordance with the distinction in question, genre relates to a retrospective classification (the defined features of a genre recur and become stereotyped in time). Some conditions are mentioned to talk about the concept genre. For instance, it is necessary to marshal together more or less similar discursive works, to typify or to stabilize these aggregated works (in terms of their characteristics). The aggregation/stabilization, as Dominique Mainueneau also emphasizes, entails a socio-historical (retrospective) dimension. Genres, thus, are classified as cultural and ideological. From a definite period of history to the present day, each of genres operates as an original writing model and an expected horizon.

Genericity, on the other hand, is a textual effect. In his books *Introduction à l'architexte* and *Palimpsestes*, Gérard Genette uses the concept "metatextuality" which he regards as one of the forms of transtextuality rather than genericity. Metatextuality encompasses two other concepts: types of discourse and forms of enunciation. Here, the relationship (s) that link (s) a particular text to a particular genre or genres is (are) questioned. Metatextuality is considered as a special form of textuality.

G. Genet identifies genericity as a textual productivity. For J. M. Schaeffer, it is necessary to juxtapose similarity features at different textual levels in order to do a generic reading and analysis. Within the phenomenon of metatextuality, some characteristics of one genre are repeated in one text, and those features are transformed in the other. Apart from genericity, genre does not take into account the relations of the iteration and transformation.

In the literary context poetry, novel, and drama are known as genres that come to mind immediately. The literary works are classified in accordance with them in the shortest way. Genre is a kind of static structure that includes a repertoire idea. Genericity is a more dynamic one, however. The meaning of a text is not solely explained by a collection of information whose characteristics have been described under a particular label. Since a text might belong to more than one generic category, it can also be explained with regard to other genres, and can be perceived in different ways, depending on the perspective of an author and reader. Some texts are constituted through transforming more than one genre (for instance, the texts in the postmodern category are like this). Different forms of discourse can be contingent upon forms of enunciation. It is difficult, if not impossible, to classify a text composed of different genres as a genre (for example, *Théâtre/Roman* or *Blanche ou l'Oubli* of L. Aragon). The discursive and methodological diversity, and differences in the viewpoints that attract the attention in the texts by Roland Barthes make it almost impossible to reduce them to a certain category.

A text might undergo a change through rewritings and the author's comments in time. Here, the genericity depending on the author (fr. auctorial) and the genericity based on the reader (fr. lectorial) at the level of reception are mentioned respectively. In the latter situation there are different interpretations of a text by readers at different periods. The same content might be interpreted in different ways under different circumstances.



In short, the grotesque that destroys the idea of integrity in structural and interpretive terms makes the human cognizant of the chaotic nature of its original condition in which it tries to defeat the human ceaselessly with the desire to maintain the integrity of self. The signifier is served to indicate the effects of the signified. The grotesque ruptures the search for integrity that was internalized by the human before the mirror stage, and adjusts the human to be hand in glove with *the void and the gap at the center of our existence which we continuously try to fill*, and with the anxiety in human life. This is another function of the grotesque.

## KAYNAKÇA

Ablali, Driss (2013), Types, genres et genericité en débat avec Jean-Michel Adam, *Pratiques Linguistique, Littérature, Didactique*, 157/158, s. 216-232.

Aktulum, Kubilay (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki.

Aktulum, Kubilay (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru.

Aktulum, Kubilay (2020), *Moda ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi.

Bahtin, Mihail (2005), *Rabelais ve Dünyası*, Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul: Ayrıntı.

Barthes, Roland (2014), *Système de la Mode*, Paris: Points.

Bataille, Georges (1929), *l'Informe*, Paris.

Boileau, Nicolas (2003), *Şiir Sanatı*, Çev. Mustafa Durak, Bursa: Yepta.

Burke, Edmund (1990), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris: Vrin.

Calefato, Patricia (2004), *The Clothed Body*, Oxford: Berg.

Chao, Shun-Liang (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, London: Routledge.

Coulter, Gerry (2013), Alexander McQueen and Jean Baudrillard: 'The Pleasure of Fashion', *International Journal of Baudrillard Studies*, 10/1.

Edwards, Justin; Graulune, Rune (2013), *Grotesque*, London: Routledge.

Foucault, Michel (2004), *Abnormal*, (çev. Graham Burchell), London: Macmillan.

Francoeur, Michel (1980), *L'Illocution littéraire grotesque, un modele de sémiotique comparée*, Quebec: Université Laval.

Genette, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Seuil.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Seuil.

Genette, Gérard; Todorov, Tzevetan (1986), *Théorie des Genres*, Seuil.

Greimas, Algirdas Julien (1950), *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, Paris: Yayınlanmış Doktora Tezi.

Güngen, Can (2012), *Lacancı Terimler Sözlüğü*, <http://www.cangungen.com/2012/08/24/1531/> adresinden ulaşılmıştır.

Harpham, Geoffrey (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora: The Davies Group.

Henning, Sylvie Debevec (Fall, 1981), *La Forme In-Formante: A Reconsideration of the Grotesque*, *Mosaic, An Interdisciplinary Critical Journal*, 14 / 4, s. 107-121.

Holland, Peter (2002), *Shakespeare Survey: Volume 55, King Lear and Its Afterlife: An Annual Survey ...*, Cambridge: Cambridge University.

Jean, Onimus (1966), *Le grotesque et l'expérience de la Lucidité*, *Revue d'Esthétique*, 3/4, s. 290–299.

Jennings, Lee Byron (1963), *The ludicrous Démon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, California: University of California Press.

Julliard, Virginie (2013), *Éléments pour une « sémiotique du genre »*, *Communication & langages*, 177 / 3, s. 59-74.

Kayser, Wolfgang (1966), *The Grotesque in Art and Literature*, New York: McGraw-Hill Book Company.

Khoury, Nadia (1980), *The Grotesque: Archeology of an Anti-Code*, *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, 23, s. 3-24.

Knox, Kristin (2010), *Alexander McQueen, genius of a generation*, London: A&C Black Visual Arts.

Kristeva, Julia (2018), *La Révolution du langage poétique*, Seuil.

Litman, Théodore (1971), *Le sublime en France*, Paris: Nizet.

Longin (1991), *Traité du Sublime*, Paris: Bibliothèques Rivages.

Maingueneau, Dominique (2004), *Typologie des genres de discours, Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris: Armand Colin.

Martins, Moisés De Lemos (2011), *Médias et mélancolie – le tragique, le baroque et le grotesque*, *Sociétés*, 2011/1 – 111, s. 17-25.

Martins, Moisés De Lemos (2015), *Mélancolies de la mode. Le Baroque, le Grotesque et le Tragique*, <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/35333> adresinden ulaşılmıştır.

Matthis, Michael J. (2010) (Ed.), *The Beautiful, the Sublime, and the Grotesque*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Molinié, Georges (1998), *Sémiostylistique*, Paris: PUF.

Pala Güzel, Şebnem (2016) (Ed.), *Grotesk*, Ankara: Bilgesu.

Punter, David (2007), *Metaphor*, London: Routledge.

Rosen, Elisheva (1990), Innovation and Its Reception: The Grotesque in Aesthetic Thought, *Substance*, 19/ (62/63), s. 125-135

Rosen, Elisheva (1991), *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique, l'Imaginaire du texte*, Paris: PUV.

Ruskin, John (2003), *The Srones of Venise*, Cambridge: Da Capo Press.

Savoie Pierre (1995), *L'esthétique grotesque et L'homme qui rit de Victor Hugo*, Québec: Université de Montréal.

Schaeffer, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil.

Scholl, Dorothea (2007), Baroque, arabesque, grotesque, *Oeuvres Critiques*, XXXII / 2, s. 45-77.

Spooner, Catherine (2006), *Contemporary Gothic*, London: Reaktion Books.

Thomson, Philip (2017), *The Grotesque*, London: Routledge.

Todorov, Tzvetan (1978), « *L'Origine des genres* », *Les Genres du discours*, Seuil.

Tremblay, Robert (1991), Nicole Everaert-Desmedt, Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce, Liège, Mardaga, 1990, *Philosophiques*, 18 / 2, s. 195-197.

Ubersfeld, Anne (1971), le Carnaval de Cromwell, *Romantisme*, 1 / 2, s. 80-93.

Wellnitz, Philippe, *Le grotesque: théorie, généalogie, figures* İçinde Bölüm: *Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière*, Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis.

<http://im-akermariano.blogspot.com/2017/07/unforgettable-grotesqueness.html>

adresinden

ulaşılmıştır.

**Künye:** (Araştırma Makalesi) Dindar, Serhan (2020). “Tiyatro Metni Çevirisinde Anlam Kuramı Süreçleri: Sahte Sırdaşlar Örneği”, *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, C.2/1, s.36-55

## TIYATRO METNİ ÇEVİRİSİNDE ANLAM KURAMI SÜREÇLERİ: SAHTE SIRDAŞLAR ÖRNEĞİ THE STAGES OF THE THEORY OF SENSE IN DRAMA TRANSLATION: AN EXAMPLE OF THE FALSE CONFIDENCES

**Serhan DİNDAR**

Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Fransızca Mütercim ve Tercümanlık A.B.D., serhandindar@kmu.edu.tr

**Öz**

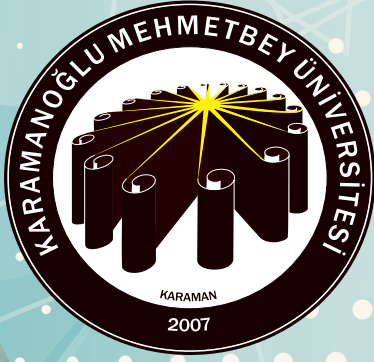
Fransız çeviribiliminde önemli bir yere sahip olan “Anlam Kuramı” (fr. la Théorie du Sens), 90’lı yılların başında Danica Seleskovitch ve Marianne Lederer tarafından ortaya atılmıştır. Çeviri sürecine çevirmen tarafından yaklaşan bu kuram, çevirmenin bilişsel süreçleri üzerinden işleyiş göstermektedir. Bu süreçleri aşamalar şeklinde sınıflandırarak betimleyen Anlam Kuramı, gösteren düzeyde erek odaklı, kaynak metnin anlamı veya söylemek istediği şey açısından kaynak odaklı bir yaklaşımı gerektirmektedir. Kaynak metnin anlamını ön planda tutan bu yaklaşımda amaç, kaynak metnin söylemek istediğini, vermek istediği mesajı aynı ya da en yakın şekilde erek metin ve kültürde de sağlayabilmektir. Çevirmen bu amaca ulaşabilmek için metni anlama, sözcüklerden sıyrılmaya ve yeniden sözcüklere dökme süreçlerinden geçmektedir. Kaynak metni iyice anlayıp onun biçimsel olarak sözcüklerinden çıkıp kaynak metni varış dilinin ifadelerine büründüren çevirmen, uygun eşdeğerlikler ile erek metni oluşturmaktadır. Böylece, oluşan erek metinde, kaynak metnin anlamını, işlevini ve en önemlisi etkisini erek kitle üzerinde yeniden yaratmış olur. Bu süreç, yazınsal metinlerde de işleyiş gösterebilmektedir. Bu metinler, bağlam, sosyo-kültürel etmenler gibi dildışı öğelerin de etkisiyle olduğundan, bazı durumlarda sözcüğü sözcüğüne çeviri yaklaşımı anlamsal açıdan verilmek istenen mesajı karşılayamayıp o etkiyi erek metinde yaratamayabilmektedir. Çevirmen, bu gibi sorunları aşmak için, Anlam Kuramı süreçlerini tecrübe ederek daha sağlam ve amaca uygun bir erek metin oluşturabilmektedir. Bu çalışmada, 18. yüzyıl Fransız Edebiyatı’nda önemli bir yeri olan Pierre C. de Chamblain de Marivaux’un *Les Fausses Confidences* (*Sahte Sırdaşlar*) adlı tiyatro eserinin Türkçeye yapılan çevirisinden seçilen örneklerle Anlam Kuramı süreçlerinin tiyatro metni çevirisine ne şekilde yansıdığı gösterilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Çeviribilim, Anlam Kuramı, Tiyatro Metni Çevirisi, Marivaux, Sahte Sırdaşlar.

**Abstract**

The Theory of Sense (fr. la Théorie du Sens) which has an important place in French translation studies was propounded by Danica Seleskovitch and Marianne Lederer in the early 1990s. Looking at the processes of translation from the perspective of a translator, this theory can be applied, depending on the cognitive inputs of the translator. Describing and classifying these processes as stages, the Theory of Sense necessitates a target-oriented approach on the basis of signifier, and a source-oriented approach in terms of the meaning of the source text, or what the source text tries to deliver. The aim of the approach that prioritizes the sense of the source text is to provide what the source text wants to express and the message it delivers in the same or closest way for the target text and culture. In order to achieve this, the translator goes through three stages in the process of translation, such as the understanding of the source text, de-verbalization and re-verbalization. The translator who fully comprehends the source text and depends stylistically on its words, transmitting it into expressions of the target language, produces the target text with proper equivalences. So, the translator recreates the sense, function, and, most importantly, effect of the source text in the target text on the target audience. This process can also work in literary texts. The approach of word-for-word translation, in some cases, may not convey the intended message of the source text, and might not create the effect in the target text because these texts are constituted by the impact of extra-linguistic elements, such as context and socio-cultural factors. So as to overcome such problems, the translator can experience the stages found in the Theory of Sense, and create a more acceptable and desirable target text. In this study, we will examine how the stages of the Theory of Sense are reflected in the selected Turkish examples from the French play, *Les Fausses Confidences* (*The False Confidences*) by Pierre C. de Chamblain de Marivaux, which has a great place in 18<sup>th</sup> century French literature.

**Key Words:** Translation studies, Theory of Sense, drama translation, Marivaux, *The False Confidences*.



**KARAMANOĞLU MEHMETBEY  
ÜNİVERSİTESİ**

**ULUSLARARASI  
FİLOLOJİ ve ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ**

**INTERNATIONAL JOURNAL OF  
PHILOLOGY and TRANSLATION STUDIES**

**MAKALE BİLGİLERİ  
ARTICLE INFO**

**Geliş Tarihi / Submission Date**  
30.05.2020

**Kabul Tarihi / Admission Date**  
15.06.2020

**e-ISSN**  
**2687-5586**

## GİRİŞ

Çeviri eylemi bir bilim ve çalışma alanına dönüştükten sonra sayısız kuramsal söyleme konu olmuş, günümüze gelene dek çeşitli aşamalardan geçmiş ve birçok açıdan ele alınıp incelenmiştir. Çeviribilim alanında çalışmalar yapan çeşitli kuramcılar, kökeni çok eskilere dayanan çeviri eylemini farklı açılardan kuramsal bir temelde ele alıp incelemiş, bu eylemin hem kuramsal bir zemine yerleşmesini hem de gelişmesini sağlamışlardır. Bu kuramcılardan biri olan ve çeviri üzerine önemli söylemlerde bulunan dilbilimci Roman Jakobson, çeviriyi üç türe ayırmıştır. Bu türler, diliçi, dillerarası ve göstergelerarası çeviri türleridir. Diliçi çeviri, aynı dile ait farklı göstergeler aracılığı ile yapılan aktarım, dillerarası çeviri, farklı dil göstergeleri arasında gerçekleştirilen aktarım ve göstergelerarası çeviri ise, farklı gösterge sistemleri arasında geçiş ile sağlanan aktarım olarak tanımlanmaktadır<sup>1</sup> (Jakobson, 1963, s. 79).

Dillerarası çeviri, diğer çeviri türlerine göre günlük yaşantımızda daha sık karşımıza çıktığından onlara göre daha fazla ön planda olan bir türdür. Gerek yazınsal metinlerin gerekse tıp, hukuk, basın, kullanma kılavuzu ve ilaç prospektüsü gibi kullanımlık metinlerin farklı diller arasındaki aktarımı olarak görebileceğimiz dillerarası çeviri, kuramsal söylemler açısından da ön plana çıkmaktadır. Çeviribilim alanındaki birçok araştırmacı dillerarası çeviri bağlamında çeşitli kuramsal söylemlerde ve yapılandırmalarda bulunmuştur<sup>2</sup>. Kuramsal söylemlerin birçoğu da çeviri uygulamalarındaki deneyimlerden, yaşanan sorunlardan, çözümlerinden ve hedef dil ve kültüre en iyi şekilde aktarım yapabilme süreçlerinden doğmaktadır. Böylece çeviribilimsel söylemler, çeviri eylemini, bu eylemin sürecini ve eylemi gerçekleştiren yani çeviren özneyi farklı açılardan ele alıp inceleyerek kuramsal sınıflandırmalar yapmaktadır. Ortaya çıkan kuram, yöntem, metot, öneri ve çeşitli söylemler de çevirinin bilişsel sürecine ışık tutma, çözümleme ve çevirmenin daha sağlıklı bir aktarım yapabilmesini sağlama amacı gütmektedir.

Yapılan kuramsal incelemeler ışığında gelişimine devam eden çeviri, çeviribilim genel kavramı altında çalışma alanını oldukça geniş tutmaktadır. Hayatımızın her aşamasında karşımıza çıkabilen hatta günlük yaşantımızın parçası olmaya devam eden çeviri eylemi, tıpkı uygulamada olduğu gibi kuramsal olarak da farklı çalışma alanları ile ilişkisi bağlamında daha disiplinlerarası bir çerçevede ilerleyiş göstermektedir. Geniş bir kapsama alanı bulunan çeviri eylemi, insana dair bir eylem olduğundan ve insanlararası bir iletişim ağı oluşturma özelliği

<sup>1</sup> Çalışma boyunca, yabancı kuramcıların eserlerinden ve Türk yazarlar tarafından yabancı dilde kaleme alınmış eserlerden yapılan alıntıların Türkçe çevirisi aksi belirtilmedikçe yazar tarafından yapılmıştır.

<sup>2</sup> Bkz: Antoine Berman, André Lefevere, Lawrence Venuti, Umberto Eco, Gideon Toury, Itamar Evan-Zohar, Jean-René Ladmiral, Hans Vermeer, Friedrich Schleiermacher, Marianne Lederer vb.

taşıdığından çeşitli bağlamlarda ele alınarak, yine beşerî çalışma alanları olan edebiyat, dilbilim, göstergebilim, sosyoloji, antropoloji, felsefe hatta psikoloji gibi diğer alanları ve bunların alt alanları ile ilişkilendirilerek incelenebilmektedir. Bu ilişkilerden biri olan ve çalışmamızda da değineceğimiz edebiyat ile çeviri ilişkisi, yazınsal metinlerin çevirisi bağlamında hem uygulamada hem de kuramsal çeviri söylemlerinde karşımıza çıkmaktadır. Biz de çalışmamızda, yazınsal metin çevirisi bağlamında, yazınsal türlerden biri olan tiyatro metninin çeviri örneği üzerinden çeviribilim tarihinde önemli bir çeviri kuramı olma özelliği gösteren “Anlam Kuramı” (fr. la Théorie du Sens) süreçlerini ele alacağız.

## **1. ÇEVİRİDE ANLAM KURAMI**

Fransız çeviribiliminde önemli bir yeri olan hatta zaman içerisinde bir ekol haline dönüşen Anlam Kuramı ve düşüncesi, konferans çevirmenleri Danica Seleskovitch ve Marianne Lederer tarafından ortaya atılmıştır. Sözlü çevirmenlik deneyimlerinden yola çıkarak oluşturdukları sözlü çeviri sürecini, Lederer sistematize ederek 1990’lı yılların başında bir model haline getirmiştir. Her ne kadar bu kuramın kaynağı sözlü çeviri olsa da yazılı çeviri sürecinde de işleyebildiği fikri hem Lederer tarafından belirtilmiş hem de alanda yapılan diğer akademik çalışmalar tarafından da desteklenmiştir. “Yorumlayıcı Çeviri Kuramı” (fr. Théorie Interprétative de la traduction) olarak da adlandırılan bu kuram, çeviri sürecine çevirmen açısından yaklaşmaktadır. Çevirmenin bu süreçteki bilişsel ilerleyişini betimleyerek sistematize etmesi ve tanımlaması bakımından da bu kuram, çeviribilim tarihinde ve çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. Öte yandan, bu kuramın gelişmesiyle Lederer ve Seleskovitch, çeviribilim terminolojisine yeni kavramlar ekleyerek alanın gelişmesine de katkıda bulunmuşlardır. İlk olarak, bu kuramın önemli kısmını oluşturan bir kavram olan “anlam” (fr. sens) ve bu süreçte yine önemli bir etmen olan “çevirmenin bilişsel birikimi” (fr. bagage cognitif du traducteur) kavramlarına değinmek faydalı olacaktır.

### **1.1. Çeviride Anlam ve Çevirmenin Bilişsel Birikimi**

Lederer, Anlam Kuramı sürecinde önemli bir rol üstlenen “anlam”ı tanımlamadan önce bir diğer kavram olan “sözlük anlamı”nın (fr. signification) tanımını yapmıştır. Kuramcı, “sözlük anlamı”nı sözcüklerin ve cümlelerin direkt sözlükteki sabit karşılıkları olarak tanımlamıştır ve bu birimlerin karşılıklarının sadece dilsel bağlam ile belirlendiklerini, metin yazarının seçimine göre belirlenip kullanıldıklarını ve bu birimlerin asıl “anlam”ın oluşması için birer araç olduklarını belirtmiştir (Lederer, 1994, s. 215-216). “Anlam” ise, çevirmen açısından, dilsel boyutta oluşan

“sözlük anlamı” ile bilişsel etmenlerin bir sentezi olarak tanımlanmıştır ve bu bağlamda, sözcüklerden sıyrılma evresiyle gelişen “anlam”ın tamamen bilişsel ve duyuşsal bir durum olduğunun altı çizilmiştir (Lederer, 1994, s. 215). Başka bir deyişle, “sözlük anlamı” tamamen dilbilimsel sınırlar içinde kalan, sözcük ve tümcelerın direkt sözlük karşılığı olarak düz anlamını veren bir kavram iken “anlam”, bu dilsel birimlerden yola çıkarak metnin genel bağlamı ve çevirmenin bilişsel birikimiyle oluşan karşılıktır. Sözcük ve tümcelerın düz değil de yan anlamları veya söylemek istediğı, vermek istediğı mesaj, içerik yani bir anlamda “ima/mana”dır.

Lederer, anlamın oluşma sürecinde önemli bir rol oynayan çevirmenin bilişsel birikimini de çevirmenin duyuşsal ve duygusal durumları, kişisel yaşanımlıkları, dil yetisi, ansiklopedik bilgisi (entelektüel bilgi seviyesi) ve bu gibi durumların çevirmenin zihninde oluşturduğu alan olarak tanımlamıştır (Lederer, 1994, s. 211). Tamamen soyut ve bilişsel olan bu birikim, çevirmenin metni anlayıp aktarmasında önemli bir etmen olup süreç boyunca da işleyiş gösteren bir mekanizmadır. Bu mekanizma, çevirmenin dünya görüşünü, entelektüel seviyesini, bilgisini ve genel kültürünü içermektedir. Bilişsel birikim, tamamen bireysel bir bağlamda düşünülüp kişiye göre değişkenlik gösteren dinamik ve devingen parametreleri olan bir olgudur. Çünkü her bireyin ya da çevirmenin yaşanımlıkları, eğitimi, okuduğı hatta izlediğı şeyler, yetişme tarzı, ideolojisi ve içinde yaşadığı kültür değişkenlik göstermektedir.

Anlam Kuramı için önemli ve kendi döneminde yeni olan temel kavramların yanı sıra, kuramın asıl sürecini betimleyen ve oluşturan aşamalar da bulunmaktadır. Lederer tarafından üç aşamaya ayrılan bu süreç, metni anlama (fr. compréhension du texte), sözcüklerden sıyrılma (fr. déverbalisation) ve yeniden sözcüklere dökme (fr. reverb-alisation) aşamalarıdır.

## 1.2. Kaynak Metni Anlama

Anlam Kuramı sürecinin ilk aşaması olan metni anlamada (fr. compréhension du texte) yapılması gereken şey, ilk olarak kaynak metni çeviri amaçlı okuyup onun dilsel kodlarını çözmektir. Çevirmen, kaynak metnin dilsel kodları aracılığı ile söylemek istediğı şeyi, vermek istediğı mesajı ve anlamını doğru bir şekilde algılamalıdır. Lederer, bu aşamanın kaynak ve erek dillere olan hâkimiyet ve ansiklopedik bilgi gerektirdiğini vurgulamış, metni anlamının genel ve evrensel bir durum olduğunun altını çizmiştir (Lederer, 1994, s. 32). Kaynak metni iyi bir şekilde anlamak için çevirmenin öncelikle kaynak metnin yazıldığı dile hâkim olması ve bununla birlikte zengin bir bilişsel birikime sahip olması gerekmektedir. Bu iki avantajı aynı anda kullanabilen çevirmen kaynak metni iyi bir şekilde anlar. Çünkü kaynak metnin anlamı dilsel veya biçimsel

kodların içinde saklıdır ve ona ancak bu dilsel bilgi ile bilişsel süreçlerin bir arada kullanılması ile ulaşılabilir (Lederer, 1994, s. 212). Çevirmen, öncelikle kaynak metni dilsel olarak yani sözcüksel, yapısal, sessel, gramatikal, söylemsel ve genel dil bağlamı açısından analiz etmelidir. Bu bilgilerden hareketle çevirmen, kendi bilişsel birikimini de göz önünde bulundurup orijinal metnin söylemek istediği şeye ulaşmalıdır. Böylece, kaynak metnin kaynak kültürde nasıl konumlandığı bilgisine de ulaşabilir. Çünkü çeviri eyleminin amacı tek başına dili değil, bir bütün olarak konumlanmış metni aktarmaktır (İsraël ve Lederer, 2005, s. 110). Kısacası, metni anlama aşamasının, dil yetisi ile başlayıp daha sonra dil sınırlarını aşarak bilişsel süreçlerle birleştiğini söyleyebiliriz.

### **1.3. Kaynak Metnin Sözcüklerinden Sıyırılma**

Sözcüklerden sıyırılma (fr. déverbalisation), Anlam Kuramı'nın ikinci aşaması olup kuram için merkez konumda olan bir bilişsel süreçtir. Lederer sözcüklerden sıyırılmayı, bilişsel ve duyuşsal anlamın kavranıp dilsel göstergelerin özgür kılınması olarak tanımlamıştır (Lederer, 1994, s. 213). Metni anlama ve yeniden sözcüklere dökme aşamaları arasında bulunan bu aşama, bir geçiş konumundadır. Sözcüklerden sıyırılma, bir bakıma metni anlama ve yeniden sözcüklere dökme aşamalarına göre daha soyut ve bilişsel bir düzeyde işleyiş göstermektedir. Özellikle de dillerarası çeviride çevirmen, kaynak metni iyice anladıktan sonra onun biçimsel yapılarından, ifadelerinden, sözcük ve tümcelerinden sıyrılarak bilişsel bir şekilde anlam bulutunu zihninde muhafaza ederek beklemede tutar. Kaynak metnin bütün biçimsel yapılarından arınmış olan çevirmen bu aşamayı gerçekleştirmiş olur. Çünkü bu aşamanın amacı, sözcüklerin arkasında saklı olan gerçekliği ortaya çıkarmaktır (Lederer, 1994, s. 114). Bu gerçeklik, aslında orijinal metnin asıl söylemek istediği şey, vermek istediği mesaj, anlamdır. Lederer'e göre tümcelerin anlamlarına ulaşmak kolaydır fakat asıl önemli olan durum, onları oldukları gibi dilsel yapıların ötesinde kavramak ve aktarmaktır (Lederer, 1994, s. 117).

### **1.4. Erek Metinde Yeniden Sözcüklere Dökme**

Son aşama olan bu süreçte, çevirmenin zihnindeki anlam birimleri, erek dilde yeniden ifade edebilmesi gerekmektedir. Seleskovitch, yeniden sözcüklere dökmeyi (fr. reverbalisation) başka bir dilde yeni biçimsel gösterenler üretmek olarak tanımlamıştır (Seleskovitch 1984, s. 35). Çevirmen, erek dilde zihnindeki kaynak metne ait anlam kümesini ifade edecek yeni ve eşdeğer sözcükler, tümceler veya ifadeler bulmalıdır. Yeni eşdeğerlikler erek dil ve kültür normları çerçevesinde kabul görmüş, kullanılan ve uygun olan ifadeler olmalıdır. Çünkü burada amaç,



kaynak metnin anlamını, etkisini, değerini ve işlevini erek metin aracılığı ile erek kitle okuyucusu ve kültürü üzerinde sağlayabilmektir. Bir bakıma bu aşama, ilk etapta sadece erek dilde yeniden biçimsel düzeyde yeni eşdeğer ifadeler bulmak gibi görünse de aslında özünde sadece yeni ifade bulmaktan ibaret değildir. Lederer “yeniden sözcüklere dökme” aşamasını şu şekilde açıklar: “Yazar kendi dilinde, çevirmen de kendi dilinde yazmaktadır [...]. Kendi dilinde biçimlendirmek çevirmenin sorumluluğunda olan bir iştir ve erek kitlenin anlamasını, hissetmesini sağlamak tamamen çevirmenin yeteneğine bağlıdır. Yazılı bir metin kendi dilinde kendince dâhiyane bir yapı iken diğer dildeki yazılı metin de kendi dilinde öyle olmalıdır” (Lederer, 1994, s. 63). Buradan anlaşılıyor ki çevirmen, kendi dil ve kültüründe orijinal metni yeniden üretmektedir. Üretilen erek ürün, orijinal metnin tam anlamıyla bir eşdeğeri olmalıdır. Başka bir deyişle, orijinal metnin vermek istediği anlamı, içeriği sağlamalı ve bırakmak istediği etkiyi erek kitle ve kültürde hissettirmelidir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta hem biçimsel ifadeler hem de bu ifadelerin içerik olarak daha derin yapıdaki değeri, anlamı ve etkisidir. Bu yüzden çevirmen, erek dilde yeniden biçimlendirirken anlamı, içeriği, etkiyi, değeri ve bunları etkileyen parametreleri göz önünde bulundurmalıdır. Soyut bir konumda bulunan anlam bulutunu, erek dil bağlamında yeniden biçimlendiren ve sözcüklere döken çevirmen onu bir bakıma tekrar somut bir konuma getirir. Bu somutlaştırma, başka bir dil ve kültürde aynı işlevle meydana gelmelidir. Böylece çevirmen, kaynak metni aynı ya da yakın şekilde yansıtarak süreci tamamlamış olur.

Biçimsel açıdan erek odaklı, “anlam” açısından kaynak odaklı olan Anlam Kuramı’nın çevirmeni temel alan bilişsel süreçleri, daha önce de belirttiğimiz gibi farklı metin türleri çevirisinde istemli ya da istemsiz bir şekilde işleyiş göstererek çevirmene kolaylıklar sağlayabilmektedir. Süreç sonunda da ortaya erek dil ve kültür normlarına daha uygun ve kabul görebilir sağlıklı bir çeviri ürün çıkabilmektedir. Farklı metin türlerinden biri olan yazınsal metinler ve yazınsal bir metin türü olan tiyatro metni çevirilerinde de Anlam Kuramı süreçlerini gözlemlemek mümkündür. Bu durumu somut bir şekilde göstermek amacıyla öncelikle tiyatro metni çevirisi ile ilgili genel bilgilere değinip daha sonra seçmiş olduğumuz Fransız tiyatrosuna ait metnin çeviri örnekleri üzerinden çevirmen ve çeviri sürecini gözlemleyeceğiz.

## 2. TİYATRO METNİ ÇEVİRİSİ VE SAHTE SİRDAŞLAR ÖRNEĞİ

Tiyatro, günümüzde ve geçmişte şüphesiz yazınsal türler arasında önemli bir yerde bulunmaktadır. Bu yazınsal tür, edebî söylemin ve görselin birleştiği bir türdür. Sahnelenmek üzere kaleme alınan tiyatro metinleri, yazınsal bir eser olarak okunabilmenin yanı sıra görsel

olarak göze hitap etme amacı da taşımaktadır. Yazınsal bir tür olarak değerlendirildiğinde, tiyatro metinleri de tıpkı roman, şiir, öykü vb. diğer metin türlerinde olduğu gibi farklı dil ve kültürler arasında hem geçmişte hem de günümüzde paylaşılmış ve paylaşılmaya devam etmektedir. Farklı kültürleri, yazarları tanımak ve bu amaçla okurun kendi birikimini, dünya görüşünü ve entelektüel bilgisini genişletmesi ihtiyacından doğan bu paylaşımı sağlamak için tek yol çeviridir. Bu düşünceden hareketle, farklı dil ve kültürlerle ait tiyatro metinleri dillerarası çeviri ile diğer toplumlara kazandırılmaktadır. Hatta çeviri yolu ile sahnelenerek görsel bir etkinlik halini de almaktadır. Tiyatro metni çevirisinde çevirmen, yapacağı çeviriyi neye yönelik hazırlıyorsa, ona göre çalışmalıdır. Başka bir deyişle, çevirisi yapılacak metnin çeviri metin olarak erek kültürdeki amacına göre hareket etmelidir. Yazınsal metinler bağlamında tiyatro metninin amacı, yazarın vermek istediği mesajları, anlamları, metnin genel konusunu ve bağlamını okuyucuya verebilmek ve okuyucuyu bir şekilde etkileyebilmektir. Çeviri bağlamında düşünecek olursak, bu amaç aynı şekilde kaynak metnin aktarıldığı erek metin ve kültürde de geçerli olmalıdır. Yani çevirmen kaynak metnin konusunu, bağlamını, vermek istediği mesajı, anlamı ve bırakmak istediği etkiyi (tıpkı Anlam Kuramı'nda olduğu gibi) erek metin ve kültürde sağlayabilmelidir. Kısacası çevirmen, bu durumda işlevsel ve erek odaklı bir yaklaşım benimsemelidir çünkü çevrilecek olan tiyatro metninin erek kültürdeki işlevi de hemen hemen aynı olmalıdır. Dillerarası çeviride, çevirmen bu işlemi gerçekleştirirken tamamen erek dilin şartlarını kullanmaktadır. Erek dilin sınırları ve imkânları çerçevesinde uygun veya kabul edilebilir eşdeğer ifadeler ile söz konusu işlevi, etkiyi, anlamı, mesajı, bağlamı ve konuyu sağlamalıdır. Böylece, bir bakıma içerik olarak kaynak odaklı, biçimsel açıdan erek odaklı bir tutum sergiler. Çevirmen, tam anlamıyla kaynak odaklı bir çerçevede sözcüğü sözcüğüne direkt bir çeviri işlemi uyguladığı takdirde bazı durumlarda anlamsızlık, anlam kayması veya erek kültür üzerinde etkisizlik gibi sorunlarla karşılaşabilir çünkü içerisinde bulunduğu toplum ve kültürden izler taşıyan kaynak metin ifadeleri her zaman erek kültürde direkt karşılıklar bulamayabilir. Bu yüzden, erek kültürde kabul gören ve kaynak ifadenin aynı anlamını ve etkisini verebilen farklı eşdeğer ifadeler tercih edilmelidir.

Çeviribilim alanındaki önemli isimlerden biri olan Edmond Cary, tiyatro metni çevirisinde kaynak metnin sınırları ile erek metni oluşturup, kaynak metnin etkisini, işlevini ve eşdeğerini erek metinde ve kültürde sağlamanın ve “ne çeviriyorsunuz? ne zaman, nerede, kim için çeviriyorsunuz?” sorularına cevap bulmanın gerekli olduğunun altını çizmiştir (Cary, 1985, s. 34). Çünkü amaç, iki kültür arasında duygu ortaklığı sağlayan, ortak bir ritim yakalayan, erek odaklı ama aynı zamanda kaynak metinden de tamamen kopmayan, yakın değeri, etkiyi ve işlevi

erek dil aracılığı ile erek kültürde verebilecek bir tiyatro metni çevirisi yapabilmektir. Bu açılardan tiyatro metni çevirisi ile Anlam Kuramı'nın amacını ve süreçlerini birbiriyle örtüştürebiliriz. Tüm bu bilgiler ışığında, Çeviride Anlam Kuramı ve tiyatro metni çevirisi normları bakımından iyi bir örnek teşkil eden *Les Fausses Confidences* (*Sahte Sırdaşlar*) adlı tiyatro metninin çeviri örneklerini inceleyeceğiz.

18. yüzyıl Fransız edebiyatında önemli bir oyun yazarı olan Pierre de Marivaux, *Les Fausses Confidences* adlı oyununu 1737 yılında yazmıştır. Oyun, Cumhuriyet Dönemi çevirimi ve aynı zamanda edebiyat yazarı da olan Safiye Hatay tarafından *Sahte Sırdaşlar* olarak Türkçeye çevrilmiş ve 1949 yılında Milli Eğitim Basımevi tarafından yayımlanmıştır. *Sahte Sırdaşlar* oyunu tam anlamıyla bir aşk komedisidir. Üç perdeden oluşan ve düzyazı şeklinde kaleme alınan bu oyun, bir Marivaux komedisidir. Genel olarak ele alacak olursak Marivaux, aşk komedisinde ihtirası ve hırsı ön planda tutar ve hayallere yer vermez. Tamamen saf aşkı konu edinir. Sempati ile başlayan aşk, daha sonra bir iç mücadeleye dönüşür. Oyunda, mahcubiyet, kuruntu, hassasiyet ve gurur duyguları karakterlerin temel özellikleridir. Marivaux, oyunlarında aşkın bir çeşit tahlilini yapmaktadır. Yazarın özgünlüğü, gerçeği ve düşü dengeli bir şekilde yansıtma, buna ek olarak günlük hayatta karşımıza çıkabilecek karakteri ve duyguları sunma biçeminde saklıdır (Erlat, 2009, s.150-151). Marivaux, oyunlarında kendine has bir biçem olan “marivaudage” (Marivaux’cu stil) olarak adlandırdığı stilini kullanmaktadır. Bu özgün stil, sevginin bütün inceliklerini, karakterlerin başkalarına ve kendilerine ulaşmak için kullandıkları dolambaçlı yolları, hileleri ve duyguları ifade etmede uygulanan çok süslü, ağdalı, abartılı ve aynı zamanda etkileyicilik üzerine kurulu düzyazı şeklinde olan bir dildir. O dönemdeki diğer birçok oyun yazarının aksine Marivaux, oyunlarını dize şeklinde değil düzyazı şeklinde kaleme almıştır.

Genel bağlamı vermek amacıyla eserin ana konusundan kısaca bahsetmek gerekmektedir. Madame Argente adında para düşkünü bir kadının kızı olan Araminte, kocasını kaybetmiş ve ondan kalan parayla geçimini sağlayan genç bir kadındır. Dorante, maddi durumu iyi olmayan ve Araminte’ e âşık bir gençtir. Araminte’in evinde vekil olarak işe başlayan Dorante, aralarındaki sınıf farkından dolayı aşklarının imkânsız olduğu gerçeğini kabullenir. Fakat yine de Araminte’ e yakın olup onu uzaktan tek taraflı sevmeyi göze almıştır. Bu yüzden amcası tarafından Araminte’in yakın arkadaşı Marton’a yakıştırılmasının ardından oldubittiye getirilerek onunla sözlenmeye karşı çıkmaz. Böylece Araminte’ e daha yakın olacaktır. O zamana kadar Dorante’ ı fark etmeyen Araminte, ondan etkilenmeye başlar fakat belli etmemek için kendiyi mücadele eder. Dorante’in eski uşağı Dubois, bu durumun farkına varır ve onların kavuşmasını sağlamak için ufak yalanlar söyler ve birtakım oyunlar çevirir. Oynanan oyunlar ve doğurduğu

komiklikler, aksilikler hatta yanlış anlaşılmalara, karakterlerin içten içe yaptıkları hesaplar, sakladıkları duygular (sırlar) ve olmadıkları biri gibi davranmaya çalışmaları (sahtelikler) üzerine kurulu bir şekilde ilerleyen oyunun ana temaları, aşk, sosyal statü ve çılgınlıktır. Dubois'ın oyun ve yalanları, Marton'un Dorante için kendi kendine umutlanması, Madame Argent'in para ve sosyal statü tutkusu, Araminte'in âşık halleri ve Dorante'in Araminte'e karşı duyduğu büyük aşk ve hayranlığı gibi durumları komik ve karmaşık bir şekilde işleyen oyun, âşıkların kavuşmasıyla (mutlu son şeklinde) sona erer. Oyunun çeviri örneklerini inceleyecek olursak:

*Dorante: Cette femme-ci a un rang dans le monde; elle est liée avec tout ce qu'il y a de mieux: veuve d'un mari qui avait une grande charge dans les finances; et tu crois qu'elle fera quelque attention à moi, que je l'épouserai, moi qui ne suis rien, moi qui n'ai point de bien?* (Marivaux, 1737, s. 21).

*Dorante: Bu kadının kibarlar arasında bir mevki var. Ölen kocası maliyede yüksek bir memur olduğu için, en kibar insanlarla görüşüp konuşuyor. Benim gibi malı mülkü olmayan, değersiz bir insanın böyle bir kadının dikkatini çekebileceğini, onunla evlenebileceğini senin aklın kesiyor mu?* (Çev. Safiye Hatay, 1949, s. 5).

Dubois ile Dorante'in arasında geçen konuşmadan yapılan bu alıntıda, Dorante'in Araminte ile arasında sınıf ayrılığı bulunması, Araminte'in ondan daha yüksek bir sınıfta olmasından duyduğu kaygı anlaşılmaktadır. Hatay'ın biçem bakımından (düzyazı) kaynak metne sadık kalarak düz yazı şeklinde ve Marivaux'nun süslü anlatımını, o dönemin erek kültür normlarına ve diline (Osmanlıca sözcükler) uyarlayarak aktarmış olduğu görülmektedir. Öte yandan genel olarak bakıldığında, erek ifadelerde Marivaux'nun şiirselliğinin ve tümce yapılarının daha düz bir hal almış olduğu söylenebilir. Çevirmen, kaynak dilde “dünya, insanlar, toplum, sosyete” gibi anlamlara gelebilen “le monde” sözcüğünü bağlamdan yola çıkarak “kibarlar” şeklinde erek dile aktarmıştır. Çünkü bağlam olarak söylenmek istenen şey üst sınıfa ait insanlardır. Dorante, Araminte ile arasındaki sınıf farkını vurgulamaktadır. Asıl söylenmek istenen anlam, Araminte'in üst sınıfa dâhil olmasıdır. Bu yüzden, kaynak metni anlayıp ifadenin asıl söylemek istediğini yakalayan çevirmen, kaynak metnin sözcüklerinden (le monde) sıyrılıp onları erek dilin sözcüklerine yeniden dökerek erek dil ve kültüre uygun bir eşdeğer ifade olan “kibarlar” karşılığını tercih etmiştir. “Kibarlar” ifadesi ile söylenmek istenen, üst statüde olmak, toplumun seçkin, eğitilmiş, buna bağlı olarak da oturup kalkmasını, nasıl davranılması gerektiğini bilen ve belirli bir düzeyin üstünde maddi güce sahip olan kesimdir. Hatay, burada “le monde”

sözcüğünün direkt sözlük karşılığı olan “herkes, toplum, insanlar, sosyete” gibi karşılıklar yerine bağlama uygun ve erek kültürün kabul gördüğü bir eşdeğer tercihte bulunmuştur.

“...et tu crois qu'elle fera quelque attention à moi, ...” kısmında ise çevirmen, tümcenin ilk bölümü olan ve kaynak dil Fransızca da “inanmak, sanmak, düşünmek” gibi anlamlara gelebilen “croire” (tu crois) ifadesini direkt sözcük karşılığı ile aktarmak yerine “senin aklın kesiyor mu?” şeklinde eşdeğer bir erek dil ve kültür ifadesi ile karşılamıştır. Erek dil Türkçede, özellikle günlük konuşma dilinde kullanılabilen “aklı kesmek” ifadesi, “anlamak, düşünmek, inanmak” gibi anlamlara gelmektedir. Hatay burada, kaynak metin ifadesinin söylemek istediğini anlayıp “tu crois” sözcüklerinde sıyrılıp aynı anlamı erek kültüre has kültürel bir eşdeğer ifade ile “senin aklın kesiyor mu?” şeklinde yeniden sözcüklere dökmüştür. Çevirmenin böyle bir günlük konuşma ifadesi kullanma tercihinin sebebini, kaynak tümcenin bağlamsal olarak da bir konuşma ifadesi olması, tümceyi ifade eden Dorante’ın alt sınıfa ait olması ve bundan dolayı daha günlük, özensiz ifadeleri tercih etmesi, çevirmenin de bu havayı yaratmak istemiş olması olarak gösterebiliriz. Tümcenin devamında gelen “qu'elle fera quelque attention à moi” kısmında ise yine aynı işlemi yaptığı söylenebilir. Kaynak dilde “faire attention à quelqu'un” ifadesi direkt olarak “birine dikkat etmek, biri ile ilgilenmek, birine ilgi göstermek ya da duymak” gibi anlamlara gelebilmektedir. Tümceyi direkt Türkçeye aktaracak olursak “benimle ilgileneceğini, bana ilgi duyacağını” gibi bir karşılık ortaya çıkmaktadır. Fakat çevirmen, bu şekilde direkt sözcüğü sözcüğüne bir aktarım yerine “benim gibi... bir insanın böyle bir kadının dikkatini çekebileceğini” şeklinde bir eşdeğer ifade ile aktarmıştır. Kaynak metindeki anlamı kavrayan çevirmen, onun sadece sözcüklerinden sıyrılmakla kalmayıp özne olan “o” (elle) kişi zamirini konuşan Dorante’a çevirip erek dilde yeniden sözcüklere dökmüştür. “Onun bana ilgi duyması” anlamını “benim onun dikkatini çekebileceğim” e dönüştüren çevirmenin bu kararı, vurguyu konuşan kişiye çekme isteğinden ya da bağlamsal açıdan söz konusu vurgulu öznenin Dorante olmasından, hatta Dorante’ın içten içe onun ilgisini çekmek gibi bir mücadeleye girmek istemesinden kaynaklı olabileceği söylenebilir. Çünkü Aramante, Dorante’ın ilgisini çekmiştir ve Dorante başlarda bunun tek taraflı olduğunu düşündüğü için kendisinin de Aramante’in ilgi alanına bir şekilde girmesi gerektiğini düşünmektedir. Genel olarak bakıldığında, çevirmenin bu kısmın çevirisinde bağlamdan yola çıkarak Anlam Kuramı süreçlerini çeviri işlemine yansıtmış olduğunu söyleyebiliriz. Böylece, anlam ve içerik olarak kaynak odaklı, biçimsel olarak erek odaklı bir yaklaşım sergilemiştir. Kaynak metnin anlamını ve etkisini, erek dil ve kültüre uygun yeni eşdeğerlikler ile sağlayabilmiştir.

*Dorante: Je l'aime avec passion, et c'est ce qui fait que je tremble.* (Marivaux, 1737, s. 21).

*Dorante: Deli gibi seviyorum; bütün korkum da bu ya!* (Çev. Safiye Hatay, 1949, s.6).

İkinci örneğe baktığımızda, Dorante'ın, Dubois ile yaptığı konuşmada, Dorante'ın, Araminte'e olan aşkını ve korkularını açıkça itiraf etmektedir. Konuşma tümcesinin ilk kısmındaki “je l'aime avec passion” ifadesinin direkt Türkçe karşılığı “onu tutkuyla seviyorum” şeklinde olmaktadır. Fakat çevirmen Hatay, sözcüğü sözcüğüne olan bu karşılık yerine Türk dili ve kültüründe birine karşı hissedilen sevginin yoğunluğunu anlatmak için kullanılan “deli gibi sevmek” eşdeğer ifadesini tercih etmiştir. “Deli gibi sevmek” ifadesinin kaynak dilde karşılığı olmasına rağmen (aimer à la folie) erek kültürde etkiyi sağlamak için daha kabul edilebilir olan bu ifadeyi seçmiştir. Bu seçimin sebebi, erek dil ve kültürde kullanılan ve kabul gören bu ifadenin, kaynak metindeki söylenmek istenen anlamı yani o sevgi yoğunluğunu ve aşırılığını anlatmada bağlamsal olarak daha uygun düşebileceği olarak gösterilebilir. Çünkü Türkçede “tutkuyla sevmek” ifadesi “deli gibi sevmek” kadar yoğunluğu ve etkiyi sağlamamaktadır ve tercih edilen tümce erek kültürde kullanımı kulağa daha yatkın olan bir ifadedir. “Deli gibi sevmek”, birini onun için delirebilecek kadar sevmek ya da sevgisinden delirmek gibi yoğun bir ifadeyi içermektedir. Kaynak metindeki ifadenin anlam ve etkisini sağlamak için onun söylemek istediğini anlayan çevirmen, kaynak ifadenin sözcüklerinden sıyrılıp onu erek dilde eşdeğer sözcüklere dökmüştür. Anlam Kuramı aşamalarını deneyimlemiş olan çevirmenin, böylece kaynak metnin anlamını ve etkisini aynı yoğunluk ile erek dil ve kültüre aktarmış olduğunu söyleyebiliriz.

*Araminte: Je n'ai point de peine à le croire; il a tout l'air de le mériter. Mais, Marton, il a si bonne mine, pour un intendant, que je me fais quelque scrupule de le prendre: n'en dira-t-on rien?* (Marivaux, 1737, s. 26).

*Araminte: Öyle olduğundan hiç şüphe etmem. Doğrusu beğenilmek hakkıdır. Yalnız, Marton, o kadar yakışıklı ki böyle birini vekilharç almaya bir parça çekiniyorum. **Dedikodu olmaz mı?*** (Çev. Safiye Hatay, 1949, s. 12).

Bu örnekte, Araminte, Dorante'ı ilk defa görür ve daha ilk andan Dorante onun ilgisini çekmiştir. Onu işe alıp almamak arasında tereddüt etmektedir. İçten içe onu beğense de başkaları tarafından kendisiyle yakıştırılmasından çekinmektedir. Duygusunu bastırarak korkuyormuş gibi görünse de aslında istediği şey onunla yakıştırılmaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, konuşma tümcesinin son kısmındaki “n'en dira-t-on rien?” ifadesi sözcüğü sözcüğüne değil de daha erek odaklı ve bağlamsal konu göz önüne alınarak Türkçeye aktarılmıştır. Bu ifadenin direkt sözcüğü sözcüğüne erek dildeki karşılığı “bu konuda kimse bir şey söylemeyecek mi?” ya da “bu konuyla ilgili hiçbir şey denmeyecek mi?” gibi bir tümcedir. Bu şekilde kullanıldığında anlamsız ve anlamı bulanık kalan, konuyla ve bağlamla alakalı da pek bir şey ifade etmeyen bu tümce, erek dilde de dilsel ve kullanımsal açıdan kulağa çok anlamlı gelmemektedir. Bu yüzden çevirmen Hatay, öncelikle metnin anlam ve içeriğini, söylemek istediğini bağlama uygun bir şekilde anlayıp kaynak dilin “n'en dira-t-on rien?” sözcüklerinden sıyrılarak onu yeniden erek dil ve metinde “Dedikodu olmaz mı?” şeklinde sözcüklere dökmüştür. Çevirmen, kaynak metnin konu ve bağlamından yola çıkarak sözcüğü sözcüğüne bir yaklaşım yerine bu ifadeyi erek odaklı bir eşdeğerlik ile karşılamıştır. “Dedikodu yapmak” ifadesi Türk dili ve kültüründe, biri veya birileri hakkında onun olmadığı bir ortamda arkasından kötü şeyler söylemek hatta bazı durumlarda doğru olmayan asılsız şeyler söylemek anlamına geldiğinden çevirmen Hatay erek kültüre hitap eden bir eşdeğer ifade seçiminde bulunmuştur. Her ne kadar kaynak dil Fransızcada “dedikodu yapmak” ifadesinin “cancer” vb. şeklinde karşılıkları olsa da çevirmen Anlam Kuramı süreçlerini geçirerek erek dil ve kültür odaklı bir yaklaşımı benimsemiştir.

*Madame Argante: ... Madame la Comtesse Dorimont aurait un rang si élevé, irait de pair avec des personnes d'une si grande distinction, qu'il me tarde de voir ce mariage conclu; et, je l'avoue, je serais charmée moi-même d'être la mère de madame la comtesse Dorimont, et de plus que cela, peut-être: car monsieur le comte Dorimont est en passe d'aller à tout. (Marivaux, 1737, s. 30).*

*Madame Argante: ... Dorimont ile evlenir de kontes olursa, öyle yüksek bir mevki olacak, öyle seçkin insanlarla düşüp kalkacak ki, bu iş bir an önce olsun diye can atıyorum. Doğrusunu söyleyeyim, bir kontes anası belki daha da fazlası olmak pek hoşuma gidecek; evet, çünkü kont Dorimont her mevkiye erişebilecek vaziyettedir. (Çev. Safiye Hatay, 1949, s. 20).*

Madame Argante ve Dorante arasında geçen konuşmadan yapılan bu alıntıda, oyunun diğer temalarından olan sınıf atlama, hırs ve yükselme durumları söz konusudur. Madame Argante, kızının Kont ile evlenmesini istemektedir. Böylece kendisi de bir kontes annesi olacak ve sınıf

atlayarak daha da saygın insanlar ile görüşecek, dilediği kadar fazla paraya sahip olup yüksek saygınlık kazanacaktır. Örnekteki ilk kısımda gecen “irait de pair avec des personnes d’un si grande distinction...” kısmı erek dile “öyle seçkin insanlarla düşüp kalkacak ki...” şeklinde aktarılmıştır. Fransızcadaki “aller de pair avec quelqu’un” ifadesi “biriyle başa baş gitmek, yarışa girmek” gibi anlamların yanı sıra “biriyle sık görüşmek, gidip gelmek ve arkadaşlık kurmak” gibi anlamlara da gelebilmektedir<sup>3</sup>. Çevirmen bu ifadeyi “... seçkin insanlarla görüşecek...” veya “...seçkin insanlarla arkadaşlık kuracak...” şeklinde daha sözcüğü sözcüğüne bir yaklaşım ile aktarmak yerine “... seçkin insanlarla düşüp kalkacak...” şeklinde bir eşdeğer erek ifade ile karşılamıştır. “Düşüp kalkmak” deyimini Türkçede “bir erkeğin bir kadınla yasa dışı ilişki kurması” ve “biriyle çok yakın bir şekilde arkadaşlık etmek” anlamlarına gelmektedir<sup>4</sup>. Her ne kadar günümüz kültüründe akla ilk anlamı gelse de bağlamdan da anlaşılacağı gibi çevirmen Hatay, bu ifade ile ikinci anlamı vermek istemiştir. Bunun sebebini çevirinin yapıldığı dönemin dil kullanım şartlarına bağlayabiliriz. Cumhuriyet dönemi Türkçesinde bu ve buna benzer ifadeler farklı anlamlarda kullanılmaktaydı. Özellikle de ilk etapta farklı bir anlamı ifade edebilecek kullanımlar başka anlamlara da gelebilmekteydi. Örneğin, “sevişmek” kelimesi, o dönemlerde cinsel bir eylem anlamında kullanılmakla beraber çok yakın iki arkadaşın birbirini sevmesi anlamında da kullanılabilmekteydi. Bu durumda, çevirmenin kaynak metni anlayıp, “aller de pair avec...” sözcüklerinden sıyrılarak anlamı erek dilde kültürel bir eşdeğer deyim ile karşılamış olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci kısımdaki “la mère de madame la comtesse...” ifadesinde bağlamsal bir durum söz konusudur. Çevirmen Hatay, bu ifadedeki “la mère” sözcüğü için direkt “anne” ya da o dönem için daha uygun olan ve aynı anlama gelen “valide” (bir kontes validesi) karşılığını kullanmaktansa “ana” eşdeğerini kullanmıştır. Bunun sebebi olarak da Madame Argente’in daha alt sınıfta olması, daha da yükselme hırısı ve buna bağlı olarak da halk ağzı (avam söylem) kullanımına yatkın olması gösterilebilir. Burada çevirmenin, Madame Argente’in alt sınıfa ait olmasını, bu oyundaki temalardan biri olan ve dönemin toplum yapısında da görülen, buna bağlı olarak da o dönemki oyunlarda sıkça ele alınan sınıf ayrılığı temasını vurgulamak amacıyla böyle bir tercihte bulunmuş olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Türkçede de “ana” kelimesi, “anne” ile aynı anlama gelen fakat halk ağzı kullanımına daha yakın olan bir kelimedir. Böylece çevirmen, kaynak metnin bağlamını göz önünde bulundurarak kaynak ifadenin söylemek istediği anlamı anlayıp, “la mère de madame...” sözcüklerinden sıyrılıp onu erek dilde yeniden eşdeğer

<sup>3</sup> Fransızcadan Türkçeye çevirisi yazara aittir. CNRTL Elektronik Sözlük: <https://www.cnrtl.fr/definition/aller>.

<sup>4</sup> TDK Elektronik Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/>.



bir ifadeye dökmüştür. Anlam Kuramı süreçlerini uygulayan çevirmen, biçimsel olarak erek odaklı, anlam ve içerik olarak kaynak odaklı bir yaklaşım ile kaynak metin ifadesinin söylemek istediği anlamı ve vermek istediği etkiyi erek dil ve kültürde sağlayabilmiştir.

*Dorante: Que vous m'aimez Madame! Quelle idée! Qui pourrait se l'imaginer?*

*Araminte, d'un ton vif et naïf, : Et voilà pourtant ce qui m'arrive.* (Marivaux, 1737, s. 86).

*Dorante: Beni sevdiğinizi mi, Madame? Ne münasebet! Böyle bir şeyi kimin aklı alabilir ki?*

*Araminte, şiddetle ve masum bir tavırla, : Hâlbuki hakikat budur!* (Çev. Safiye Hatay, 1949, s. 106).

Son örnek, Dorante ve Araminte arasında geçen bir konuşmadan alınmıştır. Araminte, aşkını kapalı bir şekilde ve aynı zamanda Dorante'ın da ağzını arayarak ona itiraf etmektedir. Kaynak metin tümcesinin ilk kısmında geçen “Quelle idée!” ifadesinin direkt erek dildeki karşılığı “Bu nasıl bir düşünce!” olmaktadır. Burada verilmek istenen anlam, söylenen bir şeye ya da bir düşünceye karşı çıkmak, itiraz edip kabul etmemektir. Çevirmen bu ifadeyi sözcüğü sözcüğüne aktarmak yerine Türk dili ve kültüründe sıkça kullanılan bir söylem olan “Ne münasebet!” ifadesini tercih etmiştir. Bu kullanım “ilişki, alaka, gerekçe, neden, sebep” anlamlarına gelebilen “münasebet” kelimesinden türemiştir<sup>5</sup>. Anlam olarak ise yine, “karşı çıkmak, itiraz etme, kabul etmeme” gibi bir karşılığa sahiptir. Böylece çevirmen, kaynak metin ifadesini anlayıp onun söylemek istediği anlamı ve vermek istediği mesajı “Quelle idée!” sözcüklerinde sıyrılarak erek dilde bir eşdeğer ifade ile yeniden sözcüklere dökmüştür. Bu kısmın devamında gelen “Qui pourrait se l'imaginer?” ifadesi ise, sözcüğü sözcüğüne düşünüldüğünde Türkçede “Buna kim inanabilir?” gibi bir karşılığa gelmektedir. Hatay, burada da ifadenin direkt karşılığını almak yerine “Böyle bir şeyi kimin aklı alabilir ki?” şeklinde bir eşdeğer erek dil ifadesini uygun görmüştür. “Aklı almak” kullanımını Türkçede “anlamak, inanmak, düşünmek” anlamlarında kullanılan bir ifadedir. Çevirmen Hatay, tümceyi daha vurgulu kılmak adına direkt aktarımdan kaçınıp bu şekilde kaynak metnin anlamını veren bir eşdeğer ifade tercihinde bulunmuş olabilir.

<sup>5</sup> TDK Elektronik Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/>.

Böylece kaynak tümcenin anlamını, söylemek istediğini kavrayıp onun sözcüklerinden sıyrılarak erek dilde kültürel sayılabilecek bir kullanım ile yeniden sözcüklere dökmüştür.

“Et voilà pourtant ce qui m’arrive.” tümcesi ise, anlam olarak Araminte’in, Dorante’ın bir önceki cümlede söylemiş olduğu “Que vous m’aimez Madame!” (Beni sevdiğinizi mi Madame?) ifadesini doğruladığını göstermektedir. Sözcüğü sözcüğüne bakıldığında erek dilde “İşte, hâlbuki başıma gelen de bu.” gibi bir karşılık ortaya çıkmaktadır. Çevirmen, bu karşılık yerine “Hâlbuki hakikat budur!” şeklinde bir eşdeğerlik tercih etmiştir. Kaynak dil ifadesinde “hakikat budur!” tümcesinin direkt karşılığı olan “c’est la vérité!” gibi bir tümce yoktur. Hatay, tamamen Araminte’in bu gerçekten kaçamadığı, duyduğu aşkı kabullenmesini, bu aşka engel olamadığı bağlamını göz önüne alarak tümceyi erek dilde böyle bir eşdeğerlik ile daha vurgulu ve çarpıcı bir hale getirmiştir. Böylece, kaynak metin ifadesinin anlamını ve bağlamını kaynak ifadenin sözcüklerinden sıyrılıp etkili bir şekilde erek dilde yeniden sözcüklere dökmüştür. Bu örnekte de görüyoruz ki çevirmen Hatay, Anlam Kuramı süreçlerini gerçekleştirerek kaynak metin tümcelerinin anlamını, mesajını ve bağlamını (içerik açısından kaynak odaklı bir şekilde) erek metinde erek odaklı eşdeğer ifadeler ile sağlayabilmiştir.

## **SONUÇ**

Çeviribilim tarihinde ve literatüründe önemli bir yere sahip olan Anlam Kuramı, diğer bir adıyla Yorumlayıcı Çeviri Kuramı, ortaya çıktığı dönem olan 1980’li yılların sonu ve 1990’lı yılların başında gerek alan terminolojisine gerekse çeviri çalışmalarına katkılar sağlamıştır. Bu kuramın ayırt edici özelliği, çeviri sürecine çevirmen açısından yaklaşarak çeviren öznenin bilişsel süreçleri üzerinden çeviri eylemini açıklamış olmasıdır. Böyle bir yaklaşımın sebebi, kuramı ortaya atan Danica Seleskovitch ve Marianne Lederer’in çeviri kuramcısı olmadan önce birer konferans çevirmeni olmaları ve çeviri eylemini direkt uygulamalı bir şekilde tecrübe etmiş olmalarıdır. Kendi deneyimlerinden yola çıkarak Anlam Kuramı’nı ortaya atmaları, uygulamada yaşadıkları çeviri sürecini kuramsal bir temele oturttukları bir bakıma daha somut ve sağlam bir zemin oluşturmalarına neden olmuştur. Böylece, kendi süreçlerini betimleyip bilişsel süreçleri aşamalara ayırarak sağlıklı bir sınıflandırma yapmışlardır. Bununla birlikte, anlam (fr. sens), sözlük anlamı (fr. signification), anlam birimi (fr. unité de sens), bilişsel birikim (fr. bagage cognitif) gibi yeni tanımlamalar yaparak bilişsel aşamaları da, metni anlama (fr. compréhension du texte), sözcüklerden sıyrılma (fr. déverbalisation), yeniden sözcüklere dökme (fr. reverbération) şeklinde adlandırıp alan terminolojisine katkıda bulunmuşlardır. Anlam Kuramı ve kuramcılarının söylemleri bunlarla sınırlı değildir. Özellikle Lederer’in, çevriye, çeviri

eğitimine, sözlü çeviriye ve çeviri yöntemlerine dair daha fazla söylemleri bulunmaktadır. Öte yandan, yeni kavramların yanı sıra var olan kavramlara da çeviri bağlamında yaklaşıp onları farklı açılardan ele alarak incelemiş ve tanımlamıştır. Fakat biz bu çalışma bağlamında Anlam Kuramı'nın temel süreçleri ve temel kavramlarını ele alıp inceledik.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Anlam Kuramı'nın bir bakıma uygulamadan doğmuş olması, çeviri eylemine yansımaları ya da çeviri incelemelerinde karşımıza çıkmasını sağlamaktadır. Her ne kadar sözlü çeviri deneyimlerinden ortaya çıkmış olsa da yazılı metin çevirilerinde de Anlam Kuramı süreçlerine rastlamak mümkündür. Bu durumu Lederer de doğrulamaktadır. Kuramcı, Anlam Kuramı süreçlerinin sözlü çeviride, yazılı çeviriye oranla daha rahat işleyebileceğini, bunun sebebi olarak da sözlü çeviride, özellikle de simültane çeviride anlamın daha sıcaklığına yansıtılabileceğini, ayrıca jest, mimik, konuşmacının o anki tepkilerinin de çevirmenin anlamı kavrayıp yansıtmasında bir avantaj olabileceğini belirtir (Lederer, 1994, s. 18). Yazılı çeviride, kaynak metnin yazılması ve çeviri eyleminin gerçekleşmesi arasında yer ve zaman farkının olması, çevirmenin anlamı kaçırmaya ya da yorumlamasını zorlaştırmasına sebep olabilmektedir fakat bu durum sürecin işlenmesine engel değildir (Lederer, 1994, s. 19). Böylelikle, Anlam Kuramı süreçlerinin yazılı (yazınsal) metin çevirisinde de işleyebildiğini söyleyebiliriz.

Ele almış olduğumuz tiyatro metni çevirisi örneğinde de Anlam Kuramı süreçlerinin işlediğini gözlemlemiş olduk. 18. yüzyılın önemli oyun yazarlarından biri olan Marivaux'nun *Les Fausses Confidences* (*Sahte Sırdaşlar*) adlı eserinin başlığı, çevirmen Safiye Hatay tarafından sözcüğü sözcüğüne "Sahte Sırdaşlıklar" şeklinde çevirmek yerine "Sahte Sırdaşlar" şeklinde aktarılmıştır çünkü "sırdaş" sözcüğünün Fransızcadaki karşılığı "confident/e" kelimesidir. Çevirmen burada sırdaş olma durumunu vurgulayan "sırdaşlık" ismi yerine sır tutan kişiyi vurgulayan "sırdaş" karşılığını tercih ederek oyunun bağlamına ve karakterlerine ilgiyi çekmiştir. Bir bakıma başlıktaki bu çeviri tercihi, Hatay'ın metinde de bağlamsal durumları göz önüne alarak anlamsal açıdan sadık, biçimsel açıdan erek dil ve kültür odaklı bir yaklaşım sergileyeceğinin sinyalini vermiştir. İncelemiş olduğumuz çeviri örneklerinde de görüldüğü üzere, çevirmen Hatay, *Sahte Sırdaşlar* çevirisinde Anlam Kuramı sürecindeki gibi öncelikle kaynak metnin özelliklerini, anlamını, söylemek istediği şeyi, vermek istediği mesajı anlayarak kaynak dil Fransızcanın biçimsel yapılarından sıyrılmış, onu erek dil Türkçede uygun eşdeğer ifadeler ile yeniden biçimsel yapılara dökmüştür. Bu geçişi gerçekleştirirken de kaynak metnin anlamını korumayı başarmıştır. Özellikle de söylem ve kullanım açısından da kendi döneminin erek dil ve kültürüne uygun ve vurgulu eşdeğerlikleri tercih etmiştir. Bunu yaparken de kaynak

metin yazarı Marivaux'nun düz yazı şeklindeki süslü ve vurgulu stilini de olabildiğinde erek dil ve kültürde sağlamıştır. Böylece hem anlam ve içerik açısından hem de biçimsel açılardan kaynak odaklı, biçimsel kullanımlar açısından ise erek odaklı bir yaklaşım sergilemiştir.

Öte yandan, metin içinde bazı ifadeleri sözcüğü sözcüğüne ya da daha literal (birebir) bir şekilde aktarmış olduğu da görülmektedir. Fakat çevirmen, biçimsel ve söylemsel olarak ağırlıklı bir şekilde erek odaklı bir yaklaşım benimsediği için yine erek odaklı bir kuram olan Anlam Kuramı süreçlerini daha yoğun bir şekilde uygulamıştır. Böylece, sözcüğü sözcüğüne çeviriden kaynaklı ortaya çıkabilecek erek dilde anlamı, etkiyi verememe, anlam bozukluğu ya da anlam bulanıklığı gibi sorunları en aza indirgeyerek erek dil ve kültürde daha sağlıklı ve kabul edilebilir bir ürün olan çeviri metni meydana getirmiştir. Buradan hareketle, Anlam Kuramı'nın çeviri eylemi sırasında oluşabilecek sorunları gidermede çevirmene kolaylık sağladığını söyleyebiliriz. Ayrıca, bir çevirmenin çeviri işlemini gerçekleştirirken bütün süreç boyunca sadece tek bir yaklaşım ya da yöntem benimseyemeyeceğinin ve çevirmen yöneliminin metin içindeki durumlara göre sürekli değişkenlik gösterebilen dinamik bir süreç olduğunun da altını çizmek gerekmektedir. Diğer bir deyişle çevirmen, bir tümceyi sözcüğü sözcüğüne ve birebir, diğerini daha erek odaklı ve serbest bir şekilde de aktarabilir. Bu tamamen metin içi ve metin dışı durumlara bağlı olarak gelişen bir durumdur. Çevirmen, duruma göre en uygun yaklaşımla çeviri işlemini gerçekleştirir. Fakat yine de ağırlıkta olan ya da daha öne geçen bir yönelim, teknik ya da yaklaşım durumu söz konusu olmaktadır. *Sahte Sırdaşlar* çevirisi için ağırlıkta olan yaklaşımın erek odaklı olduğunu ve süreç olarak da Anlam Kuramı'nı yansıttığını söyleyebiliriz. Metin içinde veya aynı türde farklı metinler olarak örnekleri çoğaltmak mümkündür. Fakat bu çalışma çerçevesinde tek bir eserin sınırlı sayıda örneğini inceleme fırsatı elde edilmiştir. Bütün bilgiler ve örnek incelemeler ışığında, yazınsal metin türlerinden biri olan tiyatro metni çevirisinde erek odaklı bir yaklaşım olan Anlam Kuramı ve süreçlerinin kendini gösterebileceğini, bu kuramın olası sorunları çözmeye kolaylık sağlayabileceğini ve erek kültür açısından daha uygun bir erek ürün ortaya çıkarmada katkıları olduğunu söyleyebiliriz.

## **EXPANDED SUMMARY**

The Theory of Sense which has a significant place and, then, has become a school in French translation studies was propounded by the conference interpreters, Danica Seleskovitch and Marianne Lederer. Lederer systematized the process of interpreting based on their experiences of conference interpreting, and turned it into a model in the early 1990s. Even though this theory hinges on interpreting, the idea that the theory can be also applied to translation (of written texts)

has been underlined by Lederer, and supported by other academic works in translation studies. Lederer posits that the stages of the Theory of Sense can be easily applied to interpreting compared to translation. The reason behind this, as she explains, is that the sense in interpreting, in particular simultaneous translation, can be almost immediately reflected, and the gesture, facial expressions, and reactions of the speaker at that moment give the translator an advantage in reflecting and comprehending the sense<sup>6</sup> (Lederer, 1994, s. 18). In translation, there is a spatio-temporal difference between the process in which the source text is written and that of translating it, which might get difficult for the translator to grasp, or to comment on the sense. However, this situation does not at all prevent the process from working (Lederer, 1994, s. 19). In the Theory of Sense, the translator goes through three stages in the process of translation, such as “understanding of the source text”, “de-verbalization” and “re-verbalization”. These stages can be said to be applied to translation (of written texts).

This theory, known as “the Interpretative Theory of Translation”, looks at the processes of translation from the viewpoint of a translator. In terms of the fact that the theory describes, defines, and systematizes the cognitive development of the translator during the process, it plays an important role in the history of translation studies. In addition, Lederer and Seleskovitch contributed to the development of the field, adding up new concepts to the terminology of translation studies.

Although some parts of the play *Les Fausses Confidences* (*The False Confidences*) by Marivaux, one of the most significant playwrights in 18<sup>th</sup> century, were translated into Turkish by the translator Safiye Hatay, deploying an approach of word-for-word (or literally) translation, we can state that she uses a more target-oriented approach in her translation in terms of the content. As we observe it through the translated examples, the translator Hatay first comprehends the characteristics (understanding of the source text), the sense of the source text’s expressions, the message it delivers, and what the text utters in the translation of *The False Confidences* as in the stages of the Theory of Sense. Later, she gets away with the structures of the source language French (de-verbalization), and reconstructs it with the equivalent expressions that are valid in the target language Turkish (re-verbalization). She succeeds in keeping the meaning of the source text the same in this process. She particularly prefers the appropriate and emphatic equivalences in the target culture and language of that specific period in terms of its discourse and usage. In doing so, she provides the ornamental and emphatic prose style of Marivaux as much as possible

---

<sup>6</sup> All the translations from French to English belong to the author of this article.

for the target culture and language. So, she adopts not only a source-oriented approach on the basis of meaning, content, and stylistic aspect, but also a target-oriented approach in terms of formal usage. Also, as we said before, it is observed that she transfers some expressions in the text more literally, or using word-for-word translation method. She applies the stages of the Theory of Sense intensively to the text since the translator mainly adopts a target-oriented approach in formal and discursive ways. In this way, she reduces to the lowest degree the problems arising out of the word-for-word translation, such as the loss and ambiguity of the meaning, inexpressiveness, in the target language. In this respect, we claim that the Theory of Sense is helpful for the translator to overcome the problems during the process of translation. On the other hand, it is necessary to underline the idea that a translator does not just adopt one approach, or method throughout the whole translation process, but rather a dynamic process in which the translator's tendency can continuously change, depending on the text. In other words, the translator can transfer one sentence to the text literally, or through word-for-word translation, while s/he might translate another sentence freely, or in a more target-oriented way. This act completely hinges on textual or extra-textual situations. Here, the translator translates the text in the most appropriate way accordingly. Nonetheless, there is a tendency, technique, or approach and method that is mostly deployed, or comes to the fore in translation. We argue that it is the target-oriented approach which is mostly used in the translation of *The False Confidences*, and the translation as a process reflects the Theory of Sense.

#### **KAYNAKÇA**

Cary, E. (1996). *Çeviri Nasıl Yapılmalı?* Mete Çamdereli (Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Erlat, J. (2009). *Esquisse d'une Histoire de la Littérature Française des origines au XVIIIe siècle*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Israël, F., Lederer, M. (2005). *La théorie interprétative de la traduction*. Paris: Lettres modernes Minard.

Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Lederer, M. (1994). *La traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif*. Paris: Hachette.

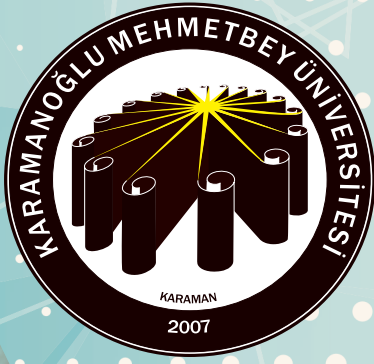
Marivaux, P. C. C. (1737). *Les Fausses Confidences*. Paris: Classiques Larousse.

Marivaux, P. C. C. (1949). *Sahte Sırdaşlar*. Safiye Hatay (Çev.). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Seleskovitch, D., Lederer, M. (1984). *Interpréter pour traduire*. Paris: Didier Érudition.

CNRTL Dictionnaire: <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/>.

TDK Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/>.



KARAMANOĞLU MEHMETBEY  
ÜNİVERSİTESİ

ULUSLARARASI  
FİLOLOJİ ve ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ

INTERNATIONAL JOURNAL OF  
PHILOLOGY and TRANSLATION STUDIES

MAKALE BİLGİLERİ  
ARTICLE INFO

Geliş Tarihi / Submission Date  
10.04.2020

Kabul Tarihi / Admission Date  
03.06.2020

e-ISSN  
2687-5586

## HASAN ALİ TOPTAŞ'IN UYKULARIN DOĞUSU ROMANINDA ZAMAN VE DÖNGÜSEL YAPI TIME AND CYCLIC STRUCTURE IN HASAN ALI TOPTAŞ'S UYKULARIN DOĞUSU

Şener Şükrü YİĞİTLER

Arş. Gör. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ssyigitler@gmail.com

### Öz

Hasan Ali Toptaş çağdaş Türk edebiyatının kendi anlatı dünyasını, dilini ve tarzını kurmuş, özgün yazarlarından biridir. Diğer bilim dallarının tartışma konularına edebiyatta alan açmasıyla bilinen bir yazar olarak Toptaş, *Uykuların Doğusu*'nda (2005) 'döngüsel zaman' izleğini hem içerik hem biçim bakımından anlatısının bütününe yerleştirir. Anlatı boyunca farklı zamanlar arasında bir sarmal oluşturan yazar, metnin başlangıcıyla sonu arasında bir köprü kurarak içerikte kurguladığı sonsuz dönüş hareketini anlatının genel yapısına da kazandırır. Böylece roman farklı zamanlarda geçen birbirinin benzeri olaylarla okura içerikte bir tekrar duygusu yaşatırken genel yapısıyla da zamanın dairesel hareketine uyar.

Zaman kavramını kurgulayışı bakımından Türk edebiyatında bir ilk sayılması gereken *Uykuların Doğusu* romanında zaman ve genel yapının incelendiği bu makalede, anlatıda kullanılan bütün öğelerin sonsuz bir dönüş hareketine uygun olarak kurgulanması tartışılmıştır. Toptaş'ın kullandığı söz konusu dönüş hareketini açıklamak için romanın zaman kavramıyla ilintili genel özellikleri incelenmiş; bunun yanı sıra, başta 'bengi dönüş' kavramı olmak üzere, romanda kullanılan tekrarlar, zaman-kutsal ilişkisi ve metin içi zaman teknikleri tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Zaman, Yapı, Döngü

### Abstract

Hasan Ali Toptaş is a genuine author who has established his own narrative world, language and style in contemporary Turkish literature. As a writer known for giving place to speculative subjects of other disciplines in literature, Toptaş uses the 'cyclic time' theme both in the content and the form of his novel *Uykuların Doğusu* (2005). Creating spirals between different times throughout the narration, Toptaş places the eternal return movement in the general structure of his novel by building a bridge between the beginning and the ending of his novel. Thus, while the novel gives the reader a sense of repetition in content with similar events that take place at different times, it follows the circular movement of the time with its style and general structure.

In this article which focuses on the examination of the time and general structure of the novel, which has been the first in Turkish literature due to its handling of time concept, fictionalization of all narrative elements in line with the eternal return has been discussed. In order to explain the cyclic movement used by Toptaş in his novel, general features of the novel in relation with time have been analysed. Besides, 'eternal recurrence', which is the key concept in our analysis, repetitions used in the novel, relation between time and the sacred and textual time techniques have been discussed.

**Key Words:** Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Time, Structure, Cycle



## GİRİŞ

Zaman bütün bilim ve sanat dalları için öteden beri ilgi çekici bir konu olmuştur. Aristo'dan (1996) Hawking'e (1992) kadar zamana dair sayısız düşünce, sayısız teori üretilmiştir. Bir bütün olarak algılandığı modern öncesi çağlardan saatlere, dakikalara, saniyelere ve saliselere bölündüğü modern çağa kadar zaman kavramı birbirinden tümüyle farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Parmenides-Platon-Aristo geleneğinde bölünmez bir bütün olarak görülen zaman anlayışı 17. yüzyıla gelindiğinde Newton'un fizik yasalarıyla desteklenmiş, bu yaklaşım uzun süre kabul gördükten sonra Einstein'ın 'görecelik yasası'yla büyük bir sarsıntıya uğramıştır. N. Bohr, Heisenberg ve M. Planck gibi fizikçiler, Bergson, Wittgenstein ve Whitehead gibi filozoflar zaman kavramına farklı yorumlar getirmişlerdir. Özellikle Bergson'un fikirleri sanatta ve özellikle anlatım teknikleri açısından yeni uygulamalara ve yeni düşüncelere kapı aralamıştır (Tekin, 2004, s. 107-108). Bugün de kuantum teorisinden sicim teorisine kadar fen bilimlerinin araştırma sahasına giren pek çok tartışmalı konunun edebiyatın ve diğer sanatların ilgisini çektiği bilinmektedir.

Hasan Ali Toptaş'ın geniş kitlelerce tanınmasını sağlayan ve yazarına Yunus Nadi Ödülü'nü kazandıran romanı *Gölgesizler* (1995) iki farklı mekânda geçen hikâyesini paralel evrenler arasında kurduğu gerçeküstü geçişliliklerle birbirine bağlayarak anlatır (Karaca, 2011). Toptaş, *Gölgesizler*'i takip eden *Kayıp Hayaller Kitabı* (1996) ve *Bin Hüzünlü Haz* (1998) romanlarında da geleneksel zaman/mekân anlayışını aşan karakterler, olaylar ve hikâyeler kurgular. Ancak, Toptaş'ın zaman kavramını en yoğun biçimde işlediği eseri *Uykuların Doğusu* (2005) olur. Toptaş'ın zaman algısı, bu romanda okuru henüz zamanın yaratılmadığı mitolojik bir kozmolojiye götürür ve hikâye, içindeki bütün unsurları zamansallaştıran gücüyle açılır: "Sonra, işte ben böyle kımıldanırken, nasıl oldu bilemiyorum ama birdenbire masanın üstündeki kağıtların şeklini alan zaman da kımıldandı sanki." (Toptaş, 2010, s. 5) Toptaş anlatılarında zaman, çoğunlukla kendi boyutunu kazanır; uzamı oluşturan diğer üç boyutun yanında evrenin henüz varlık kazanmadığı, belli bir renge, sese ve şekle sahip olmadığı mitolojik zamana ait bir bulamaç halindedir. Metni her türlü zamansal çerçeveden çıkaran anakronizmler, kronolojik belirsizlikler ve okuyucuda sinestezik etki yapan dönüşümler sürekli birbirine eklenmeyi sağlayan bir halka içindedir. Zamanların birbirine dönüşmesini kanıksayan bu anlatılarda, Romalı şair Ovidius'un her şeyin her şeye dönüşümünü mümkün kıldığı *Dönüşümler*'indeki gibi kişiler de mekânlar da zamana dönüşebilir. Bu yapısı, Toptaş'ın anlatılarına her dönüşümün imkân dâhilinde olduğu masal biçimi kazandırsa da onun kurduğu zamansal örgü masal zamanıyla da birebir örtüşmez. Onda, "Bir varmış bir yokmuş" diye başlayan masalların zaman kavramını ortadan kaldıran rahat ve kaygısız havası yoktur. İnsanlar ve eşyalar Kafkaesk bir absürtlüğün dekoru içinde ve Beckettvari bir zamansızlığın sıkıntılı döngüsünde hep bekler gibidirler.

## 1. *Uykuların Doğusu*'nun Ana Yapısını Kuran Öge: Zaman

*Uykuların Doğusu* yarım bir cümleyle başlar: “bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm.” (Toptaş, 2010, s. 5) ve yine, “Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek” (Toptaş, 2010, s. 259) şeklinde yarım bırakılmış bir cümleyle biter. Böylece, anlatı tam bir devir/sarmal oluşturacak şekilde başı ve sonu birbirine bağlanarak sonsuz bir döngü içine girer. Okur, metnin başından sonuna, oradan tekrar başına gönderilir. Kendi içinde girdaplar ve helezonlar yapan, kendi içine kapanan metnin sarmalında sonsuz bir döngüye hapsolür. Teknik olarak bakıldığında Toptaş'ın kurduğu metinsel labirentten kurtulmanın tek yolu, kitabı birinci veya sonraki okumaların sonunda, tıpkı mitolojik kahraman Dedalus'un balmumuyla tutturulmuş kanatlar takıp labirentten uçarak ayrılması gibi, bir daha geri dönmek üzere terk etmektir.

Oysa *Uykuların Doğusu* birbirini izleyen ve birbirinin içine geçen geri dönüşlerle okur için derin girdaplar oluşturan bir metindir. Anlatıya temel niteliğini verdiğini düşündüğümüz ‘zaman’ ögesi, bazı durumlarda iç içe geçen geri dönüşlerle, bazı durumlarda paralel anlatılan hikâyelerle sürekli bir sarmal hareket içinde kurgulanır. Romanda geriye dönüşler şeklinde kurgulanan bölümler yazar-anlatıcının oluşturduğu metnin kendisidir. Bu nedenle bu teknikle yazılmış yerler neredeyse romanın tamamını oluşturur. Romanda yazar-anlatıcı geçmişe dönerek ilk önce radyoevinde iş bulmaya çalışan bir adamın arayışının hikâyesini anlatır. Romanın son kısımlarına doğru anlatıcının dedesi olduğu anlaşılın bu Radyoevinde Çalışan Adam'ın hikâyesi şehirde sel olduğu bir günde diğer dedesinin köyden şehre gelişle son bulur. İki dedenin hayat hikâyesi anlatıldıktan sonra, sırasıyla yazar-anlatıcının babasının, ardından kendi çocukluğunun ve en son da dayısının hikâyesi anlatılır. Bütünüyle bakıldığında geriye dönüşlerle birbirine bağlanan zamanlarda kronolojik bir bütünlük olmadığı, ancak bu ayrı bölümlerin kendi içinde kronolojik bir sıra izlediği görülür. Teknik bakımdan bunu doğuran en önemli neden, özellikle iki dedenin hayatlarının kesişim halinde olmasıdır. İki ayrı hikâye aynı anda devam ederken, birbirinden tümüyle habersiz iki kahramanın yolu hem gençliklerinde hem yıllar sonra yeniden birleşir. Ayrıca, bu kesişen hayat hikâyelerinin yanı sıra hikâye içinde hikâyelere (örn. Badem Bıyıklı Adam, haziran sopası, hokkabaz) yer verilir.

Romanda ilk olarak anlatıcı, yağmur kokusunun çağrıştırdıklarıyla Radyoevinde Çalışan Adam'ın şehri sel bastığı için göreve çağırılıp anons yaptığı gündün başlar ve ardından “Daha sonraki olaylara geçip kelimeden kelimeye seken şu aklımı sel sularına kaptırmadan önce hemen belirteyim ki, bu uzun boylu adam, sanıldığı gibi hiç de pısrık değilmiş aslında; tam tersine, belki de dünyanın en çalışkan insanıymış.” (Toptaş, 2010, s. 9) diyerek bu adamın nasıl biri olduğunu, radyoevinde iş bulma çabasını, bürokratik engeller nedeniyle uzun süre boş yere bekleyişini ve en sonunda yenilgiyi kabullenmesini anlatacağı hikâyeye başlar. Arada, ani bir geçişle bakışlarını kendi odasına çeviren yazar-anlatıcı, en başta bahsettiği Haydar'la ilgili kısa bir geriye dönüşe yer verir (Toptaş, 2010, s. 34-40). Anlatıcı, Radyoevinde Çalışan Adam'la ilgili

anlattıklarına devam ederken yine kendi zamanına dönerek o sırada sokakta yaşananlara yer verir. Ardından, yeniden çağrışımlardan yola çıkarak geçmişe döner ve Radyoevinde Çalışan Adam'ın şehir dışında yaptığı uzun yolculuğu anlatır. Bu yolculuk sırasında adamın yaşadıklarıyla beraber haziran sopasının hikâyesi de tamamlanır ve yine arada yazar-anlatıcı kendi zamanına döner. Bu noktada yazar-anlatıcı, çocukluğuna döner ve radyonun kendi hayatına girişinden bahseder.

Sözün tekrar şehri sel bastığı güne gelmesiyle beraber de yazar-anlatıcının diğer dedesinin hikâyesine geçilir. Yazar-anlatıcı, dedesinin şehre geldiği ilk andan sonra “Dedem de su şıptırlarıyla aydınlanan bu genişliğin öteki ucundan kalkarak, yıllardır hayalinde yarattığı bu şehre doğru yeniden yola çıkıyormuş o zaman.” (Toptaş, 2010, s. 122) diyerek dedesinin şehre gelmeden önce köyde yaptıklarını anlatır. Sonra yine dedesinin sel günündeki hikâyesinden ölümüne kadar olan süreyi yine aralarda kendi zamanına dönerek anlatır. Bundan sonra yapılan geriye dönüşlerde anlatıcının babasını ve dayısının hikâyesi vardır. Bu geriye dönüşler de kendi içinde kronolojik bir sıra takip ederler.

### 1.1. Hayat: Tekrarların Tekrarı

Ölüm, doğum gibi yaşamsal olayların içinde olduğu evrenin döngüsünü, hayatın anlamını anlaşılır kılmak için uyku-uyanıklık, rüya-gerçek ve zaman gibi sembolizasyonlara başvuran dinî/geleneksel düşünce gibi modern düşünce de bu kavramları işlevsel görür. Modern edebiyat gerçekliğin boyutlarını, geleneğin kıssalarda, mesellerde, halk hikâyelerinde severek kullandığı bu kavramları simge düzeyinden imgeye geçirerek derinleştirmeye çalışır. *Uykuların Doğusu*'nda da Toptaş'ın eserine adını veren ve bir *leitmotif* olarak sık sık kullandığı uyku imgesini romanın dayandığı dönüş fikrine uygun biçimde ele aldığı görülür. “İnsan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda” (Toptaş, 2010, s. 92) diyen yazar-anlatıcı, zamansal olarak her şeyi kucaklayan bir anın imkânsızlığından bahsettiği halde, maddeyi aşan her uyanışın bir diğerinin sınırını büyüttüğü, böylece sezgiyi zamansal olarak sürekli bir ana, yani sonsuza çevirdiği inancındadır.

Bu zamansal çevrim, *Uykuların Doğusu*'na genel biçimini ve biçimini verdiğini ortaya koymaya çalıştığımız ‘döngüsel zaman’dır. Eşyaya bakıp zamansal bir sınırsızlığa ulaşan ve böylece bir rüya halinin yönlerine, *Uykuların Doğusu*'nda özellikle doğuya, uzanan yazar-anlatıcı, romandaki bütün eşyayı bir rüyada olduğu gibi şekilsiz, sırasız, düzensiz okurun gözlerinin önünden geçirir. Gerçekten de dikkat edilirse *Uykuların Doğusu*'nda bir eşya bolluğu vardır. Şeyler, durmaksızın bir yerlerden ortaya çıkıverirler ve sürekli dönerler. Bazen bir mezbelelikte, bazen bir yangın yerinde, bazen harabelerin arasında perişan halde, bazen de okuyucunun karşısına sel sularının üstünde yüzerken çıkarlar. O kadar çokturlar ki bunca kırık dökük, işe yaramaz eşyanın içinde okuyucu kendine nasıl bir evren kurması gerektiğini de şaşırır. Toptaş, romanın

yazım aşamasındaki “dönüş” fikrinin nasıl doğduğunu anlatırken şöyle der: “Romadaki her şey kendiliğinden dönmeye (dayı gibi *yuvarlanmaya*) başlamıştı artık; sandallar, eşya yığınları, sesler, hikâyeler, kahramanlar ve cümleler *dönüp duruyordu.*” (Toptaş, 2008, s. 136) Bu dönüp durma hali bir tür uykudur yazara göre ve romana başlarken aklının bir köşesinde tuttuğu varoluşsal çıkarımın romanın içindeki şekil bulmuş biçimi ve estetiğidir.

Handan İnci, *Uykuların Doğusu*'ndaki sesler üzerinde durduğu yazısında, romanda özel öneme sahip eşyalardan radyo ve mızıkaya değinir. Her iki eşyanın da daha çok ses ögesine vurgu yapılsa da anlatıya hâkim olan döngüyü sağlamak konusunda katkılarına işaret edilir. “Radyoevi’ndeki Adam mızıkayı boğulmaktan kurtardığı Cebrail’e, hasta yatağındaki Cebrail geceleri kendisi için kuşu arayan küçük oğluna, o da kolu kesilen dayısına götürmesi için anlatıcıya verecektir.” (İnci, 2010, s. 401) İnci’nin sözünü ettiği mızıkanın anlatıdaki kişiler arasında elden ele geçen macerasının en başında “haziran” adlı sopayla başladığını eklemekte fayda var; zira, böylece birbirinden çok ayrı görülen bu iki hikâye fantastik bir dönüşümle birleşmiş olur. (Toptaş, 2010, s. 211) Görüldüğü gibi, yazar-anlatıcının masasında görülen mızıkanın hikâyesi anlatının bütününe yayılarak geçmişten geleceğe uzanan bir mirası, böylece nesilden nesile geçen varoluşsal bir uyanmayı anlatır ve Toptaş’ın uyanma tarifiyle, mızıka sayesinde bütün bu kişiler bir mızıka kadar uyanırlar. Babasından aldığı karne hediyesi de dünyanın seslerini uyku halindeyken bile anlatıcının çocukluktaki algısına taşıyarak döngünün devam etmesine yardımcı olur:

“Bana, şayet radyoyu kapatıp uyuyacak olursam, dünya hiç beklenmedik bir şekilde birdenbire duracakmış gibi geliyordu işte o zaman. Hatta, durduktan sonra artık ne yapılırsa yapılınsın bir daha asla dönmeyecekmiş, o dönmeyince de, bu dönüşe bağlı her şey yok olup gidecekmiş gibi geliyordu.” (Toptaş, 2010, s. 91)

Bu dönüşe bağlı şeylerin başında elbette zaman gelir. Yazar-anlatıcının uyandığı anda gördüğü eşya kadar uyanık olmasını sağlayan mekânsal algısı, zamansal dizgede bu dönüşe ve her şeyin “tekrarların tekrarı” (Toptaş, 2014, s. 48) olmasına bağlıdır.

*Uykuların Doğusu* içindeki zamanlar, yukarıda belirtildiği gibi, spiral bir hareketle birbirlerine bağlanarak sürekli dönse de bu sarmal içinde kronolojik bir zaman çizgisi çizmek yine de mümkündür. Yazar-anlatıcının, hikâyenin hangi cümleden başlayacağına bile henüz karar veremediği daha ilk sayfasında “masanın üstündeki kâğıtların şeklini alan zaman” (Toptaş, 2010, s. 5) hikâyenin başlangıcını imlencesine olduğu yerde kımıldanır; metnin üstkurmaca evreninde ortaya çıkan Haydar’ın yakın bir felaketi haber veren çığılığıyla yazar-anlatıcı da yağmur kokusu alır ve “şehri harabeye çeviren yıllar önceki yağmur”un (Toptaş, 2010, s. 7) zamanına gidilir. Yağmurun anlatıldığı bölümde tarih verilmese de Radyoevi’nde Çalışan Adam’ın tekrar ortaya çıktığı çok sonraki bölümde bu yağmurun üzerinden tam on yedi yıl geçtiği anlaşılır. (Toptaş, 2010, s. 224) Şehri sular altında bırakarak korkunç bir yıkıma yol açan yağmurların bir fon görevi

gördüğü Kafkaesk hikâyesinde adam, elindeki atama emriyle geldiği radyoevinde herhangi bir görevle başlamak için uzun süren mücadeleler verir ancak sonuç alamaz. Ne var ki, adamın kurtuluşu insanların ve hayvanların sel sularında şişerek sokaklarda yüzdüğü böyle feci bir felaketle gelir ve bir anda boşalan radyoevi adamın radyo tiyatrosuna dönüşüverir.

Radyoevinde Çalışan Adam kendisine verilen emir gereği yağmura karşı dinleyenlere tedbirli olmalarını ve dışarıya çıkmamaları gerektiğini sık aralıklarla anons edeceği yerde, Darendeli Hilmi Efendi'nin *Afat-ı Temmuz* adlı kitabında anlattığı o günden çok daha korkunç yıkımlara yol açan yüz on iki yıl önceki sel felaketini okumaya başlar (Toptaş, 2010, s. 110). *Afat-ı Temmuz*'da yazılanlar o kadar dehşet verici ve kan dondurucudur ki evlerinde mahsur kalan ve radyolarının başından ayrılmayıp sürekli kitaptan okunanları dinleyen halk acıdan inlemeye, feryatlar etmeye ve akıl-ruh dengesini yitirmeye, gerçekte kurmaca olanı birbirinden ayıramamaya başlar. Böylece anlatı zamanından on yedi yıl önceki yağmurla bundan da yüz on iki yıl önce yaşanan yağmur birbirine karışır ve halk ikisini birbirinden ayıramaz hale gelir.

İnsanların duyduklarının dehşetine daha fazla katlanamaz duruma geldikleri zaman kendilerini evlerinden dışarı atmaya başladıkları sırada, yani yağmurun üçüncü günü, yağış birden kesiliverir ve halk yaşanan felaketin boyutlarını daha iyi anlamak için suyun üstünde yüzen ne varsa kullanarak şehrin içinde dolanmaya başlar. Yağmurun sona erdiği sırada şehrin girişine dayanan insanlardan biri de yazar-anlatıcının dedesi Cebrail'dir. Şehre ekmeğini kazanıp yeni bir hayata başlamak için gelen Cebrail Dede'nin Radyoevinde Çalışan Adam'la karşılaşmasının ve esrarlı bir şekilde yollarının ayrılmasının ardından anlatının zamanını tekrar geri taşıyan bir karakter çıkar ortaya. Bu, Badem Bıyıklı Adam'dır. Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesinin anlatıldığı bölüm, biçim açısından özel bir dikkati hak eder. Yazar-anlatıcının, "Aslında, yıllar sonra dedemin anlattıklarına bakılırsa," diye zaman düşürdüğü bu bölüm de yazar-anlatıcı ve Haydar'ın içinde bulunduğu yazma anından çok öncedir; ancak anlatı tam da bu noktada Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesinde daha geriye sıçrar ve kırk yıl öncesine gider.

Ne var ki, Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesi yalnızca kırk yıl öncesinde bırakmaz okuyucuyu. Kâh Badem Bıyıklı Adam'ın kırk yıl önceki yaşadıklarına götürür, kâh Cebrail Dede'nin yıllar önce şehre ilk geldiği günlere döner, yani anlatının o anki şimdiki zamanına gelir. Kronolojik olarak çizilecek bir şemada Badem Bıyıklı Adam'ın ağızından anlatılan hikâyenin Cebrail Dede'nin hikâyesinden öncedir. Badem Bıyıklı Adam'ın kendi hayatına, kırk yıl öncesine dönerek anlattığı hikâye, arada anlatının şimdiki zamanına dönülerek Cebrail Dede'yle o an yaptıklarına değer. Cebrail Dede'nin işe başlayıp şehre yerleştiği günlerle kırk yıl öncesi arasında sürekli zikzaklar çekilerek zamanlar birbirine bağlanır. Sonuçta bütün hikâyelerde, benzer temalar, benzer atmosferler, farklı şekillerde tekrar tekrar okurun karşısına çıkar. Böylece, hayatın birebir olmasa da benzer durumların ve benzer duyguların tekrarı olduğu gösterilir.

## 2. Döngüsel Zamanın Arkeolojisi: Bengi Dönüş

İnsanlığın zaman üstüne düşünmeye başladığı en eski çağlardan beri var olan “bengi dönüş” veya “sonsuz dönüş” teorisi, evrenin ve tüm varoluşun ve enerjinin yinelenmekte olduğu ve sonsuz benzerlik içinde sonsuz zaman veya mekânda sonsuz sayıda tekrarlamaya devam edeceği görüşünü ileri süren felsefi bir teoridir. En eski Yahudi kaynakları dâhil, Hint felsefesinde, eski Mısır’da ve daha sonra Pisagorcular ve Stoacılar tarafından ele alınan teori, antik düşüncenin zayıflaması ve Hıristiyanlığın yayılmasıyla kullanımdan düşer ve 19. yy’da Friedrich Nietzsche tarafından “amor fati” (Lat. “kişinin kaderini sevmesi”) düşüncesiyle birlikte yeniden dolaşıma sokulur. Bengi dönüş, insanların aynı olayları tekrar tekrar yaşamaya yazgılı oldukları şeklindeki önbelirlenimci (predeterminist) felsefeyle yakından ilgilidir. Ancak Nietzsche’nin “bengi dönüş” düşüncesinin, filozofun diğer kavramlarıyla birlikte ele alındığında “amor fati”nin akla ilk getireceği kaderciliğin aksine, nihilizm ve “üstün insan” a giden bir yaşam felsefesini ortaya koyduğunu kaydedelim. Felsefi düşüncesinin merkezini insan eylemlerinin sonsuz bir tekrar içinde olduğu şeklinde özetleyebileceğimiz Nietzsche, bu görüşlerini ilk defa *Şen Bilim* kitabının 285 No’lu pasajında ilk olarak bahseder ve 341 No’lu pasajında hipotetik bir soru olarak ortaya atar. Bir teoriden ziyade ahlaki ve psikolojik bir test denebilecek düşünce deneyinde, bir tür cinin insana gelerek yaşadığı acıları, sevinçleri aynı sırayla ve sayısız defa yeniden yaşamayı isteyip istemeyeceğini sorduğunu hayal eder:

“Eğer bir gün, eğer bir gece, bir iblis senin en koyu inzivadaki yalnızlığına sızarsa sana, “Şimdi gördüğün ve yaşadığın bu yaşamı bu haliyle bir kez daha ve sayısız defa yaşamak zorunda kalacaksın ve o yaşamda yeni hiçbir şey olmayacak, her acı ve her zevk, her düşünce ve her inilti ve senin yaşamında dile getirilemeyecek kadar küçük ve büyük olan her şey senin için geri gelmek zorunda ve hepsi de aynı düzen ve aynı ardışıklık içinde geri gelecek- bu örümcek de, bu an da ve ben kendim. Varlığın ezeli kum saati yeniden ters dönmeye devam edecek ve sen de onunla birlikte döneceksin, ey tozun toz zerreciği!” derse, sen ne diyeceksin? Dişlerini gıcırdatarak, seninle bu şekilde konuşan iblise lanet yağdırarak yere atmaz mısın kendini? Yoksa, ona "Sen bir tanrısın, bu sözlerden daha tanrısal bir şey asla işitmedim," diyebileceğin akıl almaz bir anı mı yaşamış olacaksın?” (Nietzsche, 2014, s. 112)

Birçok insan yapmak istemediği hatalar işlediği veya hayalini kurduğu hayata sahip olamadığı için lanetlemeyi tercih edebilir. Oysa Nietzsche insanı kızgınlığından kurtarmaya çalışır ve hayatını olduğu gibi kabullenmeye davet eder. Ona göre, geçmişini kabullenmenin yollarından biri de gelecekle yüzleşmek ve ondan ders çıkarmaktır. Geçmişte hatalar yapılmamış olursa, gelecekte onları yeniden işlemek için gerekli dersler asla çıkarılamaz. Nietzsche, geçmişle gelecek arasında bir uzlaşma olarak gördüğü bengi dönüşü, sadece geçmişe yönelik değil, ileriye matuf bir bakış olarak tasarlar. Bu görüşlerini *Böyle Buyurduğu Zerdüşt* kitabında daha da genişleten Nietzsche, “Görüntü ve Bilmecce Üstüne” başlıklı pasajda Zerdüşt’le Cüce

arasında geçen zaman üstüne bir konuşmaya yer verir. Zerdüşt önünde durduğu geçidi göstererek bir ucunun sonrasızlığa, diğerinin “başka bir sonrasızlığa” (Nietzsche, 1998, s. 185) gittiğini söyler. “Ân” adlı bu geçit, geçmişle geleceğin birleştiği yerdir. Cüce “Düz olan her şeyin yalan söyler. (...) Her gerçek eğridir; zaman bile değildir.” diyerek dairesel bir hareket tanımlar. Zerdüşt, zamanın Cüce’nin sandığı gibi hafif bir mesele olmadığını söyleyerek ona öfkelenir. Çünkü ona göre, her şeyin başa döndüğü düşüncesi meseleyi basitleştirmektedir. Bu durumda, zaman, dairesel (veya romanda her şey birebir tekrar etmediği için Balkız’ın makalesinde ileri sürdüğü gibi “çembersel”) değil, spiral bir döngü içindedir. Zerdüşt için ‘aynı anlar’dan kasıt zamanın sürekli kendini tekrar edişi değildir. Nietzsche’ye göre, daha ziyade, benzer “durumların” sürekli insanın karşısına çıkabileceği anlamı çıkartılabilir (Dürre, 2017, s. 43).

Son olarak, filozof ve yazar Albert Camus’nün de Nietzsche’nin yeniden canlandığı “bengi dönüş” kavramı üzerinde düşünceler ürettiği görülür. Camus, varlığın tekrarlayan doğasının hayatın saçmalıklarını temsil ettiği “Sisyphos Söyleni” başlıklı makalesinde “bengi dönüş” kavramını araştırır. Taşın uçsuz bucaksız tepeye yuvarlanması görevi doğal olarak anlamsız olsa da, Sisifos’un asıl sınavı umutsuzluktan kaçınmaktır. Bu yüzden Camus, Sisifos’u dağın eteğinde hayal ettiği o ünlü tasavvurunda “Sisyphos’u mutlu olarak tasarlamak gerekir.” sonucuna varır (1974, s. 135).

## 2.1. Borges’ten Toptaş’a Zamanın Dönüşümü

Hasan Ali Toptaş’ın kendine diğerlerinden daha yakın bulduğunu, hatta akraba olduğunu söylediği yazarlar arasında (Oğuz Atay, Bilge Karasu, Milan Kundera vs.) Borges’in, ‘Türk Kafka’ olarak anılan yazar için Kafka’dan bile önce geldiğini düşünmek için pek çok neden sıralanabilir. Borges’in *Yedi Gece* adlı eserinden bahsederken, “Çevrildiği günden beri de, tahmin edileceği gibi, benim başucu kitaplarımdan biri oldu. (...) Tabii, her okuduğumda da bazı kelimelerin peşine düşüp başka kitaplara gittim ve oralarda, her biri birbirinden keyifli birçok yolculuk yaptım.” (Toptaş, 2008, s. 58) der. Modern ve post-modern yazarların bugün hâlâ kafalarını kurcalayan sorular, Borges’in ciltler dolusu kadim tarihlerin, arkaik kültürleri anlatan ansiklopedilerin ve her şeyin kitabı olma iddiasındaki eserlerin sayfaları arasında oraya buraya bıraktığı ayrıçlardır. Denebilir ki, Borges edebiyat alanında Einstein’ın fizikte getirdiği devrimi getirmiştir.

Borges’in *Yolları Çatallanan Bahçe* adlı öyküsü Newton fiziğini alt üst eden, Einstein’ın  $E=mc^2$ ’sini bile yetersiz kılan kuantum fiziğinin edebiyata dönüşmüş halidir. Borges bu öyküsünde kaynağını Latin büyümlü gerçekçiliğinden alan mistik düşünce ve yeni fizik algısını edebiyata başarıyla taşır. Aklın katı kuralcılığına karşı çıkan bir *New Age* havarisi gibi modern dünyanın zaman algısını ters yüz eder ve öyküde mekânsal değil, zamansal bir labirent kurar; böylece bütün geleceğin eşit ihtimalle gerçekleştiği bir evren tasarlar. Zamanın içine yerleşmiş bu labirentte her gelecek aynı anda yaşanmakta ve yollar sürekli birbirine

çıkılmaktadır. Tsui Pen'in hayatı boyunca yazmaya çalıştığı bir kitap ve kurmak istediği sonsuz bir labirent vardır. Tsui Pen'in soyundan gelenler mantık hatalarıyla dolu kitabı anlayamadıkları gibi labirenti de hiçbir zaman bulamazlar. Dr. Albert, Tsui Pen'in mirasçısı Dr. Tsun'a, başkahramanın öldükten sonra mantığa aykırı biçimde tekrar ortaya çıktığı bu kitabın labirentin ta kendisi olduğunu söylediğinde sır çözülmüş olur (Borges, 2011, s. 91-92). Zaman labirenti, bütün zamanların aynı anda yaşanmasını, mekânlar, eşyalar ve insanlar dâhil bütün her şeyin zamana dönüşmesini olanaklı kılıyordur.

Benzer biçimde Toptaş, *Uykuların Doğusu*'nda yazar-anlatıcıyla dayısı arasında geçen aşağıdaki konuşmayla kişinin aynı anda hem zamana hem mekâna dönüşümüne işaret eden şu cümlelere yer verir:

“Sonra omzuma hafifçe dokunarak, gövde dediğimiz şu gövde aynı zamanda zamandır, bunu asla unutma, derdi. Ben de onu taklit eder gibi, aynı zamanda mekândır, derim o sırada. O bu sefer, aynı zamanda uğultulu bir tesadüftür, derdi. Sonra ben oyunu sürdürür ve hayıflanırcasına, aynı zamanda başkasıdır, derdim. İşte o zaman, dayım da gözlerimin içine buruk bir ifadeyle bakarak, sadece başkası olsa amenna Hasanım Ali, aynı zamanda başkalarıdır, derdi.” (Toptaş, 2010, s. 237)

Bunun gibi, yazar-anlatıcının önündeki pencerede belirip kaybolan ve her defasında yazarın çalışmasına müdahale eden, hikâyenin hangi noktasına gelindiğine dair sorular soran Haydar bir tür anlıklaştırma görevi görür ve okuyucuya bu ucu bucağı olmayan hikâyeye içinde kaybolan yazarla birlikte herhangi bir yerde olabileceğini sezdirir. Metin bir yandan yazılıyor, diğer yandan sonsuz hikâyeler ve ihtimaller içinde okuyucuya görünüyordur. Haydar'la, yazar arasında şöyle bir konuşma geçer:

“Ne yani, dedi, sen şimdi yazdığın hikâyenin neresinde olduğunu bilmiyor musun?”

Evet, dedim, bilmiyorum. Açıkçası, kimi zaman ortasında, kimi zaman sonunda, kimi zaman da hâlâ başındaymışım gibi hissediyorum kendimi.”

Emin değilsin öyle mi, dedi haydar.

Öyle, dedim gözlerinin içine bakarak, hiç mi hiç emin değilim. Hatta, doğrusunu söylemek gerekirse, asıl hikâyeyi çoktan bırakmışım da, bana asıl hikâye suretinde görünen başka bir şeyi yazıyormuşum hissine de kapılıyorum kimi zaman.

Bu durumda hikâye sana sonsuzmuş gibi mi görünüyor.

Evet, dedim ona.” (Toptaş, 2005, s. 149)

Toptaş, burada, tam da Borges'in yukarıda verdiğimiz örneğindeki gibi metinsel bir labirent kurar. Başı, sonu belirsiz bir hikâyeler ağı içinde yönünü yitirmiş yazar-anlatıcı için bütün anlatı sonsuz bir döngüye bürünmüş, böylece bir hikâyeden diğerine, bir zamandan diğerine geçişte merkez, Haydar'ın kendisi



olmuştur. Roman boyunca aralıklarla bir anda görünüp yazar-anlatıcının zihnini okurmuşçasına sorular soran, derken buharlaşmış gibi ortadan kaybolan ve yazar-anlatıcıdan başka kimselere görünmeyen Haydar, yazar-anlatıcının zamanları kendi içinde sarmalanan anlatısının en ortasında durur. Özetle, romandaki bütün zamanlar, yazar-anlatıcının bilinçaltında çocukça oyunlar oynayıp çocukça sorular soran bir kahramana dönüşür.

### 3. Kutsal Zaman

*Dinler Tarihine Giriş* adlı eserinde Mircea Eliade, dinler tarihini mitolojiyle yan yana getirerek “ilkel” ve “gelişmiş” dinlerdeki “kutsal” olamı inceler. Eliade’ye göre, bu “kutsal,” tarih öncesi inanışlardaki güneşin, bitkilerin, taşların vs. kutsiyeti olabileceği gibi kutlu yerler ve kutsal tapınaklarda mekâna, ayın halleri ve dini bayramlarda zamana atfedilebilir. Zamanın kutsallığı, onun bitişikliği ve birliği düşüncesinden ileri gelir. Bütün dinî bayramların özünde kutlanan olayın zamanına dönmek ve böylece kutsal zamanda huzur bulmak arzusu yatar. Eski insan “bir ana eylemi tekrarlayarak, tarihüstü kutsal zamana dâhil olur ve bu dâhil oluş, ancak kutsal olmayan mekân kırıldığında gerçekleşir.” (Eliade, 2003: 273) Kutsal olmayan mekân gibi, kutsal olmayan zaman da vardır elbette. Eliade, özetle, zamanın ve doğanın yenilenmesi, döngü halinde hareket etmesi düşüncesini temellendirdiği (kaosun kozmosa dönüşmesini sağlayan) Yeni Yıl inancından (yeniden yaradılışı ve reenkarnasyonu temsil eden) Nevruz kutlamalarına kadar çeşitli kutlamaların ardındaki kutsal zamana ulaşma amacını şu şekilde açıklar:

“İnsan, tüm düzlemlerde, kutsal olmayan zamandan kurtulmak ve kutsal zamanda yaşamak ister. Ardışık zamanı tek bir ebedi ana dönüştürerek sonsuzlukta –“insan biçiminde,” tarihiyle birlikte- yaşama, bütün olarak zamanı yenileme isteği ve umudu vardır.” (Eliade, 2003, s. 273)

Yukarıda sözü edilen isteğin izleri Toptaş’ın eserlerinde de gerek içerik gerek biçimde takip edilebilir. *Gölgesizler*, Borges’in *Yolları Çatallanan Bahçe* adlı kısa hikâyesi üstüne bir çalışma olarak bile okunabilir. Borges’in paralel evrenler hakkında düşündüklerini Toptaş’ın anlatısında böyle başarılı bir metinlerarasılık örneğiyle bulmak heyecan vericidir. Yine, Eliade’nin sözünü ettiği zamanın kutsiyeti ve tek anda birleştirilmesi tespitini *Uykuların Doğusu*’ndaki yazar-anlatıcının dayısına, “bir kızı öpünce sadece tenini değil aynı zamanda onun gövdesindeki zamanları ve bu zamanların içinde biriken görüntülerle sesleri de öpme(si) ve hissetme(si) gerektiğini” (Toptaş, 2010, s. 239) söyletmesi bizi bir kez daha kutsal anın sonsuzluğuna, zamanda bulunan huzura ve eski insanın evren algısına götürür. Toptaş’ın *Uykuların Doğusu* romanının ortaya çıkış macerasını anlattığı “Hindistan’a Gitmek” adlı yazısı, başlığın kendisi kadar, romanın yazılışı sırasında yazarın mitolojiye dair nasıl bir araştırmaya girmiş olduğu hakkında fikir vermesi açısından da önemlidir ve bu yazıdan ayrı ve daha kapsamlı bir araştırma gerektirir.

#### 4. Metinsel Zaman

Eco, “Ormanda Oyalanmak” başlıklı Norton konferansında daha çok metnin mekanik ve “dış hızı”ndan bahseder. Bir eserin hızının dışardaki zamanla eşdeğer olması, yazar tarafından bunun okuru da bağlayacak biçimde ayarlanması çoğu zaman mümkün değildir. Çünkü metnin içindeki bir anlatıdır ve anlatı zamanı dış gerçeklikle genellikle örtüşmez. Eco’nun “öykü zamanı, söylem zamanı ve okuma zamanı” şeklinde üçe ayırdığı bu farklı zaman dizgelerinin bir arada örtüşmesi bu nedenlerle beklenemez. “Metin “bin yıl geçti” diyorsa öykü zamanı bin yıldır.” (Eco, 2009, s. 24) Dış zamanla örtüşen bir okuma yapıldığı varsayılırsa bu kısacık cümlelerin tam bin yılda okunması gerekir. Oysa “okuma zamanı” buna izin vermez ve okur bu cümleyi bir çırpıda geçer. Umberto Eco “okuma zamanı”na yönelik bir denemeyi Ian Fleming ve Mickey Spillane’nin romanları üzerinde yapar ve elinde kronometreyle bir koşucunun yüz metre performansını ölçer gibi metinlerin okuma zamanıyla gerçek zamanları arasındaki uyumu anlamaya çalışır (zamanları vermek gerekirse Spillane’nin metni 81 sözcüğe 26 sn.; Fleming’inki 98 sözcüğe 42 sn. ile bitişi görür). Her ikisi de çok kısa zamanlara sığması gereken silahla adam öldürme sahnelerinin anlatıldığı bu alıntılardan ilkindeki gerçek zamanın bir hayli yavaşken ikincisinin gerçekliğe uygun olduğunu kaydeder. (Eco, 2009, s. 66-67)

Hikâyenin gerçekleştiği zamana göre ne zaman anlatıldığı ve bunun biçimsel ifadesi edebiyat için başlıca deney alanlarından biridir. Bu alandaki biçim denemeleri tanım olarak “anlatma zamanı” ve “öykü zamanı”nı karşımıza çıkarır. Eco bu ikisinin yanına bir de “okuma zamanı” (2009, s. 65) ekler ve bu da okuyucunun metni ne kadar sürede okuduğuyla ilgilidir. *Uykuların Doğusu* romanında bu üç zamanın birden üstkurmaca bir teknikte verildiği görülür. *Uykuların Doğusu*’nda okura zamanın sonsuz bir devinim içinde donduğu sezdirilir. Bir anda yavaşlayan, hatta durma noktasına gelen metnin okuyucusundan bir beklentisi olduğu açıktır. Yine, bir solukta okunacak bir sayfanın imgesel olarak çağrıştırmak istedikleri yavaş bir metninkinden farklıdır. Hasan Ali Toptaş, *Harfler ve Notalar* adlı kitabında yer alan “Saati Kurmak” başlıklı yazısında bir yazar olarak zaman algısını ve zaman üzerindeki tasarrufunu şu şekilde dile getirir:

“Yazar, metnin içindeki zamanın saatini kendisinin kurması gerektiğini biliyor çünkü tedbirini ona göre alıp kalemini ona göre oynatıyor. Yazdığı romanın ya da hikâyenin içindeki zamanın hızla akması gerekiyorsa, çeşitli tekniklerle hızlandırıyor sözgelimi, yavaş akması gerekiyorsa yavaşlatıyor, durması gerekiyorsa durduruyor. Kısacası, yazar, gövdesini sarıp sarmalayan dünyevi hızın damlasını bile aksettirmiyor önündeki kâğıda.” (Toptaş, 2008, s. 66)

Toptaş’a göre, metindeki zamanın yazar tarafından bir saatin kadraneleriyle oynanıp ileri, geri alınması veya olduğu durdurulması gibi istendiği gibi ayarlanması mümkündür. Yazarın zaman üzerindeki tasarrufu sınırsızdır ve bu güç sayesinde anlatı başı ve sonu birbirine bağlanan bir döngüye içine de alınabilir. Bu, bir anlamda, yazarın zaman üzerindeki büyüdür: “Anlatısal zaman geciktirici, *çevrimsel* veya durağan olabilir.

Her durumda, anlatı süre ile ilgili bir edim, zamanın akışı üzerinde (bu akışı daraltmak ya da yaymak suretiyle) etkisini gösteren bir büyüdür.” (Calvino, 2000, s. 59)

Metnin iç dinamikleri açısından düşünüldüğünde Eco'nun bahsettiği zamanla Toptaş ve Calvino'nun, zamanın aynı boyutlarından bahsetmediklerini düşünmek mümkündür. Oysa Hasan Ali Toptaş'ın sözünü ettiği metnin “iç hızı”dır. Onun metnin içine kurduğu saat, metnin hızını durma noktasına getirir. *Uykuların Doğusu*'nun bazı bölümleri okuyucunun zihninde neredeyse ağır çekim tekniğiyle çekilmiş gibi canlanır. Örneğin, Haydar'ı yakalamaya çalışırken son derece hızlı olduğu söylenen kalabalığın okuyucunun hayalinde adeta suyun içindeymiş gibi ellerini kollarını çeke çeke ve ağır ağır hareket etmesinin sebebi de kuşkusuz budur.

Toptaş metnin hızıyla oynarken anlatının ritmini de frekansını da sürekli ayarlar. Okuyucusuna okuma hızındaki farklılığı hissettirmek istercesine onu bazen alabildiğine yavaşlatıp birden hızlandırır. Metnin “iç hızı” dediğimiz bu tempo düzenlemesi, bir müzik eserinin ritminin metronomla ayarlanmasını andırır. Hasan Ali Toptaş, anlatılarında içerik ve biçimi ne kadar ön planda tutuyorsa ritmi ve hızı da öyle dikkate alır. Bu özeninin nedeni, anlatının her köşesine sinen *durée*'nin varoluşsal bir olgu olarak da ortaya çıkmasında aranmalıdır. Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu*'nu yazarken sürekli aklının bir köşesinde tuttuğunu söylediği, “insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda” (Toptaş, 2010, s. 92) cümlesi de bizi bir zaman-mekân uzantısına taşır. Böylece, Toptaş, bu ana temanın üstüne şu zamansal şemayı kurar: “Ardından da, olaya bu açıdan bakıldığında, var olan her şeyi asla aynı anda göremeyeceğimize göre, demek ki uyanmanın hiç, ama hiç mi hiç sonu yok, diyordum.” (Toptaş, 2010, s. 92) Böylece *Uykuların Doğusu*'nda zaman uyku bilincine bürünür, tekrarların tekrarıyla döngüsel ve çatallı yollarda ilerler ve ebedi bir varoluşsal çevrim kurulur.

## SONUÇ

Modern Türk edebiyatının kendi dilini ve anlatı dünyasını kurmuş yazarlarından biri olan Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu* (2005) adlı romanında döngüsel zaman izleğini hem biçimsel hem içeriksel olarak kullanır. Zaman kavramının sonsuz bir tekrarlar zinciri olarak algılandığı ‘bengi dönüş’ kavramının Borges gibi dünya edebiyatındaki önemli örneklerin ardından Türk edebiyatında ilk kez *Uykuların Doğusu*'nda kullanılması ve diğer pek çok örnekten farklı olarak eserin biçiminin sonsuz bir dönüş hareketiyle kurgulanması bu romanı önemli kılar.

Yazarın zaman kavramına sürekli bir dönüş hareketi vererek metnin iç ve dış yapısını kurgulamasında bazı öğelerin öne çıktığı görülür. İlkın, anlattığı farklı hayat hikâyelerinde bireyin acıları,

sevinçleri, varoluş mücadelesini birer *leitmotif* olarak kullanarak ve bunları vurgulayarak hayatın tekrarlardan ibaret bir döngü olduğunu gösterir. İkinci olarak, romandaki bütün ögeler aynı hammaddenin içinde yoğrulmuş zamansal bir labirent oluştururlar. Yazar-anlatıcının ikinci benliği olan Haydar, belirip yok olmalarıyla roman boyunca okuru kimi zaman anlatımın ortasına, kimi zaman sonuna, kimi zaman da başına götürür. Üçüncü olarak, Toptaş, romanının ana yapısını üzerine inşa ettiği sonsuz dönüş hareketinde metin içine yerleştirdiği saati kimi zaman hızlandırır, kimi zaman yavaşlatır, kimi zaman tümüyle durdurur. Böylece metnin ritmi, Toptaş'ın metne yerleştirdiği dönüş hızına göre ayarlanır. Son olarak, metin incelemesinde faydalanılan kavramların başında gelen 'bengi dönüş', roman kahramanlarının karşılaştığı bütün zorluklar, yaşanan bütün güzellikler hayatı bir bütün olarak olumlamanın formülünü verir. Romanda anlatılan diğer bütün hikâyeler aslında, romanın son cümlesinde anlatılacağı söylenen dayının hikâyesinin bir parçasıdır. Hepsi bir bütün halinde yazar-anlatıcının hayat tecrübesini oluştururlar. Yazar-anlatıcı başta dayısının olmak üzere bütün akrabalarının hikâyelerini ortak bir bilinçaltı gibi kendinde toplayarak hayatı bir döngü biçiminde algılamının, sonsuz bir uyku zamanına ulaşmanın edebi hazzını yaşar. Zamanı hep aynı döngü içinde, aynı olayların, aynı sırayla ve aynı yoğunlukta yaşanan hayatların farklı şekillerde yenilenişi olarak görmeyi öğrenen romanın anlatıcı kahramanı Hasanım Ali, bütün hayatı olduğu gibi kucaklamının, kendi kutsal ân'ına ulaşmanın mutluluğun yazarlık yaşar.

Hasan Ali Toptaş'ın bu makalede farklı yönleriyle ele almaya çalışılan döngüsel zaman izleğini bir varoluş yorumuyla değerlendirerek anlatısına biçimsel olarak yerleştirmesi şaşırtıcı değildir. Sonuç olarak, olaya dayalı ve hikâyenin sürüklediği romanların yerine hayata en yakın gördüğü bir tarzı benimseyen Toptaş'ın postmodern bir gayretkeşlikle 'ne olursa olsun anlatmak' yerine modernliğin belirsizliğini masal estetiğine ulaştırarak 'hiçbir şey anlatmıyor gibi anlatmak' niyetinde olduğu söylenebilir. Toptaş *Uykuların Doğusu*'nda da yalnız içeriksel değil, biçimsel bir edebiyat kurgulamaya ve zamanı anlatısının bütün öğelerinin içine yerleştirerek uyku halini andırır sonsuz bir anlatı elde etmeye çalışır.

### **EXPANDED SUMMARY**

Hasan Ali Toptaş, one of the stylistic writers of modern Turkish literature, uses the cyclical time track both formally and contextually in his novel, *Uykuların Doğusu* (2005). The use of the concept of eternal return, in which time perception is perceived as an endless chain of repetitions, after the important examples in world literature such as Borges, is the first in Turkish literature in *Uykuların Doğusu*, and unlike many other examples, the shape of the work with an infinite rotation movement makes this novel important.

It is seen that some elements come to the fore in the author's construction of the inner and outer structure of his text by giving an eternal return to the concept of time. First, it shows that life is a repetitive cycle by using the individual's pain, joy, struggle for existence as leitmotives and emphasizing them in

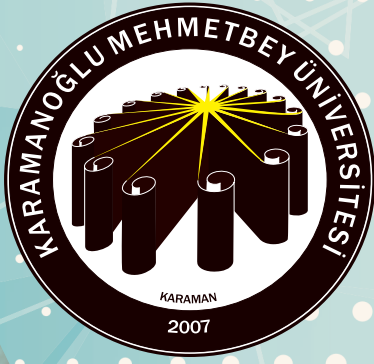
different life stories. Secondly, all elements in the novel are kneaded in the same raw material, forming a temporal labyrinth. Haydar, the second self of the writer-narrator, leads the reader to the middle of the narrative, sometimes to the end, and sometimes to the head through the novel with its disappearance. Thirdly, Toptaş sometimes speeds up, sometimes slows down and sometimes stops the clock placed in the text in the infinite rotation movement on which the novel is built. Thus, the rhythm of the text is adjusted according to the rotational speed that Toptaş places in the text. Finally, the eternal return, which is one of the concepts used in text analysis, gives all the difficulties and all the beauties experienced by novel heroes gives the formula of affirming life as a whole. All other stories told in the novel are actually part of the story of his uncle, who is said to be told in the last sentence of the novel. All of them form the life experience of the writer-narrator as a whole. The writer-narrator experiences the literary pleasure of perceiving life in the form of a cycle and reaching an endless sleep time by gathering the stories of all his relatives, especially his uncle, as a common subconscious. The narrator-hero of the novel, Hasanım Ali, who learns to see the time as a variant combination of the same events, the same order and the lives of the same intensity, lives by writing the happiness of embracing the whole life and reaching its sacred moment.

It is not surprising that Hasan Ali Toptaş evaluated the cyclical time theme, which is handled with different aspects in this article, with an existentialist interpretation and put it into the style of his narrative. As a result, it can be said that in *Uykuların Doğusu*, Toptaş tries to construct a literary literature not only contextually, but also to create an endless narrative that resembles the state of sleep by placing the time in all the elements of its narrative.

#### KAYNAKÇA

- Aristo (1996). *Zaman Kavramı* (S. Babür, Çev.). İstanbul: İmge.
- Balkız, H. (2018). “Uykuların Doğusu’nda Çembersel Form: Hasan Ali Toptaş”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 19 (19) , 30-39.
- Borges, J. L. (2011). *Ficciones Hayaller ve Hikâyeler* (10. Bs. ). İstanbul: İletişim.
- Calvino, İ. (2000). *Amerika Dersleri* (2. Bs.), (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can.
- Camus, A. (1974). *Sisyphos Söyleni* (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Adam.
- Dürre, M. (2017). “Nietzsche’nin Böyle Buyurdu Zerdüşt Adlı Eserinin Temel Kavramları”, Mardin Artuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mardin.

- Eco, U. (2009). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (4. Bs.), (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can.
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş* (L. Arslan, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Hawking, S. (2000). *Zamanın Kısa Tarihi* (3. Bs.). (S. Ögünç, Çev.). İstanbul: Doğan.
- İnci, H. (2010). “Uykuların Doğusu’ndaki Harfler ve Sesler”, *Efendime Söyleyeyim, Hasan Ali Toptaş Kitabı*, İstanbul: İletişim.
- Karaca, A. (2011). “Gölgesizler’in Kurgu Tekniği ve Teması”, *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/2 Spring, p. 547-560.
- Nietzsche, F. (1998). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (A. T. Oflazoğlu, Çev.). İstanbul: Cem.
- Nietzsche, F. (2014). *Şen Bilim* (E. Aktan, Çev.). Ankara: Alter.
- Tekin, M. (2004). *Roman Sanatı 1-Romanın Unsurları* (4. Bs.). İstanbul: Ötüken.
- Toptaş, H. A. (2008). *Harfler ve Notalar*, İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2010). *Uykuların Doğusu* (2. Bs.) İstanbul: İletişim.
- Toptaş, H. A. (2014). *Gölgesizler* (11. Bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.



**KARAMANOĞLU MEHMETBEY  
ÜNİVERSİTESİ**

**ULUSLARARASI  
FİLOLOJİ ve ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ**

**INTERNATIONAL JOURNAL OF  
PHILOLOGY and TRANSLATION STUDIES**

**MAKALE BİLGİLERİ  
ARTICLE INFO**

**Geliş Tarihi / Submission Date**  
07.05.2020

**Kabul Tarihi / Admission Date**  
16.06.2020

**e-ISSN**  
**2687-5586**

**ERGİNLENME RİTÜELLERİNİN  
HALK ANLATILARINA YANSIMALARI**

**REFLECTIONS OF RITES OF PASSAGE IN FOLK NARRATIVES**

**Ahmet AĞGÖL**

*Doktora Öğrencisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Muğla-Türkiye, akgollahmet@gmail.com*

**Öz**

Bu çalışmada erginlenme ritüellerinin anlatılara nasıl kaynaklık ettiğini takip edebilmek için Avustralya, Pasifik Adaları, Afrika, Kuzey Amerika ve Orta Asya'daki halklardan araştırmacılar tarafından derlenen ritüellerle, örneklem yoluyla seçilen destan, halk hikâyesi gibi sözlü anlatılardaki erginlenme temaları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Çalışmanın amacı doğrultusunda yapılan okumalar sonucunda Eliade'nin erginlenme törenleri hakkında yaptığı sınıflandırmanın anlatılar bağlamında güncellenmesi gerektiği düşünülmüştür. Eliade'nin sınıflandırmasındaki Yetişkinliğe Giriş Törenleri, Gizli Derneklere Giriş Törenleri ve Şaman-Otacı Sınamaları başlıkları sırasıyla; Olgunluk Erginlenmeleri, Topluluğa Giriş Erginlenmeleri ve Sırra Erme Erginlenmeleri olarak güncellenmiştir. Güncelleme anlatılardaki erginlik temaları dikkate alınarak yapılmıştır. Sonraki aşamada örneklem yoluyla seçilen anlatılar güncellenen başlıklar altında incelenmiştir. Yetişkinliğe giriş ritüellerindeki yaş kıstasının anlatılardaki olgunluk erginlenmeleri temalarında geçerli olmadığı ayrıca olgunluk erginlenmelerinde toplum yararına kan dökmenin esas olduğu; gizli derneklere giriş törenlerinin, evlenme ve bilgi alma yoluyla topluluğa giriş erginlenmeleri şeklinde görüldüğü tespit edilmiştir. Şaman-otacı erginlenmelerindeki ölme, parçalanma, yeniden, doğma süreçlerinin, anlatılardaki temalarda da sembolik olarak görüldüğü ve kahramanın bu süreçte egosunu yok ederek kendi kendine sır bir bilgiye vâkıf olduğu gözlemlenmiştir. Ritüellerle anlatılardaki erginlenme temaları arasındaki en önemli ortak noktanın ise yeniden doğuş fikri olduğu tespit edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Erginlenme, Geçiş Törenleri, Ritüel, Yeniden Doğuş, Mit, Destan.

**Abstract**

In this study, themes of passage in oral narratives such as epic and folk story selected by sampling were analysed comparatively with the rites compiled by researchers from the peoples in Australia, Pacific Islands, Africa, North America and Central Asia in order to follow how rites of passage originate the narratives.

As a result of the readings made for the purpose of the study, it was thought that the classification made by Eliade about rites of passage should be updated in the context of narratives. The titles in the classification of Eliade, which were Passage of Adulthood, Passage of Admission to Secret Associations and Shaman-Herbalist Tests Rituals have been updates as Passage of Maturity, Passage of Admission to Community and Passage of Wisdom. The update was made taking into account the maturity themes in the narratives. In the next stage, the narratives selected through the sampling were analysed under updated titles. It was understood that the age criterion in passage of adulthood rituals was not valid in passage of maturity themes in narratives, besides it was essential to shed blood for the benefit of society during passage of maturity, and that admission rituals to secret associations were considered as adults joining the community by marriage and obtaining information. It has been observed that the processes of death, fragmentation, rebirth in shaman-herbalist passages were also symbolically seen in the themes within the narratives, and that the hero obtained a secret information on his own by destroying his ego in the process. It has been determined that the most important commonality between the themes of passage in rites and narratives is the idea of rebirth.

**Key Words:** Maturity, Rites of Passage, Ritual, Rebirth, Myth, Epic.

## GİRİŞ

Modern toplumla geleneksel toplum arasındaki ayrımın en belirleyici özelliklerinden biri olan erginlenme ritüelleri; erginlenecek olan şahsın, sosyal ve dini statüsünde kesin bir değişim meydana getirecek öğretiler ve eylemler bütünüdür (Eliade, 2015: 11-12). TDK'nın *Türkçe Sözlük*'ünde erginlenme, "birini bir konu üzerinde aydınlatıp onu gerekli temel bilgi ve becerilerle donatarak ergin ve yetişmiş kılma"<sup>1</sup> şeklinde açıklanmıştır. Erginlenme ritüellerindeki çeşitli öğretiler ve eylemlerin kaynağı mitlerdir.<sup>2</sup> Erginlenme ritüellerinde, mitlerdeki kahramanların başından geçen öyküler canlandırılır. Bu öyküler ve ayrıca diğer bilgiler erginlenecek olan şahsa öğretilir. Erginlenme ritüeline giren kişi ritüelin sonunda "beşerî cemaate, manevi ve kültürel bir dünyanın içine girmeye hak kazanır" (Eliade, 2015: 13). Erginlenme ritüelleri kültürü ve geleneği toplumsal görev sistemi içinde yeniden örgütleyip dayattır ve böylece birey, grubun güvenilir bir üyesi haline gelir (Campbell, 2006: 137).

Eliade, erginlenme törenlerini üç bölümde değerlendirmiştir;

1. Yetişkinliğe giriş törenleridir.<sup>3</sup> (Bireyin çocukluktan çıktığı zamanda gerçekleştirilir. Yaş törenleri, kabileye giriş törenleri olarak da bilinir.)

2. Gizli bir topluluğa veya gizli bilgiyi elinde tutan bir topluluğa girmek için bireyin çeşitli sınavlardan geçtiği törenlerdir.

3. Üçüncü bölümdeki törenler ise şamanlar, otacılar gibi toplumun öncü kişilerinin geçirdiği sınamalardır. Bu sınamalardan geçen kişi şaman veya otacı olmak hakkını elde eder (Eliade, 1995: 127-128).<sup>4</sup>

Birinci bölümdeki ritüeller hakkındaki bilgileri araştırmacılar genellikle Avustralya, Pasifik Adaları, Afrika ve Kuzey Amerika'daki yerlilerden derlemiştir. Bu bilgilere göre erginlenecek kişiler annesinden zorla alınır, ıssız bir ormana ya da mağara gibi yerlerde aç bir şekilde bırakılır. Bu süreçte çeşitli sınamalardan geçirilen adaya fiziksel olarak zarar verilir. Saç koparma, dövme

<sup>1</sup> ([http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=114773](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=114773))

<sup>2</sup> Eliade'nin bu görüşü değerli olmakla beraber her ritin mit kaynaklı olmadığı da bilinmektedir. Mitin mi yoksa ritüelin mi daha önce ya da ikisinin aynı anda mı ortaya çıktığına dair tartışmalar için Lord Raglan'ın *Mit Ritüel* (2004) ve A. Segal'in *Dinsel Mit Ritüel Kuram* (2012) adlı makalelerine bakılabilir. Bu iki yazıdan anladığımız kadarıyla ritüellere kaynaklık eden mitler zamanla unutulsa bile ritüeller icra edilmekte ve daha sonra ortaya çıkan sözlü anlatılara kaynak olabilmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak çalışmanın başlığını ritüellerin anlatılara yansımaları olarak belirledik.

<sup>3</sup> Bu törenlerin, yazarın başka eserlerinde erginlik erginlenmeleri şeklinde de tanımlandığı görülmektedir. Örn, Eliade, 2015

<sup>4</sup> Stith Thompson tarafından hazırlanan *Motif Index of Folk Literature* adlı çalışmada erginlenme süreçleri, sınama/sınama motifi H maddesinde 'Sınama-Sınavlar' başlığı altında yer almaktadır. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Thompson, 1955.



yapma, sırt derisinde yaralar açma, diş çıkarma, parmak kesme, sünnet, kırbaç, kancalarla asılma gibi birçok eylem aday üzerine uygulanır (Campbell, 2006: 136)<sup>5</sup>. Süreç boyunca adayın gücü, dayanaklılığı, cesareti ve sabrı ölçülür. Erginlenme törenlerinde adayın sembolik olarak öldüğü görülür. Örneğin Kongo ve Loango Körfezi'nde çocuklar sünnet edildikten sonra fetiş evine gömülmüşler ve bu pratikten sonra derlemeciler çocukların geçmiş hayatlarını unuttuklarını gözlemlemişlerdir. Çocuklar sembolik olarak ölü kabul edildikleri için ruhların rengine, yani beyaza boyanmışlardır (Eliade, 2015: 77). Avustralya'da ise erginlenecek çocuklar kabilenin erkekleri tarafından havaya doğru fırlatılır, bir taraftan da “göğün midesine yükselsin, göğün midesine yükselsin” diye şarkılar söyleyerek danslar edilir. Çocuklara artık mitolojik atalarının simgesini taşıdıkları söylenir ve çocuklar, kutsal alana geçmiş sayılırlar. Bu töreni tamamlayanlar artık kızlarla, çocuklarla kamp kuramayacak; kadınlarla bitki kökü toplamaya gidemeyeceklerdir ancak bir erkek olarak sadece erkeklerle gezebilecek, onlarla ava çıkabileceklerdir (Campbell, 2006: 108-109). Bahsi geçen bütün ritüellerde doğum imgesi anneden alınıp göğeye ya da erkeğe yüklenmektedir. Anneden geçici olarak doğan çocuk sembolik olarak ölmekte ve erkek cemaatinin elinde tekrar doğmaktadır.

İkinci bölüme geldiğimizde, buradaki törenler, gizli bir topluluğa giriş ritüellerinin bütünüdür. Bu topluluklar genellikle erkek dernekleri denilebilecek oluşumlardır. Erkek derneklerinin anaerkil süreçten ataerkil sürece geçişte önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Bu topluluklara girişlerde yine aynı şekilde hapsedilme, işkence, yeniden doğma, yeni bir dil öğrenme ve yeni bir isim alma gibi ritüeller mevcuttur. Ancak bu ritüellerde sertlik daha fazladır ve ata kültleri ön plandadır. Yetişkinliğe giriş ritüellerinde doğum ve ölümün mistik süreci taklit edilirken bu ritüellerde tanrılar veya mitsel atalar tarafından istenilen modele göre biçimlenmiş bir başka şey olunmaktadır (diğer insanlardan farklı seçilmiş kişi). Bu demektir ki insan olağanüstü bir varlığa benzediği ölçüde hakiki bir insan olmaktadır (Eliade, 1995: 130).

Eliade, üçüncü tip erginlenmelerin şamanların ve otacıların geçirdiği sınamalar olduğunu söylemektedir. Bu tip ritüellerin sonunda adaylar, bir bilgiyi elde eder veya o bilgiyi taşıyabilme hakkına sahip olurlar. Örneğin; Sibiryaya şamanlarının erginlenme imtihanı genel olarak şöyledir: Şamanlar “öldüklerini” ve üç günden yedi güne kadar yurtlarından uzakta ıssız bir yerde cansız olarak kaldıklarını iddia ederler. Bu zaman süresince, şeytanlar ya da ataların ruhları tarafından parçalanırlar; kemikleri temizlenir etleri kazanır, beden sıvısı atılır ve gözler yerlerinden çıkartılır.

---

<sup>5</sup> Campbell, erginlenme törenlerinde vücutta iz bırakacak eylemlerin yapılmasını, modern toplumdaki asker, papaz, hâkimlerin kıyafeti gibi bir işlevi olduğunu söylemektedir. Kıyafet giymeyen toplumda kişinin nasıl sınamalardan geçtiğini ve statüsünü göstermenin tek yolunun vücutta iz bırakma olduğunu düşünmektedir (Campbell, 2006: 136)

Yakutlu bir haberciye göre ruhlar, geleceğin şamanını cehenneme kaçırlar ve onu üç yıllığına bir eve kapatırlar. Aday, burada erginlenmeye maruz kalır. Ruhlar onun kafasını uçururlar (adayın bedeninin parçalanışını gözleriyle seyretmesi gerektiği için, kestikleri kafayı bir kenara koyarlar) ve daha sonra farklı hastalık ruhları arasında dağıtılacak şekilde parçalara ayırırlar. Ancak bu şartla, geleceğin şamanı, iyileştirme gücünü elde edecektir. Sonra kemikleri etle kaplanır ve bazı durumlarda, ona yeni kan da verilir (Eliade, 2015: 181-182)<sup>6</sup>. Görüldüğü gibi bu tip erginlenmelerde de ölme ve yeniden doğma durumu söz konusudur.

Bu bölümdeki işlenen ergilenme türlerinin hepsinde aday sembolik olarak ölür, sınamalardan daha sonra tekrar doğar. Artık geçmiş hayatındaki kişi değildir. Yeni bir kimlik ayrıca dini ve sosyal statü de kazanmıştır.

### **1. Eliade'nin Erginlenme Ritüelleri ile İlgili Tasnifinin Anlatılar Bağlamında Güncellenmesi**

Destan, halk hikâyesi gibi anlatılara bakıldığında erginlenme durumu giriş kısmında verilen ritüellere göre daha bireyseldir. Anlatı kahramanlarının imtihanlarında, mitler tarafından ifşa edilen arkatipsel bir senaryo vardır. Bu senaryo doğuş-ölüm ve yeniden doğuş şeklindedir.<sup>7</sup>

Ritüellerle mitler arasında yakın bir ilişki vardır. Ritüeller mitlerdeki olayların bir canlandırmasıdır veya mitler ritüel hareketlerin sonradan yazılmış senaryosudur. Daha sonra oluşan anlatı türlerinde ise mitik imajlar ve ritüellerle aynı işlevde olan temalar görülmektedir. Eliade'nin erginlenme ritüelleri ile ilgili yaptığı tasnif ilkel toplumlarda yapılan derlemelere dayanmaktadır. Bu çalışmada metinlere odaklanılacağı için gözlemlenerek kayıt edilmiş ritüellere göre yapılan bu tasnifin, metinler bağlamında güncellenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Eliade'nin sınıflandırmasında birinci bölümü işgal eden yetişkinliğe giriş törenleri aslında ergenlik erginlenmeleridir. Aday bu sınamaları geçtikten sonra sosyal statüsü değişir ve çocukluktan yetişkinliğe geçer, cinsel özgürlüğe kavuşur. Anlatılara genel olarak bakıldığında bazı kahramanlar yetişkin olduğu yine bu çeşit bir erginlenmeye tabi tutulurlar ya da yaşı geldiği halde erginlenmeyerek hayatlarını sürdürürler ancak bu kahramanları, toplulukları hor görmeye devam eder. Birinci duruma verilebilecek en iyi örnek Gılgamış'tır. Hali hazırda bir kral olan, “yetişkin”

<sup>6</sup> Eliade, Şamanizm (1999) adlı eserinde de aynı tekniklerden bahseder. Ayrıca şamanların erginlenme süreçlerinde hayvan analarının rolüne de değinir (s.58-59). Bayat (2019a)'daki efsaneler ve memorantlarda da Sibirya şamanlarının erginlenme süreçlerinden bahsedilir (Bayat, 2019a: 57-135). Çalışmanın konusu erginlenme olduğu için Eliade'nin şamanizm'in esrime teknikleri üzerine değindiği eser (1999) yerine genel olarak erginlenme üzerine yoğunlaştığı eserden (2015) yararlanılması uygun görülmüştür.

<sup>7</sup> Erginlenme süreciyle kahraman başka bir kimlik kazanırken süreç önceki hali geçmişte kalır (ölür) ve yeni kazanımları ile beraber kahraman, farklı bir statüyle sembolik olarak tekrar doğar.

Gilgamiş, olgun olmayan davranışları yüzünden toplum tarafından kabul görmez, tanrılar ona arkadaş olarak Enkidu'yu yollar ve onunla beraber bir erginlenme sürecine girer. Bir canavar öldürmelerinden sonra olgunluğa ulaşır (Rosenberg, 2003: 280-298). Dede Korkut'ta ise Salur Kazan'ın oğlu Uruz, yaşı gelmesine rağmen yetişkinlik eşiğini aşamamıştır. Bu yüzden 15 yaşından büyük diğer kahramanların aksine babasının gölgesinden kurtulamamıştır (Ergin, 2018: 153-167, 95-115). Yetişkinliğe giriş törenlerindeki yaşa bağlı ritüellerin anlatılara yaştan bağımsız olarak da yansıdığı görülmektedir. Bu nedenle yetişkinliğe giriş törenleri, anlatı incelemelerinde “olgunluk erginlenmeleri” şeklinde tanımlanmalıdır.

Eliade'nin ikinci bölümde sınıflandırdığı erginlenme ritüelleri bir gizli cemaate veya topluluğa girmek amacıyla yapılan sınamalar bütünüdür. Genel olarak anlatılara bakıldığında kahraman, sadece gizli cemaatlere değil ayrıca kendini herhangi bir topluluğa kabul ettirmek için de sınamalardan geçebilmektedir. Bu sınamalardan sonra topluluğa ait bir şey kahramana verilir ve toplulukla kahraman arasında bir ilişki kurulur. Bu “şey” kadın veya bilgidir. Bir kadınla evlenen kahraman güvey sıfatıyla kadının topluluğuna dâhil olur. Bilgiyi alan kahraman ise artık topluluğa has bilgiye sahip bir kişi olarak o topluluğun bir üyesi haline gelir. Bu yüzden bu tür erginlenmelere “topluluğa giriş erginlenmeleri” demek bizce daha uygundur. Topluluğa giriş erginlenmelerinden sonra evlenen veya bilgi sahibi olan kahraman artık başka biridir, eskiden olduğu kişi geride kalmıştır yani eski hali sembolik olarak ölmüştür ve yeniden doğduğu kabul edilmektedir.

Eliade'nin üçüncü tip erginlenmeler olarak değerlendirdiği şaman veya otacı erginlenmelerinde aday, şaman veya otacının sahip olabileceği bilgilere erişmek için sınamalardan geçer. Bu erginlenmeler sonunda adaylar, bu alandaki sır bilgilere ulaşırlar. Anlatılarda bu tür bilgilerin birilerinin aktarmasından ziyade erginlenme sonucunda insanın kendisinin elde edebileceği kazanımlar olduğu görülmüştür. Bu yüzden bu tür erginlenme çeşitleri “sırra erme” erginlenmeleri şeklinde güncellenmelidir.

## **2. Güncellenen Tasnif Bağlamında Erginlenme Ritüellerinin Anlatılardaki Yansımaları**

Bu bölümde olgunluk erginlenmeleri, topluluğa giriş erginlenmeleri ve sırra erme erginlenmeleri olarak güncellenen tasnif ışığında erginlenme ritüellerinin örneklem yoluyla seçilen anlatılardaki izleri takip edilecektir.

## 2.1. Olgunluk Erginlenmeleri

Eliade'nin ergenlik erginlenmeleri dediği ritüellerden farklı olarak olgunluk erginlenmelerinde yaşa bağlı bir durum yoktur. Ergenlik yaşına gelmemiş bir çocuk veya bir yetişkin olgunluk erginlenmesi olarak tanımlanabilecek sınamalardan geçebilir. Bu sınamalar anlatılardaki her kahraman için zorunludur. Tanrı tarafından seçilmiş ya da yarı tanrı<sup>8</sup> olması veya olağanüstü özellikler göstermesi bu durumu değiştirmez. Olgunluk erginlenmesinden geçmeyen erkek toplum tarafından hor görülür. Anlatılarda erginlenmesini tamamlayan kişi ailesinin mirasını (mal, mülk, taht vs) almaya, mirasa önceden sahipse de bunu layıkıyla taşımaya hak kazanırken aynı zamanda cinsel özgürlüğünü de elde eder, yani evlenebilir ve çocuk sahibi olabilir.

Olgunluk erginlenmeleri denilince akla ilk gelen anlatılardan biri *Dede Korkut Hikâyeleri*'dir. Bu hikâyelerde toplum kahramanlardan 15 yaşına geldiğinde baş kesmesini, kan dökmesini bekler. Kahraman bu eylemi gerçekleştirdikten sonra bir ad kazanır. Bu ad almaya hak kazanır. Bu ad kazanma aslında bir kimlik kazanmadır ve kazanılan kimlikle beraber kahraman bey çocuğu olduğu için babasının mirasını taşımaya layık olur. Jean Paul Roux, Türklerde erginlenmenin kan dökme ile başlayıp evlenme ile devam ettiğini söylemektedir (Roux, 2002: 229). Yine aynı şekilde Bamsı Beyrek hikâyesinde ozan, "Ol zamanda bir oğlan baş kesme, kan dökme ad komazlar-di" (Ergin, 2018: 118) diyerek bu geleneğe değinmektedir. Buradaki kan dökme durumu aslında topluma faydalı bir iş yapmaktır. Avcı-çobanlık ve yağmaya bağlı bir ekonomik düzende bir erkekten toplum lehine kan akıtması beklenir. Çünkü toplumun devamlılığı erkeklerin öldürmelerine genel anlamda ise toplum faydasına işler yapmalarına bağlıdır. Dirse Han'ın çocuksuzluğu, potlaç geleneğini göz ardı etmesine bağlanmış yani kılıcı ile kan dökerek kazandığı malı mülkü tebaası ile paylaşmamasına yorulmuş ve Bayındır Han tarafından hakarete uğramıştır. Dirse Han eşinin direktifleri sonucu tebaasıyla malını paylaşma geleneğini gerçekleştirmiş ve çocuk sahibi olmuştur. Hakarete uğrama ve bunun sonucunda bütün zenginliğini dağıtma da olgunluk erginlenmesine dâhildir. Bu süreci başarı ile atlatan Dirse Han olgun bir bey olmuş ve kısırlık gibi bir felaketten kurtulmuştur<sup>9</sup> (Ergin, 2018: 77-81). Kısaca tek başına cinayet işlemek önemli değildir, kanı toplum yararına dökmeli ve öldürme sonucu elde ettiği kazanımları paylaşmalıdır. Dede Korkut hikâyelerinde beyler statülerini, kılıcıyla ve

<sup>8</sup> Metnin devamında verilecek örneklerden bir tanesi kahraman Gılgamış'ın üçte ikisi tanrıdır. Annesi bilge tanrıça Ninsun'dur (Rosenberg, 2003: 281). Fuzuli Bayat, değinilecek olan diğer destan kahramanları Oğuz Kağan ve Köğüdey-Mergen'i, tanrıoğlu motifi bağlamında değerlendirmiştir (Bayat, 2019b: 154). Bir kahramanın tanrıoğlu olması onu yarı tanrı yapmaktadır.

<sup>9</sup> *Dede Korkut Kitabı*'nda toplum yararına ve zararına gerçekleştirilen eylemlerin nedenlerini ve sonuçlarını daha iyi takip edebilmek için Ümral Deveci'nin *Dede Korkut Anlatılarında Doğa ve Kültür* (2017) adlı eserine bakılabilir.

ekmeğiyle yani baş kesip kan dökerek, sofrayı çekerek, aç doyurarak, yalnızca donatarak kazanmaktadır. Çünkü bunlar kahramanlığın ve statünün en büyük hüneleridir. Aksi takdirde birey olgun kabul edilmez şikâyete, hakarete ve dışlanmaya maruz kalır.

Türkler gibi avcı-çoban toplumlarda tarım toplumlarından farklı olarak erginlenme süreçleri daha bireyseldir, karmaşık törenler çerçevesinde örgütlenmemektedir<sup>10</sup>. Dede Korkut'tan anladığımız kadarıyla Türkler de adayı erginlemek için herhangi bir tören tertip etmez. Ancak kişinin erginlendikten sonra statüsünde yaşadığı değişiklik bir şölenle kutlanır ve toplumun din lideri tarafından kutsanır. Örneğin Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikayesinde Boğaç Han bir şölenle aşık oynayan bir çocuktur. Yaşı gelmiştir ancak olgunlaşmamış, babasının mirasını hak edecek bir şey yapmamıştır. Kalabalığın üzerine giden bir boğayı öldürmesiyle artık olgun, babasının mirasını taşımaya hak kazanmış bir "bey" olmuştur. Görüldüğü gibi kısa bir sürede Boğaç Han'ın statüsü değişmiştir. Boğaç Han'ın erginlenmesi son derece bireyseldir. Toplum ona boğayı öldürmesi amacıyla bir tören tertiplenmemiş veya herhangi bir sistemleşmiş ritüeli dayatmamıştır. Cesaretini, gücünü ve aklını kullanarak faydalı bir iş yapan Boğaç Han kendisini ispatlamış, toplumun güvenini kazanmış ve sosyal statüsü değişmiştir.<sup>11</sup>

Oğuz Kağan ise olağanüstü özelliklerle doğmuş bir kahramandır. Bu özellikleri onun olgunlaşmış olduğunu kanıtlamaz. Oğuz biraz büyüdükten sonra ormandaki Kıyat denilen tek boynuzlu bir yaratığı öldürerek erginlenmesini tamamlar. Yaratığı öldürdükten sonra Tanrı ona iki tane güzel kız indirir (Bang & G.R. Rahmeti, 1936: 11-15). Hayvanı öldürerek erginlenmesini tamamlayan Oğuz Kağan babasının mirasını ve cinsel özgürlüğünü ve tanrı tarafından ona verilen cihan hâkimiyeti görevini almaya hak kazanır.

Altay destanı olan Maaday-Kara destanında Maaday-Kara'nın oğlu Kögüdey-Mergen daha adı konulmadan bir dağa bırakılmıştır. Çünkü Altay diyarının hanı olan Maaday-Kara artık yaşlanmıştır ve toprakları Kara-Kula tarafından yağmalanacaktır. Çocuğunun kurtulmasını isteyen Maaday-Kara, Kara Dağ'ın eteklerindeki dört kayın ağacının ortasına onu bırakır (Maaday-Kara, 2015: 58). Bu durum erginlenme ritüellerinde ıssız bir yere bırakılmayı hatırlatmaktadır. Kahraman daha bebekken erginlenme sürecine ıssız bir ortama bırakılarak girmiştir. Daha sonra üzerlerine Kara-Kula tarafından salınan yedi kara kurdu ve dokuz kara kuzgunu henüz iki yaşındayken öldürerek erginlenme sürecini tamamlar (Maaday-Kara, 2015: 91-93). Kurt ve

<sup>10</sup> Kuzey Amerikalı Kızılderililerin avcı ve tarımcı kabilelerinin erginlenme ritüellerindeki farklılıklar için bakınız: Campbell, 2006: 249-251

<sup>11</sup> Rabia Uçkun'un "Dede Korkut Kitabı'nda Erginlenme ve Bireyleşme Sürecinde Sınama Motifinin İşlevi" (2015) adlı makalesinde on iki hikâyede görülen sınama çeşitlerini, sınanan kişileri ayrıca sınama mekanlarını görebilirsiniz.

kuzgunlar saldırmaya başlamadan önce yaşlı kadın bebek kahramanı eteklerinin altında saklar, bu Avusturya yerlilerinin erginlenmelerinde sünnet olan çocukların “Büyük Yılan Baba çükünü kokuyor” denilerek korkutulması sonrası, annelerinin yanına saklanmalarına benzemektedir (Campbell, 2010: 21). Bu saklanma erkek dünyasına girmeden önce anneye son tutunuştur. Düşman hayvanları öldüren bebek kahraman artık “erkek takımından bir yiğit” (Maaday-Kara, 2015: 96) olmuştur. Altay’ın sahibesi olan yaşlı kadın, kahramana, Kögüdey-Mergen adı verir, ona kim olduğunu ve ne yapması gerektiğini söyler. Kahraman adını kazandıktan sonra babasını ve mirasını esaretten kurtarabilecek olgunlukta bir erkek olarak macerasına devam eder (Maaday-Kara, 2015: 95-105).

Bir Geath savaşçısı olan Beowulf, Grendel adlı bir yaratığı öldürmek ve kendini kanıtlamak için Danimarka’ya gider. Beowulf, Danimarka’da halka zulmeden bir dev olan Grendel’i öldürdükten sonra erginlenme sürecini tamamlar ve daha sonra ülkesinde kral olur (Rosenberg, 2003: 421-439). Burada da Beowulf’un kral olarak kabul edilebilmesi için Oğuz Kağan ve diğerleri gibi bir yaratığı öldürmek gibi toplum yararına bir eylem gerçekleştirmesi gerekmektedir. Gerçekleştirilen bu eylemlerle kahraman olgunlaşır ve toplum tarafından kabul görür.

Tarım toplumlarına ait anlatılardaki erginlenmeler, ritüel sistemle benzerlik gösterir. Buralarda ritüelin bireye dayatılması söz konusudur. Üçte ikisi tanrı olan kral Gilgamiş’in yönetimindeki aşırılıklar Urukluları ve tanrıları rahatsız etmiştir. Tanrılar ona denk bir varlık olan Enkidu’yu, yaratarak erginlenme serüvenini Gilgamiş’a dayatmışlardır. Enkidu ile vakit geçiren Gilgamiş’in aklı başına gelmiştir. Gilgamiş, sedir ormanındaki topluma zarar veren Huvava adlı yaratığı öldürerek erginlenmiştir (Rosenberg,2003:280-298). Gilgamiş, artık halkı tarafından sevilen bir kraldır. Gilgamişin erginlenmesi diğer kahramanların erginlenmesine göre dikkat çekmektedir. Gilgamiş yetişkin bir kral olmasına rağmen kral olacak bir olgunlukta değildir ancak Tanrılar onu zorla bir erginlenme sürecine sokarlar. Geçirdiği erginlenme süreci sayesinde tahtının hakkını verebilecek olgunluğa erişmiş ve halkı huzur içinde yaşamaya başlamıştır.

## 2.2. Topluluğa Giriş Erginlenmeleri

Bu tip erginlenme çeşitlerinde kişi topluluk üyeleri tarafından çeşitli sınamalardan geçilir. Yukarıda bahsedildiği gibi anlatılarda bu sınamaları geçiren kahramanlar kadına veya sır bir bilgiye sahip olmaya hak kazanırlar. Kahraman kadınla evlendiği an evlendiği kadının topluluğunun bir üyesi olur. Kan Turalı ve Bamsı Beyrek gibi kahramanlar evlenme sınamaları adı altında topluluğa giriş erginlenmelerine tabi tutulmuşlardır. Kan Turalı, Selcen Hatun’u almak için erkek boğa, erkek deve ve erkek aslanla dövüşür. Hepsini yenerek sınamadan başarı ile geçer.

Bamsı Beyrek ise Banu Çiçek Hatun tarafından güreş ve binicilik gibi çeşitli sportif sınamalara tabi tutulur (Ergin, 2018: 188-193, 123). Bamsı Beyrek'in Anadolu'daki versiyonu Bay Böğrek'de, Akgavak Gızı pehlivanlıkta, atçılıkta ve okçulukta kendisini geçen kişi ile evleneceğini duyurur (Görkem, 2000:230-231). Yaralı Mahmud hikâyesinde ise Arap kılığına giren Mehub, kendisini yenen kişi ile evlenecektir. (Sakaoğlu vd., 1997: 255-256)

Anlatılardaki evlilik sınamaları sıklıkla görülen bir temadır ve temelinde arkaik bir senaryo vardır.<sup>12</sup> Erkeğin bir hayvanı öldürmesi veya sportif güç gösterileri, mitlerdeki savaş-büyü tanrı(ça)larının ve bereket tanrı(ça)larının arasındaki sonsuz savaşların bir yansıması gibidir. George Dumezil İskandinavya'dan Hindistan'a<sup>13</sup> kadar Arî ırkın mitlerinde ve ritüellerinde bu tür mücadeleleri tespit etmiş ve bu bağlamda üç işlev ideolojisini geliştirmiştir.<sup>14</sup> Erkek tarafı savaş-büyüyü temsil ederken kız tarafı bereketi temsil eder. Bunların arasındaki savaşta galip yoktur. Güç ya da bereket tek başına bir şey ifade etmez, bunların bir araya gelmesi lazımdır. Bu da uzlaşmayla yani evlilik yolu ile gerçekleşir. Anlatılardaki savaş ve mücadele temalarında bahsi geçen mitsel senaryonun ifşası görülmektedir. Sınamalar anlaşmazlığı, savaşı, cinayeti temsil ederken evlilik, barış antlaşmasını sembolize eder. Ölüm getiren eylemlerden sonra doğuma neden olacak bir eylem gerçekleştirilir. Çünkü ölüm olmadan gelecek doğum felaket getirecektir. Sınamalardan geçen kahramanlar gerçekleştirilen "barış antlaşmasıyla" kadına sahip olur ve aynı zamanda kadının ait olduğu topluluğa girmeye hak kazanırlar. İndus vadisinden İskandinavya'ya kadar bütün mitlerde uzlaşma adımını kadın tarafı ile ilişkilendirilen bereket tanrı(ça)ları atar.<sup>15</sup> (Eliade, 2003: 125-126). Bahsi geçen anlatılarda da sınama sonrası verilecek kadın, erkeğe varmaya gönüllüdür, mücadeleleri kazanması için yardım eder.

Kögüdey-Mergen ise düşmanı Kara-Kula'nın nasıl öldürüleceğini öğrenmek için insanların ömür süresini ve özgür yaşamının yollarını bilen Yedi Lama'nın yanına, Tastarakay kılığında gider. Kahraman, Yedi Lama'nın isteği üzerine iki gün boyunca çay hizmetinde bulunur. Ateş isteseler, verir, su isteseler verir, sıcak yemeği önlerine koyup, kap kacağı önlerinden toplayıp, onlara hizmet eder. Lamaları sarhoş eden Kögüdey-Mergen sır bilgiyi onların ağzından alır. Bilgi şöyledir: Üç kuşak göğün derinliklerinde Üç Maral'ın karnında altın bir kutu vardır, bu kutunun içinde birbirine eş iki bildircin yavrusu bulunmaktadır. Bunlardan biri Kara-Kula'nın diğeri ise

<sup>12</sup> Halk hikâyelerindeki evlilik sınamaları için bakınız: Alptekin,1997: 326, Bozdoğan, 2013: 86-106. Destanlardaki evlilik sınamaları için bakınız: Aça, 2000.

<sup>13</sup> Bilindiği gibi Türkler, Hindistan bölgesinden hem dinsel hem de kültürel anlamda etkilenmişlerdir.

<sup>14</sup> Bakınız: George Dumezil. 2012.

<sup>15</sup> Romulus ve Remus mitinde de durum böyledir. Romalılar kadınlarını kaçırdıkları Sabinlerle savaşa tutuşurlar, Sabinler de yiyecek ve kadın varken Romalılar ise askerî anlamda güçlüdür. Bu savaşın bir sonu yoktur ve Sabin kadınlarının araya girmesi ile barış antlaşması imzalanır (Rosenberg, 2003: 186).

Kara Kula'nın atının ruhudur. Bu bildircinler öldürülürse, Kara-Kula da atı da ölecektir. Üç Maral ise altmış çatal boynuzlu yavruları Andalbaa feryadını duyunca yardımına koşup yeryüzüne ineceklerdir. Andalbaa, Maaday-Kara'nın Altay'ında gizlenmektedir (Maaday-Kara, 2015: 152-155). Bu bilgi son derece gizlidir dünyada sadece Yedi Lama'nın bilebileceği bir şeydir. Kahraman buraya kadar çeşitli engelleri aşar, Tastarakay kılığına girer, bir han oğlu ve savaşçı olarak hizmet etmeyi kabul eder. Kahraman bu zahmetlere katlanarak bilgiyi alır ve bu bilgiyi bilen yedi kişilik lama grubuna sekiz kişi olarak dâhil olmuş olur.

### 2.3. Sırta Erme Erginlenmeleri

Sırta erme erginlenmelerinde kişi yaşadığı sınamalardan sonra çeşitli bilgilere ulaşır. Ancak bu bilgiler topluluğa giriş erginlenmelerindeki gibi birileri ya da bir başkaları tarafından kahramana aktarılmak yerine kahraman bu bilgileri kendisi elde eder. Yardımcı karakterler kahramana direkt olarak bilgiyi aktarmak yerine sırta erme sürecinde ona danışmanlık yapar.

Bu tip bir erginlenme sürecine giren en ünlü kahraman Gılgamış'tır. Gılgamış, olgunluk erginlenmesini geçirdikten sonra dostu Enkidu'yu kaybeder ve ölüm denen acımasız gerçekle yüzleşir. Ölümsüzlüğü aramak için daha önce ölümsüzlüğe kavuşan Utanapiştım'e gitmeye karar verir. Gidiş yolcuğunda erginlenmenin parçası olan birçok sınamadan geçer. Uzun bir yürüyüşten sonra Maşu dağlarına varır, güneşin her gün geçtiği kapıyı bulur ve tünele girer. Gılgamış karanlıkta on iki saat yürür ve dağın öbür tarafındaki harika bir bahçeye çıkar (Rosenberg, 2003: 305-307). Bu olay giriş bölümünde bahsedilen ölüm ve yeniden doğumu çağrıştırır. Gılgamış'ın tünele girişi rahme dönüşken tünelin ucunda aydınlık bahçeyi görüşü ve tünelden çıkışı ise doğumdur. İlk sınama evresini geçmiştir. Daha sonra Utanapiştım'e ulaşan Gılgamış ona nasıl ölümsüz olduğunu sorar ve Utanapiştım ona tufan hikâyesini anlatır. Daha sonra Gılgamış'a "aradığın ölümsüzlüğe ulaşmak için senin hatırına göksel tanrıları kim toplantıya çağıracak?" diye sorar (Rosenberg, 2003: 317-319). Utanapiştım nasıl ölümsüz olduğunu anlatmasına rağmen Gılgamış, bu durumun kendisi için mümkün olmadığını anlar. Bu noktada bu erginlenme sürecinin topluluğa girişten ziyade sırta erme erginlenmesi olduğu anlaşılmaktadır. Utanapiştım konuyu başka yöne çeker ve 'Altı gün yedi gece uyuma bakalım' der (Rosenberg, 2003: 319). Bu en zorlu erginlenme sürecidir. Bütün sınamalardan başarı ile çıkmış olan Gılgamış burada ruhani bir sınanma içindedir. Uyumayarak ölümsüzlüğün ne olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Çünkü insan uyuyunca yaşadığı gün sonlanır, her uyanmasında yeni bir gün başlar ve bir önceki gün geçmişte kalır, geri gelmez. Yani insan her uyuyuşunda ölür ve uyanınca yeniden doğar. Ölümsüzlük sürekli uyanık kalmak gibi bir şeydir. Gılgamış uyumamayı başarır ama amacına ulaşacaktır ama dayanamaz ve uyuyakalır. Utanapiştım, Gılgamış'a isteğinin imkânsız olduğunu göstermeye çalışmıştır. Altı



gün boyunca aralıksız uyuyan Gılgamış uyandığında kahrolur ancak isteğinde hâlâ kararlıdır. Ne yapması gerektiğini Utanapıştim'e sorar. Utanapıştim, karısının önerisiyle suyun altındaki ölümü geciktiren bitkiden bahseder. Gılgamış onu bulur ancak yılanı kaptırır ve yine başarısız olur. Bu durum karşısında hıçkırıklara boğulan Gılgamış, daha sonra egosunu öldürerek kadere boyun eğmeyi öğrenir. Bu serüveninden sonra Gılgamış, insanın ölümsüzlüğü ancak tapınaklar, surlar yaparak (halka faydalı kalıcı eserler bırakarak) kazanabileceğini anlar. Öğrendiği bu bilgeliği de halkı yararlansın diye tabletlere kazıtır (Rosenberg, 2003: 322-323). İlk bölümde bahsedildiği gibi erginlenme ritüelini tamamlayan birey manevi bir dünyaya girer, kutsal atasıyla özdeşleşir ve böylece zaman ötesi bir boyuta geçer. Gılgamış'ın da edindiği sır bilgisiyle zaman ötesi bir boyuta geçtiği görülür.

Maaday-Kara (2015) destanında, kahraman Köğüdey-Mergen, anlatı boyunca üç çeşit erginleyici sınamadan da geçer. Babasını annesini ve halkını Kara-Kula'nın elinden kurtarır ve Altay'da hanlıklarını kurarlar (s.174). Kahraman, Erlik Han'ın kızı Kara-Taçı tarafından büyü ile alt edilir. (s.179-183) Ruhu yeraltına çekilir (ölür) (s.184). Daha sonra atı tarafından kurtarılıp Ak Süt Göl'de iyileşir (dirilir). İyileşmesinin tasvirinde kemiklerine özellikle vurgu yapılır (s.184-185). Daha sonra, evlilik sınamasına giderken kendisine eş benzerlikte altı bahadıyla karşılaşır. Birbirine eş yedi Köğüdey-Mergen, Erlik Hanın oğluna karşı Ay Kağan'ın kızı için mücadele ederler ve kahraman kızla evlenir. Köğüdey-Mergen, Erlik Han'ın damadı ve oğlundan sonra kızını da yener. (s.194-237,242) Köğüdey-Mergen'in bütün bu yaşadıkları bir şamanın erginlenmesini çağrıştırmaktadır. Birinci bölümde bahsedilen ıssıza bırakılma, bu bölümde bahsedilen ölme, parçalara ayrılma (birbirine eş yedi Köğüdey-Mergen) ve kötü ruhlarla girilen ilişkiler ritüellerde de görülmektedir. Köğüdey-Mergen geçirdiği bütün sınamalardan sonra egosunu yok eder. Egosunu yok ettiği için ölümle yaşam arasındaki bir hale girer. Korkusuzdur ve dünyanın üç kozmik kuşağında, Campbell'in deyimiyle, sarayının odalarında rahatlıkla gezinen kral gibi dolanabilir (Campbell, 2010: 110). Kazandığı bu sır ile beraber gelen kozmik hâkimiyetle yeraltına girer ve asıl hedefi olan Erlik Han'a doğru yönelir (s.243). Destanın olay örgüsünün merkezinde zaten ak-kara, iyi-kötü, ölüm-yaşam karşıtlığı vardır. Gök ve yer/sub'un temsilcisi (belki bu ruhların bedenlenmiş hali) Köğüdey-Mergen akın, iyinin, yaşamın sembolü olarak karşıt güçlerin kaynağı Erlik'i alt edecek bilgeliğe ulaşmıştır. Bu amaç doğrultusunda yeraltına girer (yolculuk, şamanın yeraltı seansına benzemektedir) ve Erlik Han'ı yakar daha sonra orada hapsolmuş masum ruhları kurtarır (s.244-250). Köğüdey-Mergen'e yeraltına girmesini sağlayan yeteneği, hikâye boyunca girdiği erginlenme süreçleri kazandırmıştır. Yaşanılan süreçte egosunu

kaybetmiş ve insandan farklı, tanrılara daha yakın bir kişilik olmuştur. Dönüşüm, erginlenme sürecinde kazanılan sır bilgisiyle gerçekleşmiştir.

## SONUÇ

Geleneksel (ilkel) toplumların bireyde zorunlu tuttuğu erginlenme ritüellerinin anlatılara nasıl yansıdığını takip etmek için Eliade'nin giriş bölümünde bahsi geçen sınıflandırması anlatılar bağlamında güncellenmiştir. Örneklem yoluyla seçilen destan ve halk hikâyesi metinlerinde erginlenme temaları tespit edilmiş, ritüellerle arasındaki ilişki izlenmiştir. Genel olarak, ilkel toplumda her bireyin zorunlu olarak yaşadığı ritüel ölüm ve yeniden doğum, anlatılardaki temalarda kozmik düzenin geleceği olan kahraman için geçerlidir. Anlatılardaki olgunluk erginlenmelerinde, ritüellerdeki yaş faktörü önemli değildir. Ekonomisinin büyük kısmı savaşa bağlı olan toplumlara ait metinlerde (Türk anlatıları ve Beowulf destanı) kahraman erginlenmesini son derece bireysel olarak yaşamaktadır. Tarım toplumu olan Sümerlerin destanı Gılgamış'ta ise Tanrıların kahramana erginlenme sürecini dayattığı görülür. Topluluğa giriş erginlenmelerinde ise bir kadın veya bilgi alma söz konusudur. Kadın için yapılan mücadelede yine ölüm ve yeniden doğum senaryosu vardır. Mücadelelerde akıtılan kan, olgunluk erginlenmesinden farklı olarak evlilikle gerçekleşecek doğumu dengelemek içindir. Mitlerde görülen arketipsel senaryodaki iki taraflı mücadele, ritüeller aracılığıyla unutulmamış ve sonra gelen anlatı türlerine yansıdığı görülmüştür. Topluluğa giriş erginlenmelerinde alınan bilgiyi erginlenme sürecinde ona hocalık yapan kişinin verdiği, sırra erme erginlenmelerinde ise kahramanın, egosunu yok etmek suretiyle bilgeliğe kendisinin kavuştuğu tespit edilmiştir. Anlatılarda kahramanlar kozmik düzenin geleceği olduğu için insanoğlunun inandığı bütün değerler onun üzerinde toplanır. O doğan, yaşayan, ölen, sonra dirilip tekrar yaşayan ve ölen tabiatın bir yansımasıdır. Kozmik düzenin ritminin, ritüelleri ve arketipsel senaryoları geliştirdiği bilinmektedir ve bunlar daha sonra gelişen anlatılardaki erginlenme temalarına bu çalışmada bahsedilen şekilde yansımıştır.

## EXPANDED SUMMARY

In this study, themes of passage in oral narratives such as epic and folk story selected by sampling were analysed comparatively with the rites compiled from the peoples in Australia, Pacific Islands, Africa, North America and Central Asia in order to follow how rites of passage originate the narratives.

In the introduction part of the study, the definition and the importance of passage for traditional society is given, which is followed by the classification of rites of passage by Eliade.

Examples from various regions are provided for each title. It is understood from the examples that the most important commonality in the rites of passage, which are divided into three parts as passage of adulthood, passage of admission to a secret association and shaman-herbalist tests, is the idea of death and rebirth ritual. Especially in passage of adulthood, it was seen that the image of the uterus was taken from the mother and passed to the male community or sky. Tests performed during passage of admission to a secret association are similar to those in passage of adulthood. However, unlike adulthood, the tests here are more severe and ancestral cult is in the foreground. In shaman-herbalist tests, the candidate becomes ill while in trance, dies symbolically, and gains the ability to fight the spirits of illness by eating pieces from them. In the next stage of the study, narrative texts were read based on the definitions and examples given in the introduction section.

As a result of the readings made for the purpose of the study, it was thought that the classification made by Eliade about rites of passage should be updated in the context of narratives. The titles in the classification of Eliade, which were passage of adulthood, passage of admission to secret associations and shaman-herbalist tests rituals have been updated as passage of maturity, passage of admission to community and passage of wisdom. The update was made taking into account the maturity themes in the narratives. The need to update arose from the practice differences between the maturity themes in the narratives and the rituals. When rituals or myths were forgotten, narratives were seen to create a new composition from the remnants of these two cultural elements. In the narratives that formed in the world changing over time, the remains of the values remaining from the rites and myths continued to live around the hero. It is seen that the commonality and differences between the maturation rituals and the maturation themes in the narratives determine the living and lost values.

The most important reason for updating the rites of passage, which were called passage of adulthood, to passage of maturity was that the age factor which was important for rites of passage was ignored in the narratives. It has been observed that heroes can enter the adulthood period at various ages. At the end of the period, it has been seen that the hero matured regardless of his age, and became a leader worthy of his people, throne and gods. It was determined that an ideal character was imposed on the hero within the framework of themes updated as maturity passage.

Rites of passage, which were called passage of admission to a secret association, was updated as passage of admission to community. It is seen that the heroes demand a woman or information from the community they want to join. And, the community puts the hero through a test. The hero who passes the tests becomes entitled to get the woman or the information.

Rites of passage, which were named Shaman-Herbalist tests, were updated as passage of wisdom. It was determined that the heroes gained wisdom as a result of their inner journey during the maturity processes.

In the next stage, the narratives selected through the sampling were analysed under updated titles. It was understood that the age criterion in passage of adulthood rituals was not valid in passage of maturity themes in narratives, besides it was essential to shed blood for the benefit of society during passage of maturity. In addition to the fact that admission rituals to secret associations were considered as adults joining the community by marriage and obtaining information, it was determined that the act of blood shedding in marriage tests balanced the birth that would occur after the sexual intercourse. This inference is based on the archetypal war scenario, which is stated by Dumézil in three function ideologies. It has been observed that the processes of death, fragmentation, rebirth in shaman-herbalist passages were also symbolically seen in the themes within the narratives, and that the hero obtained a secret information on his own by destroying his ego in the process. It has been determined that the most important commonality between the themes of passage in rites and narratives is the idea of rebirth.

#### KAYNAKÇA

Aça, M. (2000) “Köne Epos (Arkaik Destanı) Kavramı ve Türk Halk Hikâyelerindeki Âşıklara Mahsus Evlilik Konusunun Kaynaklarından Alplara Mahsus Evlilik”, *Milli Folklor* (47), 11-21.

Alptekin, A, B. (1997). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ.

Bang W. & G.R. Rahmeti (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi

Bayat F. (2019a). *Türk Şaman Metinleri*. İstanbul: Ötüken

Bayat F.(2019b). *Oğuz Destan Dünyası*. İstanbul: Ötüken.

Bozdoğan, M. (2013). *Türk Halk Hikayelerinde İmtihan Motifi*. Yüksek Lisans Tezi. Niğde Üniversitesi. Niğde.

Campbell J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı

Campbell, J. (2006). *İlkel Mitoloji*. (çev. Kudret Emiroğlu). Ankara: İmge.

Deveci, Ü. (2017). *Dede Korkut Anlatılarında Doğa ve Kültür*. Ankara: AKM

Dumézil G. (2012). *Mit ve Destan 1*. (çev. Ali Berkay). İstanbul: Yapı Kredi.

Eliade M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 2*. (çev. Ali Berktaş). İstanbul: Kabalcı.

Eliade M. (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş*. (çev. Fuat Aydın). İstanbul: Kabalcı.

Eliade, M. (1995). *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu*. (çev. Mehmet Aydın). Konya: Din Bilimler Yayınları.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (çev. İsmet Birkan). Ankara: İmge

Ergin M. (2018). *Dede Korkut 1-2*. Ankara: TDK.

Görkem İ. (2000). *Halk Hikâyeleri Araştırmaları*. Ankara: Akçağ

*Maaday-Kara* (2015). (Akt. Emine Gürsoy-Naskali). (Der. Sazon Surazakov) (Kaynak Kişi. Aleksey Kalkin). İstanbul: Yapı Kredi.

Raglan L. (2004). "Mit ve Ritüel". (çev. Evrim Ölçer). *Milli Folklor*. (61). 187-194.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi*. (çev. Koray Ökten vd.). Ankara: İmge.

Roux J.P. (2001). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: Kabalcı.

Sakaoğlu, S. & Alptekin A. B. & Sakaoğlu, Y. & Şimşek E. (1997). *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri I*. Ankara: AKM

Segal, R.A.(2012). "Dinsel Mit-Ritüel Kuram". (çev. Naim Atabağsoy). *Milli Folklor*. (94). 173-187.

Uçkun, R. (2015). "Dede Kitabı'nda Erginlenme ve Bireyselleşme Sürecinde sınıma Motifinin İşlevi." *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* (15-2). 29-42

### **İnternet Kaynakları**

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=114773](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=114773) (Erişim Tarihi: 01.05.2020)

**Künye:** (Araştırma Makalesi) Şahin, Yasemin (2020). "Understanding Racial Divisions in Spatial Terms: Selvon, Kureishi and Adebayo on Being Black in London", *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, C.2/1, s.86-100

**UNDERSTANDING RACIAL DIVISIONS IN SPATIAL TERMS:  
SELVON, KUREISHI AND ADEBAYO  
ON BEING BLACK IN LONDON  
IRKSAL AYRIMLARI MEKANSAL AÇIDAN ANLAMAK:  
SELVON, KUREISHI VE ADEBAYO'DAN LONDRA'DA SİYAH OLMAK**

**Yasemin ŞAHİN**

Arş. Gör. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Karaman-Türkiye, yaseminsahin@kmu.edu.tr

**Abstract**

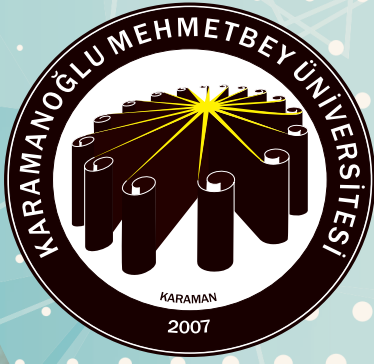
In this essay, I explore the critical ways in which multicultural landscape of London is portrayed with a view to understanding divisions of race, culture, and social class in the following selected works of fiction: Sam Selvon's *The Lonely Londoners* (1956), Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia* (1990), and Diran Adebayo's *Some Kind of Black* (1996). These novels, which are respectively set in the fifties, seventies, and nineties, primarily address long-established prejudices against black people by recognising the hardships of the immigrant experience in London and attempt to counter racial essentialisms. I show that as changes occur in social and political conditions over time, concerns of immigrant groups change as well, along with the kinds of communality they aspire to be a part of and the response to problems they give. In my analysis, while in *Lonely Londoners* London acts as the immediate post-imperial destination for immigrants, who experience prejudice from the locals and have to compete with each other, but still remain friends and a community, in both *The Buddha of Suburbia* and *Some Kind of Black*, the idea of being part of a "black" community becomes more intricate from the perspective of the descendants of immigrants, who attempt to reformulate binary constructs. I conclude that the abovementioned authors who have written about the experiences of immigrants and later generations in a dialogue with the city have contributed to the creation of a more legible social map of London, which can help achieve a raise in popular interest and awareness.

**Key Words:** London, City, Identity, Cultural Diversity, Immigrants, Racism

**Öz**

Bu makalede, Londra'nın çok kültürlü ortamının eleştirel betimlemeleri, buradaki ırk, kültür ve toplumsal sınıf ayrımlarının anlaşılması amacıyla, aşağıdaki kitaplar aracılığıyla incelenmektedir: Sam Selvon'un *The Lonely Londoners* (1956)'ı, Hanif Kureishi'nin *The Buddha of Suburbia* (1990)'sı ve Diran Adebayo'nun *Some Kind of Black* (1996)'i. Sırayla elli, yetmiş ve doksanlı yıllarda kurgulanmış olan bu üç roman, her şeyden önce Londra'daki göçmenlerin deneyimlediği güçlüklerin bilincinde olarak, siyah insanlara karşı uzun süredir var olan önyargıları ele almakta ve ırkçı yönelimlerin karşısında durmaya çalışmaktadırlar. Bu yazıda, toplumsal ve siyasi koşullarda zaman içerisinde yaşanan değişikliklerin yanı sıra, göçmen grupların kaygıları ile göçmenlerin ne tür bir topluluğun parçası olmak istedikleri ve sorunlara ne gibi tepkiler verdikleri konularında da değişiklikler olabildiği gösterilmektedir. Bu analiz kapsamında, *Lonely Londoners*'da Londra, yerel halkın önyargılarını tecrübe edip birbiriyle rekabet etmek zorunda kalan, ancak yine de arkadaş ve içinde buldukları topluluğun birer üyesi olarak kalabilen göçmenler için bir imparatorluk sonrası cazibe merkezi işlevini yerine getirmekteyken, *The Buddha of Suburbia* ve *Some Kind of Black*'te ise, "siyah" bir topluluğun bir parçası olma fikri, ikili kurguları yeniden formüle etmeye çabalayan göçmen çocuklarının bakış açılarından bakıldığında daha da karmaşık bir hal almaktadır. Göçmenlerin ve sonraki nesillerin deneyimlerini kentle bir diyalog içerisinde kaleme alan söz konusu bu yazarlar, Londra'nın, toplumsal ilgi ve farkındalığın artmasına katkıda bulunabilecek daha okunaklı bir toplumsal haritasının oluşturulmasına katkıda bulunmuşlardır.

**Anahtar Sözcükler:** Londra, Kent, Kimlik, Kültürel Çeşitlilik, Göçmenler, Irkçılık



**KARAMANOĞLU MEHMETBEY  
ÜNİVERSİTESİ**

**ULUSLARARASI  
FİLOLOJİ ve ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ**

**INTERNATIONAL JOURNAL OF  
PHILOLOGY and TRANSLATION STUDIES**

**MAKALE BİLGİLERİ  
ARTICLE INFO**

**Geliş Tarihi / Submission Date**  
02.06.2020

**Kabul Tarihi / Admission Date**  
25.06.2020

**e-ISSN**  
**2687-5586**

## INTRODUCTION

As the centre of the former empire, London is in a unique position to host stimulating debates on race, culture, identity, and social class. Cultural representations of London which focus on its distinctive cultural fabric view the city mainly from two perspectives: while, on one hand, a significant number of works draw a negative image of the city as an intolerant space teeming with inequalities, on the other, there are still many which offer a celebratory experience, with people from diverse religious and ethnical backgrounds living side by side. In other words, while for some, London “encapsulate[s] the vicious and depraved aspects of city life” as Nicholas Freeman notes (2007, p. 4), for others, it is the cradle of cultural and social progress (Cuevas, 2008, p. 41-43). In this essay, I explore the critical ways in which multicultural landscape of London is portrayed in the following selected works of fiction to redeem the voices of the displaced and the disparaged, rather than to reinforce an oblivious readership of a multicultural, globalised community whose edifice is likely to ignore and muster the continuing divisions of race, culture and social class: Sam Selvon’s *The Lonely Londoners* (1956), Hanif Kureishi’s *The Buddha of Suburbia* (1990), and Diran Adebayo’s *Some Kind of Black* (1996). These novels provide unique insights as to the range of notions on how black identity should be defined and can be imagined with the help of the city.

## EARLIER SENTIMENTS ON IMMIGRATION TO LONDON

London’s transformation by immigration has been a long-standing cause for concern and bitterness among the general public as some of the earlier adverse sentiments towards the expanding and changing metropolis were already looming in the course of urbanisation movements of the early Victorian period. During that period, an “anti-metropolitan bias” was adopted by “a Nonconformist religious culture which often viewed the metropolis with suspicion as the modern Babylon” while the “pastoral” culture of the Universities of Oxford and Cambridge, which, in their rootedness in tradition, viewed the city as a threat ranking alongside the decline of feudalism and by degrees became reactionary in the matter of commercialisation in the metropolis (Schwarzbach, 1979, p. 222). This outlook, which is called the “pastoralist tradition”, saw the city as the source of “social chaos and anarchy” with morally corrupt individuals on the basis that traditional social hierarchies of the feudal order no longer existed in the city (Cuevas, 2008, p. 36). Joseph McLaughlin (2000, p. 17) observes how, in the late nineteenth and early twentieth centuries, London decidedly retained a special influence on

writers, resulting in their frequent deployment of the “urban jungle” metaphor to explain the increasingly disorderly and hostile nature of the metropolitan space.

The urban character, “the experience and understanding”, of London, has so far been so skilfully harnessed that it cannot, in John McLeod’s words, “free itself from imaginative and discursive modes” (2004, p. 15). As Freeman notes (2007, p. 4), London, after all, “was the literal centre of the world through the founding of the Greenwich Meridian in 1884, and the symbolic centre of it through being the heart of empire”. As immigration figures increased after the end of the Second World War, a considerable portion of which owing to decolonisation, in the third quarter of the twentieth century, London witnessed large numbers of incoming immigrants, all of whom hoped to find jobs and better livelihood. There was a certain myth about London that drove these movements, especially from the viewpoint of the colonial “periphery” even though London would prove at times less than welcoming. Homi K. Bhabha explains this phenomenon in his *The Location of Culture* (1994) from the standpoint of the “postcolonial space”, describing the “postcolonial, migrant presence” that comes with the gaps in the perception of culture, which cannot overcome “the narrative of cultural difference”:

... the liminality of the Western nation is the shadow of its own finitude: the colonial space played out in the imaginative geography of the metropolitan space .... The postcolonial space is now “supplementary” to the metropolitan centre; it stands in a subaltern, adjunct relation that doesn’t aggrandize the *presence* of the West but redraws its frontiers in the menacing, agonistic boundary of cultural difference that never quite adds up, always less than one nation and double (p. 168).

London for decades had assumed the role of the imperial centre and been instrumental in the creation of a sense of racial and cultural superiority to communities and agencies outside its broader national boundaries. This obscure reality of the empire having been imprinted in the immigrant experience, London streets were seen as “paved with gold” by immigrants, who shared the “dream of London as a place of prosperity, happiness and welcome” (McLeod, p. 34). The grandeur of London was imagined because of the imperial myth of “mother country”, whose capital city was seen “as the metropolitan parent-state of the colonies” (McLeod, p. 28) and inspired writers to write about contrasting convictions regarding what would effectively be called the former centre of the empire.

## NEWCOMERS

Numerous insightful postcolonial writers, at this time, far from reinforcing a positive image of a multicultural, globalised city, rather focused on the hardships the atmosphere of



inhospitality induced on newcomers in the 1950s who were in desperate need for decent accommodation and employment:

Several postcolonial writers bear witness to the racism, violence and torment they and others experienced during the decade, and offer a bleak, sombre view of the city that demythologizes the colonial myth of London as the heart of a welcoming site of opportunity and fulfilment for those arriving from the colonies (McLeod, 2004, p. 27).

Sam Selvon's novel *The Lonely Londoners* (1956/2006) "has been read as a definitive expression of the migrant experience" (Richards, 2010, p. 22) that readily deconstructs the mythic character of London. The novel narrates the immigration story in the 1950s' London of a group of men from the West Indies, representative of the Windrush generation, who moved to "the mother country" England in the expectations that they would have decent lives, but found themselves having to cope with the issues of "economic hardship, racism and loneliness" (McLeod, 2004, p. 27). The difficulties encountered by the newcomers seemingly involve finding decent jobs and a place to stay while essentially "their efforts [are] often thwarted by racism and prejudice on the part of landlords and employers" (McLeod, p. 26). Such inhospitality registers in the discriminatory attitudes and gazes of people, which London further epitomises with its gloomy weather (Selvon, p. 76). Moreover, racial intolerance also generates economic inequality. When Tolroy goes to a factory to get a job for somebody else, he does so without difficulty, for, as he says, "the work is a hard work and mostly is spades they have working in the factory, paying lower wages than they would have to pay white fellars" (Selvon, p. 52). Black people arriving in London from existing and former colonies at the time were mostly working class. For the narrator, this is a distinctive feature of being a black immigrant: "Wherever in London that it have Working Class, there you will find a lot of spades" (Selvon, p. 59). Yet, there seems to be no solution at hand: the topic of long-established prejudices against black people as well as the declining demand for workers, Moses says, "is a question that bigger brains than mine trying to find out from way back" (Selvon, p. 20).

In the era of post-imperial anxiety in post-war London, certain misgivings of its residents are elevated, which are "situated in both *Resistance* and *Policing*" as the city shifts from "a postwar culture of *consensus* and consent, to one of social and economic *crisis* and authoritarian coercion" (Procter, 2004, p. 76). Precisely for this reason, Moses and his friends are overcome by the fear of "authority and prejudicial agency", which restrict them from residing and even moving at discretion in the city (McLeod, 2004, p. 34-35). The West Indian newcomers to London, in David Richards's words, "are placeless, subjected to abuse and stereotypical labelling, disconnected from histories, roles, ethnicities" (2010, p. 22). They are weighed down

by the alienating effect of the metropolis and their powerlessness, which turns their postcolonial experience into a struggle for survival. Even the most recent newcomers to the city constitute a threat for the immigrants who settle in London only slightly earlier and they all find themselves in competition with one another: they compete with each other to get a decent job, accommodation, and, as Selvon humorously narrates, not to pay for the night's heating. Despite such challenges, the misery and racial discrimination actually do keep them together.

*The Lonely Londoners* is a powerful story of immigrant life because it allows the reader to understand some of the struggles of the Windrush generation even though Selvon ends his book with what John McLeod calls a "utopian vision" (McLeod, 2004, p. 30). Loneliness dissolves at the end of the novel through the power of creativity and hope, which has a central role in the novel as a strategy for both "survival and transformation" (McLeod, p. 57). The grim winter day at the start of the novel turns into an enjoyable and hopeful summer night in the end. Londoners are brought together in a dancehall through calypso music and dance, which inspire hope and trust in newcomers' ability to change London to be more "optimistic and inclusive" (McLeod, p. 30). The depictions of happy encounters are inspirational for the "hopeful projections of London where the city's divisive architecture of power was effectively contested" (McLeod, p. 26). Even though it may seem that such a hopeful tone at the end of the novel carries the risk of undermining the story of hardship and racism presented in the novel, *The Lonely Londoners* in fact gives the message that hope and despair can intersect and interchange.

## **SUBURBS AND THE CITY**

The works of fiction concerning the descendants of first-generation immigrants engage with differing, yet not widely dissimilar, concerns from those of the 1950s. The writers of this type of fiction typically deal with what John McLeod calls "the homogenizing modality of race" (McLeod, 2004, p. 21-22) in that these works generally focus on the deconstruction of generalisations and essentialisms regarding "black" immigrants. Hanif Kureishi's works are instrumental in displaying some of the "radical implications for established conceptions of national, cultural and personal identity alike, not just for 'host' societies, but for these diasporic formations, too" (Moore-Gilbert, 2001, p. 11-12). While generally focusing on the immigrant communities from the Indian subcontinent and the West Indies, Kureishi's London narrative facilitates and renders comprehensive analysis of immigrant experience and the ongoing identity politics of the descendants of immigrants. Kureishi's early characters and themes are usually

based on his own upbringing and experiences in London as the son of an immigrant Pakistani father and an English mother. In these works, he addresses the subject of racism against immigrant populations and searches for new forms and meanings of Englishness. He is considered to have reshaped the boundaries of English postcolonial literature with the themes he explored in a period when the representation of the British-Asian population in the mass media, literature, or the arts was not adequate to revamp social and cultural values in Britain.

Of all his works, *The Buddha of Suburbia* (1990) is the most popular in part because it “was one of the first to focus on the life and struggles of mixed-race second-generation immigrants” (Wohlsein, 2008, p. 1), and also because of the subsequent BBC production made based on it. The book addresses the issues of racism, diaspora, nostalgia, hybridity, cultural belonging, and identity crisis in the immigrant experience. Set in the 1970s, the novel tells the story of Karim’s struggle to find his place in the world as a teenager who is half English and half Pakistani. The book is divided into two parts, which engage with the issues of identity, including race and sexuality following Karim’s life as a young man first in the suburbs and then in the city. If the suburbs of the 1970s are representative of conventional Englishness, boredom, and philistinism, the city is certainly diverse, exciting, promising, and a hub of cultural richness and heterogeneity.

Having been exposed to racially motivated bullying himself, Kureishi (1986, p. 29) defines the acceptance of immigrants in England as ‘an arduous journey’. The fact that the dominant white population of British suburbs of the 1970s failed to acknowledge and embrace immigrants from former British colonies present an important challenge and a defining factor in the formation of both Kureishi’s own identity, as he grew up in Bromley, and that of Karim as the protagonist of his bildungsroman. As part of the “black” community, Karim is in search of recognition and acceptance in the largely white British population of the suburbs. The novel starts with Karim observing, “[p]erhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored. Or perhaps it was being brought up in the suburbs that did it” (Kureishi, 1990, p. 3). After all, as Procter (2003, p. 153) suggests,

[h]is unstable, hybrid identity is not simply a product of ethnicity (of being Indian and English), but of *locality* ... If Karim is “easily bored” in the suburbs, then paradoxically the “restlessness” this boredom generates is at least partly responsible for the dynamic, inventive and unsettling identity politics of the novel.

Karim is representative of the bewilderment created by a state of in-betweenness, in part due to his skin colour in a predominantly white society that puts constraints on him in a historically and

politically biased context. He has to fight his way out of the shackles that his background places him in in order to create a life for himself that is based on his choice only. Suburbia, in that respect, is a significant place for Kureishi to begin to depict the “arduous journey” that has forced immigrant groups to fight back.

The interplay between the suburban and urban may create an ambivalent sense of national identity and belonging whereas localities have the power to consolidate identities in their own image. Procter (2003, p. 4) describes “the suburbs not as a diasporic border of itinerant crossings but as a stubbornly isolated locale, distinct from the multicultural spaces of the city”. For Procter, “Suburbia ... is as significant as a provincial English dwelling place as it is a syncretic ‘third space’” (Procter, 2003, p. 126). Third space, as suggested by Homi Bhabha (1994), relates to unfixed, changing definitions used in place of essentialist notions of identity which result in binary constructs. Hybridity emerges in a way that allows transitivity between cultures. It is the third space that allows this transitivity between the periphery and the centre; although, hybrid cultural forms are not enough to prevent hierarchies and forms of hierarchical subjugation in society. As Andrew Hammond suggests, “[o]ne cannot assume ... that the elements undergoing hybridisation are wholly virtuous or that they combat such absolutist ideologies as sexism, homophobia or class division” (2007, p. 224). In such terms, similar lifestyles and people in the suburbs, when compared to the rest of the city, create a certain sense of isolation from the whole (MacCabe, 2004, p. 37). It should be noted that Karim’s place in the suburbs is the one that occupies the position of being “a minority within a minority” (Bromley, 2000, p. 150). For this reason, suburbia creates its own identity and cultural politics as it is still a syncretic space that is neither inside nor outside London. Third space, embodied in the suburbs, with its odd mixture of racial prejudice and class consciousness permits transitions to take place.

Karim’s father’s immigration journey is not complete in the London suburbs. Stuart Hall observes that “[m]igration is a one-way trip. There is no ‘home’ to go back to” (1987, p. 44). The new destination of immigrants is where they reconstruct their identities. New identity politics arise in a new place (Hall, p. 44). Though back in India, Haroon, Karim’s father, has an affluent family, “a cool river of balmy distraction, of beaches and cricket, of mocking the British” (Kureishi, 1990, p. 26), in Britain, he is a civil servant who knows he will not be promoted as long as there are white people to promote (Kureishi, p. 27). His and Karim’s in-betweenness doesn’t only arise from the suburbs, but also from their economically disadvantaged position. This being the case, just as he was able to reconstruct his identity when he left India, Haroon reconstructs his identity again when he leaves the suburbs in the past. In the same way, Karim’s

move to London with his family “means an end to the painful sense of exposure which Karim suffers in the mainly white suburbs and a new safety in numbers” (Thomas, 2011):

In bed before I went to sleep I fantasized about London and what I'd do there when the city belonged to me. .... There were kids dressed in velvet cloaks who lived free lives; there were thousands of black people everywhere, so I wouldn't feel exposed (Kureishi, p. 121).

Even though Karim can't find the identity and the sense of belonging that he wants while in the suburbs, the city presents him with a new opportunity for a sense of freedom and anonymity.

In the city, thanks to Eva, Karim's father's girlfriend, Karim finds himself surrounded by an intellectually and socially active network of people. Thanks to this circle, Karim manages to find a job as an actor; however, his skin colour becomes the defining factor for his getting the role of Mowgli in *The Jungle Book*, “a known figure from an authorised discourse: ‘white truth’” (Bromley, 2000, p. 156). The fact that Karim accepts this role places him once again in the colonial discourse: he can't escape being stigmatised by his ancestral fate in London. Karim's Mowgli impersonation might be previously defined and scripted; however, the second role Karim chooses to play, his impersonation of Anwar, still remains within the margins of his “ethnic other” (Bromley, p. 154). For this, Karim is criticised by Tracey, an actress in the theatre company, on the grounds that it will be “representative”. For her, the stereotypical representation of ethnic minorities living in the UK, including arranged marriages or the act of “madly waving his stick at the white boys” is what white people expect to see; the verification of the authorised “white truth” (Kureishi, 1990, p. 180). Tracey has clearly internalised racial prejudice, and therefore, for her, any racist representation of any racial group must be considered destructive. According to her, Karim represents “black people” as “unorganised aggressors” (Kureishi, p. 180). Her criticism suggests a need for urgency in “presenting a ‘positive’ black image in a period when the institutional opportunities for doing so are limited” (Procter, 2003, p. 136). The pressures on immigrant communities within the British society in the 60s came from the likes of Enoch Powel, whose famous ‘Rivers of Blood’ speech (20 April 1968) worked towards the aim of hedging migration from ex-colonies, but also targeted the immigrant populations living in the United Kingdom at the time. This period is marked in Britain as a time when “racists gained confidence” (Kureishi, 1986, p. 11).

Throughout the novel, Kureishi employs the themes of underrepresentation and oppression as a fulcrum against the political climate that was exhibited in the 60s and 70s predominantly. Against the hostile climate of the time, the subaltern people in the novel are linked by their differences and will to unite against oppression. Moore-Gilbert writes that, in practice, “Hall's

conception of ‘hybridity’ primarily enables social alliances in which *marginalised* formations” are “linked through their *differences*, through the dislocations between them, rather than through their similarity, correspondence or identity” (Moore-Gilbert, 2001, p. 197). Hall’s view is that cultural politics do involve acting towards common ends despite differences in identities (Moore-Gilbert, p. 197). Kureishi’s portrayal of the solidarity between blacks and South Asians for a common goal is a reference and reaction to the racist political climate that was exhibited in the 60s and 70s predominantly. The collective struggle here is against the positioning of some people in the country as the Other. Karim is not happy about the binary approach to race as it can get exploited to also define his national identity: “we were supposed to be English, but to the English we were always wogs and nigs and Pakis and the rest of it” (Kureishi, 1990, p. 53).

Karim is not able to take any particular kind of political stance: he “shuttles between identities, positions and politics without ever firmly committing or attaching himself to any” (Procter, 2003, p. 154). As James Procter suggests, the fact that he is called “black” perplexes Karim, but there is more to take into consideration when we think about “black” identity:

Karim’s back answers insist on a recognition of difference that gets concealed in Tracey’s use of “black” as a blanket term. At the same time we might ask whether Karim’s emphasis on alterity, which productively destabilises essentialist notions of black subjectivity, is also at the expense of a political position. Tracey’s sense of a communal politics is rejected by Karim, who places an accent on the individual (one old Indian man) (Procter, p. 136).

Despite Tracey’s fixed “black-and-white” stance, Karim is “moving on” (Procter, 2003, p. 153). Tracey condemns the stereotypes and clichés surrounding Indians. However, Karim enjoys recognition through the roles he can play (Bromley, 2000, p. 155). This way, he can neutralise his own marginality. That’s why when he gets a chance to be on TV and popular, he takes it. His marginality will always be there, but he is normalising it through -any kind of- representation. He is in a way “embedded in Western individualism and its patterns of consumption” that are identified with the Thatcher government (Hammond, 2007, p. 226). Ultimately, Karim rejects Tracey’s views through his actions, ambivalently benefiting from Western representations of his cultural heritage, consuming his options, being in the middle, picking and choosing whatever feels good as an individual rather than defending an orthodox view against racism. At the end of the novel, while Karim celebrates his new job, Thatcher government signals a new era for British history, leaving question marks about Karim’s choices.

## LONDON MEANS THE WORLD

Diran Adebayo's *Some Kind of Black* (1996/1997) is another novel that tackles the issues of racism and identity stereotyping. It follows a year in the life of a young man, Dele, in the nineties, who drifts along life challenged by politics, violence, and his wavering sense of belonging in Britain, but gradually reaches maturity thanks to life-changing events, self-discovery, and love. Dele, the protagonist of the novel, is a student of Nigerian descent at the University of Oxford. Being the son of an immigrant couple, he is caught between the legacy of his family's immigration to Britain and a fresh start that finds expression in the elite Oxford and London. Dele's upbringing in London defines his urban self, the part of him that belongs to the street world while Oxford stands for his chance to accomplish a "privileged" and respectable life and social status (Ahrens, 2019, p. 94). All these episodes in his life are presented in the novel as complementary parts of Dele's identity that inform each other (Câmpu, 2010, p. 58).

Dele's air of nonchalance fosters a constant state of flux and movement between Oxford and London. While he takes advantage of his new environment with his middle-class peers in Oxford, evidently not feeling completely at home there, Dele also spends a lot of his time in London, in his father's words, "when you [he] should be at college studying" (Adebayo, 1997, p. 5). At Oxford, an exclusive "heterotopic space" (Ahrens, 2019, p. 94-5), in Foucault's words, a space which is a "simultaneously mythic and real contestation of the space in which we live" (Foucault, 1984), is offered to preserve the "existing boundaries and structures" of the university by way of excluding outsiders (Ahrens, p. 94-5). The rift between Oxford and London for Dele arises from a synthetic sense of belonging the university might provide for him with the prospects of him belonging to "dominant" social groups that his mother so dearly wants him to secure. Despite his family's wish to be accepted in society vicariously through Dele, Oxford clearly not proving a suitable site for him, Dele often visits London, spending time with his friends.

Irrespective of his privileged Oxford background or Dele's family's reservations regarding his London companions, Dele still gets exposed to racism when he is with his friends in London. After Concrete, Dele's friend from Brixton, confronts the police for towing his car, the row turns into a racial conflict (Adebayo, 1997, p. 73-78). In the book, class and social status play a crucial role, but race is seen as a determining factor for the perception of black individuals' place in social class system. The plot of the novel is inspired by the case of Stephen Lawrence, who was murdered in a racist attack by five white men while waiting for a bus in 1993. In light of this, the author shows that no matter which social class Dele belongs to and what educational background

he has, he too gets exposed to racism by the police. Adebayo, in this spirit, by exploring the underbelly of this multicultural city with its racist people with authority, debates the hardships of overcoming limitations posed by racial background.

Unlike Karim from *The Buddha of Suburbia* who challenges the blanket term 'black' that includes Indians or Pakistanis, *Some Kind of Black* challenges the divisions among black people along the lines of national origins. It is noted in the novel that while Dele's "streetwise friends" pressure him into "acting Jamaican", his parents remind him of life in Nigeria. The narrator points towards the fact that such defaming practices against other nations can be kindled in families (Adebayo, 1997, p. 47):

Baba Dele had pressurised him heavily from hanging out with Caribbeans as a youth, ... [W]here he was living most everybody – Africans or Small Islanders – spent at least part of the time as a kid acting Jamaican.

Mark Stein (2004, p. 18) points out that even the home countries of immigrants are "unstable signifier[s], as even in London we need to differentiate between 'Nigerians resident off Jubilee Line' and 'Nigerians coming like Yardmen in Hackney'". Brixton gives Dele the impression that he is "crossing a border" when he travels within London (Stein, p. 19). Despite the pressure he is under to act like he is part of a given group, as Stein (p. 19) argues, Dele "bridges his parental Nigerian background with West Indian diasporic cultural forms, and thereby illustrates that this fusion is not as incongruous as it might seem". Dele believes that it is his "branches" that matter more than his "roots", because, "it's the branches that bear fruit and tilt for the sky" (Adebayo, 1997, p. 9); therefore, he does not side with "cultural nationalists" and is wary of their sentimentality about Africa, which, for him, is a mere nostalgic entity; a composite of "hoary myths of the integrity of strong African cultures" (Stein, p. 19). By not wearing "a patterned agbada", Dele dissociates himself from them (Stein, p. 19). His indifference towards his studies, which is what might enable him to retain his middle-class status, and his lack of interest or involvement in the protests against racism is in effect also related to his unwillingness to identify himself with a group. Adebayo's London helps him confront notions of singular black identity. As Stein puts it, "[t]he multiplicity of divisions" in Adebayo's novel "disallows any clear identification with *one* locality, *one* identity, or *one* positionality" (Stein, p. 19). By exploring differences, Adebayo equips himself and the reader with the tools that challenge racial essentialism.



## CONCLUSION

Social divisions that continue to mark and determine the frame in which urban cultures and communities, particularly those within immigrant communities, can be defined compel authors to consider the unique ways in which underprivileged voices can be represented. The works of fiction I have analysed in this paper, by promoting their London setting as part of their plot, enter into a conversation with the city that in the end benefits the social groups they are representing. Based on this precept, I have primarily analysed *The Lonely Londoners* as an early example of migrant literature, in which Sam Selvon gives voice to immigrants from the West Indies who settle in London. In the novel, he was able to create a shift in the literary space from “grand historical narratives of former European metropolitan centres” to marginalised narratives with “diasporic sensibilities” that has reshaped literary canons (Ponzanesi and Merolla, 2005, p. 1). With the stress it puts on individualism, *The Buddha of Suburbia* presents differences in approach to the experience of hybrid spaces and identities in London, and in tackling the issue of representation, it promotes the idea that change can transpire by taking opportunities to exist and not necessarily always fighting with the past from colour-coded fortresses. Diran Adebayo, in his *Some Kind of Black*, by drawing attention to institutional racism in London and mapping London in national terms, shows the depth of problems within and outside black communities. What these works have in common is that they all position their arguments in conversation with London. The authors write on the experience of immigrants and later generations, their hopes, disappointments, and social and political problems and criticisms in a dialogue with the city. Changing concerns among immigrant groups and the stressed difference in the type of social unity and solidarity the characters feel they need to establish over the decades demonstrate that as well as problems, authors’ solutions to problems also vary and transform.

## EXPANDED SUMMARY

In this essay, I explore the critical ways in which multicultural landscape of London is portrayed in three selected works of fiction to redeem the voices of the displaced and the disparaged, rather than to reinforce an oblivious readership of a multicultural, globalised community whose edifice is likely to ignore and muster the continuing divisions of race, culture and social class. These novels are Sam Selvon’s *The Lonely Londoners* (1956), Hanif Kureishi’s *The Buddha of Suburbia* (1990), and Diran Adebayo’s *Some Kind of Black* (1996). These novels address long-established prejudices against black people by recognising the hardships of the

immigrant experience in London and attempt to counter racial essentialisms. In *The Lonely Londoners*, the focus is on the immigrant stories of a group of people who are weighed down by the alienating effect of the metropolis and their powerlessness against it, which turns their postcolonial experience into a struggle for survival. Despite such challenges, the misery and racial discrimination actually keep them together.

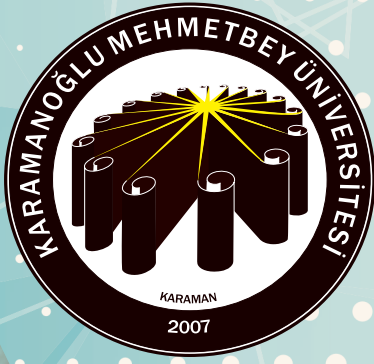
The primary focus of both *The Buddha of Suburbia* and *Some Kind of Black* is the descendants of first-generation immigrants. These books extensively engage with what McLeod calls “the homogenizing modality of race” (McLeod, 2004, p. 21-22), which can be considered as a cause for concern if it leads to racist essentialism. The focus in these works is on deconstructing generalisations and essentialisms regarding “black” immigrants. Kureishi’s portrayal of solidarity between blacks and South Asians for a common goal is a reference and reaction to the increasingly racist and exclusionist political climate that was conceived in the 60s and 70s predominantly. In the novel, the collective struggle takes place in response to the binary division of the nation as the English and the Others. Despite the united front in the novel, Karim, the protagonist and the narrator of the novel, in order to be able to avoid binary definitions of identity also demands for “a recognition of difference that gets concealed” in the “use of ‘black’ as a blanket term” (Procter, 2003, p. 136). While *The Buddha of Suburbia*’s subaltern people are linked by differences and can act in unison, in *Some Kind of Black*, such differences within the black community can turn into a matter of conflict. Tackling with racism and stereotyping, the latter indicates an awareness of “cultural nationalists” who can impose a conflict within black communities along national lines (Stein, p. 19).

In these three novels which are set in the fifties, seventies and nineties respectively, I have looked for the ways of reading what it means to be “black” in London. These works primarily address the ambivalent condition of immigrant communities, namely their in-betweenness. The works of fiction I have briefly analysed in this paper demonstrate the possibility of dealing with and addressing the issues of racism, discrimination, and intolerance in more ways than one. As changes occur in social and political conditions, concerns of immigrant groups change as well as the kinds of communality they aspire to be a part of and the response to the problems they will give. Fiction reflects social and historical changes as well as concerns while challenging the solutions that are offered for them. The authors who have written about the experiences of immigrants and later generations in a dialogue with the city have contributed to the creation of a more legible social map of London. By means of this common technique of reading conflict with the help of the city, novels can achieve a raise in popular interest and awareness.

**REFERENCES**

- Adebayo, Diran. (1996/1997). *Some Kind of Black*. London: Abacus.
- Ahrens, Lisa. (2019). *The Transformative Potential of Black British and British Muslim Literature: Heterotopic Spaces and the Politics of Destabilisation*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Bromley, Roger. (2000). *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Câmpu, Adina. (2010). The Question of Identity in Diran Adebayo's "Some Kind of Black". *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*. 3, 52, 57-62.
- Cuevas, Susanne. (2008). *Babylon and Golden City: Representations of London in Black and Asian British Novels since the 1990s*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Foucault, Michel. (1984). Of Other Spaces, Heterotopias. Trans. from *Architecture, Mouvement, Continuité* no. 5, 46-49.  
<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>
- Freeman, Nicholas. (2007). *Conceiving the City: London, Literature, and Art 1870-1914*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, Stuart. (1987). Minimal Selves. *Identity - The Real Me: Postmodernism and the Question of Identity*. London: Institute of Contemporary Arts.
- Hammond, Andrew. (2007). The Hybrid State: Hanif Kureishi and Thatcher's Britain. Joel Kuortti and Jopi Nyman (Editors). *Reconstructing Hybridity: Post-Colonial Studies in Transition* (p. 221-240). Amsterdam: Radopi.
- Kureishi, Hanif. (1986). *My Beautiful Laundrette and The Rainbow Sign*. London: Faber and Faber.
- Kureishi, Hanif. (1990). *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber.
- MacCabe, Colin. (2004). Interview: Hanif Kureishi on London. *Critical Quarterly*, 41, 3, 37-56.  
doi:10.1111/j.0011-1562.1999.00248.x
- McLaughlin, Joseph. (2000). *Writing the Urban Jungle: Reading Empire in London from Doyle to Eliot*. The University Press of Virginia.

- McLeod, John. (2004). *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. London: Routledge.
- Moore-Gilbert, Bart. (2001). *Hanif Kureishi*. Manchester: Manchester University Press.
- Ponzanesi, Sandra and Merolla, Daniela. (2005). Introduction. Sandra Ponzanesi and Daniela Merolla (Editors). *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe* (p. 1-52). Oxford: Lexington Books.
- Procter, James. (2004). *Stuart Hall*. London: Routledge.
- Richards, David. (2010). Framing Identities. Shirley Chew and David Richards (Editors). *A Concise Companion to Postcolonial Literature* (p. 9-28). West Sussex: Blackwell.
- Schwarzbach, F. S. (1979). *Dickens and the City*. Bristol: The Athlone Press, University of London.
- Selvon, Sam. (1956/2006). *The Lonely Londoners*. Penguin Books.
- Thomas, Susie. (2011). *Hanif Kureishi: 'The Buddha of Suburbia' – 1990*.  
<https://www.londonfictions.com/hanif-kureishi-the-buddha-of-suburbia.html>
- Stein, Mark. (2004). *Black British Literature: Novels of Transformation*. Ohio: Ohio State University Press.
- Wohlsein, Barbara. (2008). *Englishmen Born and Bred: Cultural Hybridity and Concepts of Englishness in Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia and Zadie Smith's White Teeth*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Muller.



KARAMANOĞLU MEHMETBEY  
ÜNİVERSİTESİ

ULUSLARARASI  
FİLOLOJİ ve ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ

INTERNATIONAL JOURNAL OF  
PHILOLOGY and TRANSLATION STUDIES

MAKALE BİLGİLERİ  
ARTICLE INFO

Geliş Tarihi / Submission Date  
31.05.2020

Kabul Tarihi / Admission Date  
18.06.2020

e-ISSN  
2687-5586

**Künye:** (Araştırma Makalesi) Aly, Emad Abdelbaky Abdelbaky - Can, Ahmet Hamdi - Can, Betül (2020). "دراسة صيغة الفعل في تفسير البيضاوي: نماذج مختارة من حاشية الشهاب و حاشية القنوي". *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, C.2/1, s.101-125

دراسة صيغة الفعل في تفسير البيضاوي:

نماذج مختارة من حاشية الشهاب وحاشية القنوي

**BEYZÂVÎ TEFSİRİNDE FİİL KIPLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA:  
HÂŞİYETU'S-ŞİHÂB VE HÂŞİYETU'L-KONEVÎ'DEN SEÇME ÖRNEKLER  
A STUDY ON THE MOODS IN THE EXEGESIS OF AL-BAYDAWÎ:  
EXAMPLES FROM HASHEYAT AL-SHEHAB AND HASHEYAT AL-KONAWÎ**

**Emad Abdelbaky Abdelbaky ALY**

Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Karaman-Türkiye, emadaly@kmu.edu.tr

**Ahmet Hamdi CAN**

Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Karaman-Türkiye, ahamdican@kmu.edu.tr

**Betül CAN**

Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Konya- Türkiye, canbetul@gmail.com

**ملخص**

تبدأ بعض الآيات ومن (المضلع) ثم تكتمل ومن آخر (المستقبل)؛ لذا ينظر البحث في صيغة الأفعال في الجملة داخل آيات القرآن الكريم، وتغيرها وتبدلها من زمن إلى زمن آخر، من منظور علم اللغة، تبعاً لما تكلم عنه ناصر الدين أبو الخير عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي الشافعي وبعض النماذج من حاشية القنوي علي تفسير البيضاوي في تفسير البيضاوي، ويعتمد البحث على بعض النماذج من حاشية الشهاب، الإمام البيضاوي وكيفية تفسير الحاشيتين داخل الآيات القرآنية عن طريق متابعة التعليقات اللغوية التي ظهرت في تفسير البيضاوي ومثيلاًتها في حاشية الشهاب والمقرنة بينها وبين حاشية القنوي. حيث انتشرت ظاهرة تغير صيغة الزمن في الآيات القرآنية وكان لها الأثر البالغ في تغير الدلالة اللغوية الخاصة بالجملة، وبالتالي ينتج عنه تغير المعنى؛ وبطبيعة الحال تترى الدلالة اللغوية براء الصيغ الزمنية، ويلور الحديث في البحث حول ثلاثة مباحث رئيسية؛ المبحث الأول حول الآيات التي بدأ الحديث فيها بالزمن الماضي، وتم العلول إلى زمن آخر، أما المبحث الثاني فيلور حول الآيات التي بدأ الحديث فيها بالزمن الحالي (المضلع) وتم العلول بعد ذلك إلى زمن آخر، ويلور المبحث الثالث حول الآيات التي بدأ الحديث فيها ومن المستقبل، مع النظر إلى جهود اللغويين الأتراك من خلال متابعة حاشية القنوي علي تفسير البيضاوي، ومناقشة ما يتعلق بعلم الدلالة واللغة.

**الكلمات المفتاحية:** آيات القرآن الكريم، تفسير البيضاوي، الدلالة اللغوية، صيغ الزمن، علم اللغة

**Öz**

Bazı ayetler bir zaman kipinde başlar (muzârî gibi) ve başka bir zaman kipiyle (gelecek zaman gibi) devam eder. O nedenle bu çalışma Beydâvî tefsiri ve bu tefsir üzerine yazılmış Hâşiyetu's-Şihâb ve ayrıca Hâşiyetu'l-Konevî isimli eserler baz alınarak Kuran-ı Kerim'deki cümlelerde (ayet) geçen fiil kiplerini, kiplerin bir zamandan başka bir zamana doğru olan değişim ve dönüşümlerini dilbilimsel açıdan ele almaktadır. Elinizdeki çalışma aynı zamanda Hâşiyetu's-Şihâb'ın Kurân ayetlerindeki bu kip değişim ve dönüşümlerine nasıl yaklaştığı üzerinde de durmaktadır. Ayetlerdeki fiil kiplerinin zamansal değişimi cümlelerin dilbilimsel açıdan göstergelerini de derinden etkilemektedir. Bunun bir sonucu olarak anlamsal değişiklik olgusu ortaya çıkmaktadır. Doğal olarak göstergelerdeki değişimden kaynaklı zenginlik zaman kiplerini de zenginleştirmektedir. Bu noktadan hareketle elinizdeki çalışma üç ana bölüm altında işlenmiştir. Birinci bölüm sözün mâzî zaman kipinde başlayıp başka bir zamana intikalini, ikinci bölüm sözün muzârî zaman kipinde başlayıp başka bir zamana intikalini ve üçüncü bölüm ise sözün gelecek zaman kipinde başlayıp başka bir zamana intikalini örnekleriyle ele alıp göstergebilim ve dilbilim çerçevesinde konuyu tartışmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Ayetler, Fiil Kipi, Beydavi Tefsiri, Göstergebilim, Dilbilim

### **Abstract**

In this study, the moods in the verses from the Quran and the changes and transformations of these moods from one tense to another tense are discussed within the linguistic perspective with regards to al-Baydawi Interpretation, the Work Hasheyat al-Shehab (Haşiyetu'ş-Şihâb) written on this Interpretation and the Work Hasheyat al-Konawi (Hâşiyetu'l-Konevî). In this study it is also emphasized how Hasheyat al-Shehab approaches to the changes and transformations of these moods in the verses from the Quran. The temporal variation of the moods in the verses affects the linguistic signs of the sentence deeply as well. As a result, the semantic change phenomenon emerges. Naturally, the abundance based on the changes in the signs, enriches the moods too. From this point forth, the study consists of three main sections. In the first section, the transition of the mood in the verse from the past tense to another one, in the second section the transition of the mood in the verse from present tense to another one, and in the third section the transition of the mood in the verse from future tense to another one are aimed to be handled within examples and discussed with regards to semiotics and linguistics.

**Key Words:** Verses from the Quran, Mood, Baydawi Interpretation, Semiotics, Linguistics

## مدخل

يدور هذا البحث اللغوي الدلالي حول صيغ الجملة الفعلية في القرآن الكريم، والتغيّر الذي يحدث داخل الجملة في الآيات الكريمة، عن طريق الانتقال من التعبير عن الزمن الماضي إلى التعبير عن الزمن الحاضر، أو العدول عن التعبير بالزمن الحاضر إلى التعبير بزمن المستقبل داخل آيات القرآن الكريم، من خلال متابعة مناقشات وتعليقات حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي، والمقارنة بين ما جاء فيها وما جاء في حاشية القونوي على نفس التفسير؛ لإلقاء الضوء على تلك الظاهرة المهمة في بناء الجملة في القرآن الكريم، وتتبعها عبر النظر في معطيات المنهج الوصفي من خلال التحليل اللغوي، واخترنا تفسير البيضاوي خاصة لأنه يجمع بين التفاسير المختلفة، ولكثرة الشروح عليه، كما كثر الأئمة واللغويون الذي كتبوا حواشي من أجله، ولوجود حواشي من لغويين ومفسرين أتراك وعرب من أجله وهو ما يخدم موضوع البحث حيث يقوم البحث على المقارنة بين الوجهة العربية والوجهة التركية، ولاشتهاره وتداوله بين الأيدي؛ لأن البيضاوي "لخص فيه من (الكشاف) ما يتعلق بالإعراب والمعاني والبيان، ومن (التفسير الكبير) ما يتعلق بالحكمة والكلام، ومن (تفسير الراغب) ما يتعلق بالاشتقاق وغوامض الحقائق ولطائف الإشارات" (خليفة، د.ت.، 1: 186).

اجتهد العلماء والمفسرون في تقديم تأويلهم لآيات القرآن الكريم مستعينين في ذلك بعلم النحو وغيره من علوم اللغة، لذا فقد ارتبطت علوم اللغة بعلم التفسير منذ نشأته، وعلى هذا يؤخذ بكتب تفسير القرآن في الاحتجاج اللغوي منذ القدم، خاصة مع اشتغالها على الكثير من الشواهد الشعرية والقضايا اللغوية، والتفسير لغويًا يعني: "الإبانة والتوضيح" (الفيروز آبادي، 2003، 110). وفي مختار الصحاح مادة "ف.س.ر.": البيان وبابه ضرب، والتفسير مثله، واستفسره كذا؛ أي سأله أن يفسره" (الرازي، 2002، 503).

قسّم النحاة الفعل في اللغة العربية إلى ثلاثة أزمنة؛ زمن الماضي، والزمن الحالي، وزمن المستقبل، يقول سيبويه: "وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى،

ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع" (سيبويه، 1988، 12:1)، (ابن عقيل، 1980، 15). إلا أنّ مجيئ بعض الأفعال في آيات القرآن الكريم ظهر على خلاف المعروف، ففي بعض الأحيان ابتدأت الآيات القرآنية بصيغة زمن الماضي ثم انتقل الحديث إلى التعبير بصيغة زمن المضارع، نحو قوله تعالى في القرآن الكريم: {وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنُهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ} (فاطر 9/35). وفي أحيان أخرى ابتدأت الآيات القرآنية بصيغة الزمن الحالي ثم انتقلت إلى الحديث بصيغة زمن الماضي، من مثل قوله تعالى: {وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَنُزِعَ مَن فِي السَّمُوتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَن شَاءَ اللَّهُ وَكُلٌّ أَتَوْهُ دُخْرَيْنَ} (النمل 87/27). وقد تداول قُدامى اللغويين الحديث عن تلك الظاهرة؛ من مثل (ضياء الدين ابن الأثير)، حيث تكلم عن هذه الظاهرة ضمن حديثه عن ظاهرة الالتفات في اللغة العربية في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)، على أنه اتسع في مصطلح الالتفات ليشمل الأفعال أيضًا، فقال: "واعلم أنّ التحوّل عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية، اقتضت ذلك، وهو لا يتوخّاه في كلامه إلا العارف برُموز الفصاحة والبلاغة الذي أطّلع على أسرارها، وفتش عن دوائنها، ولا تجد ذلك في كل كلام، فإنه من أشكل ضروب علم البيان، وأدقّها فهمًا وأغمضها طريقًا" (ابن الأثير، 1983، 193)، كما تكلم عن تلك الظاهرة أو هذا الأسلوب (الزركشي) وكذلك (ابن قتيبة) وغيرهما، فهذا الأسلوب (تغير الزمن) من رموز الفصاحة والبلاغة التي اشتهرت بها اللغة العربية والعرب، لذلك فقد ظهرت في كلامهم كما ظهرت في أشعارهم، ولا يتم العدول عن هذا الأسلوب في الكلام بغيره من الكلام أو من الأساليب-كالاستمرار في الحديث بزمن واحد داخل الجملة- ما أمكن إلى ذلك السبيل؛ لأنه من أفصح البيان، ولذلك فقد استخدمت العرب هذه الطريقة في الكلام وفي الأمثال وفي الأشعار، يقول (أبو عبيدة) في كتابه مجاز القرآن: "ومنها لما يجيء بعد في موضع يكون، والعرب تفعل ذلك، قال الشاعر:

إِنْ يَسْمَعُوا رِيْبَةَ طَارُوا بِهَا فَرَحًا      مَنِي وَمَا يَسْمَعُوا مِنْ صَالِحٍ دَفَنُوا



أي يطيروا ويدفنوا" (ابن المثنى التيمي، 1981، 2: 152).

فقد بدأ الشاعر حديثه بزمن المضارع (يسمعوا) ثم انتقل الحديث إلى زمن الماضي في (طاروا)، والفعل المضارع يدل على التجدد والاستمرار مع الشك في وقوع الفعل، أما الفعل الماضي فيدلّ على تأكيد وقوع الفعل، والمعنى أنّهم ربما يسمعون عني ما يسوء، لكنهم بالتأكيد يفرحون حين يسمعون هذا حتى وإن كان غير حقيقي.

يحدث للجملة داخل الآيات القرآنية تحولات عديدة في الزمن، هذه التحولات لها أوجهها البلاغية، كما تتعدّد دلالتها ومعانيها اللغوية، حيث تخرج الكثير من الأفعال عن زمن الحديث في الآية الكريمة لتأتي في زمن آخر، فلا يأتي السياق القرآني في نمط واحد بل يحدث تصرّف في زمن الأفعال، وهو ما يثير ذهن المتلقي، ويلفت انتباهه، كما يزيد من تفاعله مع النصّ القرآني، وبطبيعة الحال يثري الدلالة اللغوية للجملة.

ظاهرة تعيّر صيغ الأفعال داخل الآيات القرآنية ظاهرة لغوية لها أهميتها في تعدد الدلالات القرآنية، وهو ما يؤكد على أن العلاقة بين علوم اللغة والتصريف وعلم التفسير علاقة قديمة، ففي الأصل قامت هذه العلوم لخدمة القرآن الكريم ولفهم معانيه، حتى إن الزركشي قال إنّ التفسير هو: "علم يُعرف به فهم كتاب الله المنزّل على نبيه محمد -صلى الله عليه وسلم- وبيان معانيه، واستخراج أحكامه وحكمه، واستمداد ذلك من علم اللغة والنحو والتصريف وعلم البيان وأصول الفقه والقراءات" (الزركشي، 1984، 1: 13)؛ لأن علوم اللغة والنحو نُظمت قواعدها من أجل فهم كتاب الله تعالى وتفسير آياته واستخراج معانيها وأحكامها، لذلك لا يوجد انفصال بين العلوم اللغوية المختلفة، أما عن صور التحولات التي ظهرت داخل الآيات القرآنية فتمثّل فيما يلي:

### 1. الآيات التي بدأت بزمن الماضي ثم تحولت إلى زمن آخر

زمن الماضي هو الزمن الذي يدل على حدث تم وانتهى قبل بداية زمن التكلّم، حيث "يفيد وقوع الحدث أو حدوثه مطلقاً، فهو يدل على التحقيق، لانقطاع الزمن في الحال، لأنه دلّ

على حدوث شيء بل زمن التكلم، نحو: (قام)، (جلس)، (قرأ) " (عكاشة، 2011، 102)، والحديث هنا عن تلك الآيات التي بدأ الحديث فيها في الزمن الماضي، ثم انتقل إلى زمن آخر، فالفعل الماضي في اللغة العربية يدل على استقرار الأمر وتحقق وقوعه، ومن معانيه التأكيد على الحدث، فإذا استخدم القرآن الكريم الفعل الماضي بدلا من الفعل المضارع ففي الغالب يأتي هذا للتأكيد على وقوع الحدث، حيث إنه في علم الله كأنه حدث بالفعل، وقد ظهرت هذه الظاهرة في العديد من الآيات القرآنية، من مثل قوله تعالى: ﴿أَتَىٰ أَمْرٌ لَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ سُبْحٰنَهُ وَتَعٰلَىٰ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾ (النحل 1/16).

فالفعل (أتى) بصيغته يدل على حدث تم وانقضى، إلا أن الدلالة اللفظية والسياقية في الآية الكريمة في قوله تعالى (فلا تستعجلوه) دلّت على أن الحدث لم يتم بالفعل، فعلى الرغم من أن الصيغة الصرفية تعطي معنى تم وانتهى، إلا أن الصيغة النحوية التركيبية تعطي معنى آخر. فإذا نظرنا إلى البيضاوي نجده يقول في تفسيره: "المعنى أن الأمر الموعود به بمنزلة الآتي المتحقق من حيث إنه واجب الوقوع فلا تستعجلوا وقوعه فإنه لا خير لكم فيه ولا خلاص لكم عنه" (البيضاوي، د. ت.، 7، 309).

التعبير بصيغة الزمن الماضي في حالة الإخبار للتأكيد على أنّ هذا الأمر سيحدث، ولا مفرّ منه إلا بالاستعداد له، ونلاحظ أن التفسير هنا اتّجه إلى التفسير البلاغي، ولم يتم بالتفسير من الوجهة النحوية، حيث إنّ القرآن الكريم استخدم أداة بلاغية -هي الاستعارة- لتوضيح أمر واجب الوقوع وهو في منزلة المُحقّق، وهو ما يتضح في تعليق حاشية الشهاب "أحمد بن محمد بن عمر شهاب الدين الخفاجي المصري (977 - 1069 هـ -- 1569 - 1659م) قاضي القضاة وصاحب التصانيف في الأدب واللغة، ولد ونشأ بمصر ورحل إلى بلاد الروم واتصل بالسلطان مراد العثماني فولاه قضاء سلانيك، ثم قضاء مصر" (الزركلي، 2002، 1: 238) حيث نجده يقول مُعلِّقًا على الآية وعلى تفسير البيضاوي: "الاستعجال: طلب الشيء قبل زمانه، ولذا قيل من استعجل الشيء بل أوانه عوقب بحرمانه، وقوله (أن الأمر الموعود به) يشير إلى أنّ

(أتى) بمعنى يأتي على طريق الاستعارة بتشبيه المستقبل المُحَقَّق بالماضي في محقق الوقوع والقربنة عليه قوله فلا تستعجلوه، فإنه لو وقع ما استعجل" (البيضاوي، د. ت.، 5: 309).

من الحواشي التي تناولت تفسير البيضاوي بالشرح حاشية القونوي "هو إسماعيل بن محمد بن مصطفى القونوي الحنفي أبو المفدى عصام الدين الشيخ الإمام الكبير العالم العلامة المحقق الفهامة المتبحر الأصولي المنطقي المفسر (.... - 1195 هـ - .... - 1781 م) أحد الأفراد بالعلوم العقلية والنقلية، ولد بقونية وقرأ على الشيخ مصطفى المرعشي،..وله تأليف كثيرة منها: حاشية على تفسير القاضي البيضاوي، والرسالة العلمية، والحاشية على المقدمات الأربع لصدر الشريعة والرسالة الضادية وغير ذلك" (القونوي، 2001، 6) وقد ذكر القونوي في حاشيته: "أي على الدوام والاستمرار، الاستعجال: طلب وقوع الشئ قبل حينه بخلاف المسارعة، والتعجيل: إتيان الشئ قبل وقته هذا أصله، وقد يستعمل في معنى المسارعة: وهي إتيان الشئ في أول وقته" (القونوي، 2001، 11: 206)، وذكر القونوي عن قوله تعالى (أتى أمر الله) من الآية السابقة "أتى استعارة تبعية، والمعنى: يأتي أمر الله، ولتحقق وقوعه استعير له الماضي" (القونوي، 2001، 11: 206-207).

ونجد هنا أن حاشية الشهاب والقونوي اتفقتا في التعليق على تفسير البيضاوي بالتأكيد على الكلام وشرحه وتوضيحه.

ظهر تغير التعبير بالزمن الماضي كذلك في قوله تعالى: {وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنُوهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ} (فاطر 9/35). حيث جاء الفعل (أرسل) بالزمن الماضي ثم جاء الفعل (فتثير) بزمن الفعل المضارع، ثم جاء بعد ذلك الفعل (فأحيينا) في الماضي، واستخدام الفعل المضارع هنا يزيد من استحضار الصورة في ذهن المتلقي، وكأنه يعيش داخلها ويشعر بها، كما يدل على الاستمرار في الحدث، كما أنه يساعد على استحضار الصورة في ذهن القارئ لكتاب الله تعالى، وهو ما قاله البيضاوي في تفسيره: "(فتثير سحاباً) على حكاية الحال الماضية استحضاراً لتلك الصورة البديعة الدالة على كمال"

الحكمة، ولأن المراد بيان أحداثها بهذه الخاصية ولذلك أسنده إليها، ويجوز أن يكون اختلاف الأفعال للدلالة على استمرار الأمر" (البيضاوي، د. ت.، 7: 218).

ورد في حاشية الشهاب: "والمقصود أن الإثارة خاصية لها أثر لا ينفك عنها، فلا يوجد إلا بعد إيجادها فيكون مستقبلاً بالنسبة إلى الإرسال، فاستعمال المضارع فيه على ظاهره وحقيقته من غير تأويل، لأن المعبر زمان الحكم لا زمان التكلم، والفاء دالة على عدم تراخيه وهو شيء آخر فما قيل من أنه مضاف للفاعل أي إحداث الرياح للإثارة وهي تحدث بعد إرسالها فللدلالة عليه بصيغة المستقبل والفاء وإن دلت عليه، لكن لا مانع من تعدد الدال على أمر واحد للاهتمام به (قوله للدلالة على استمرار الأمر) يعني أنه أتى بما يدل على الماضي ثم ما يدل على المستقبل إشارة إلى استمرار ذلك، وأنه لا يُختصر بزمان دون زمان، إذ لا يصح المُضي والاستقبال في شيء واحد إلا إذا قصد ذلك إلخ" (البيضاوي، د. ت.، 7: 218).

فالفاعل المضارع جاء لحكاية الحال، وهذا ما يفيد التجدد والاستمرار الدائم، كما أن صيغة الفعل المضارع تُسهّم في استحضار الصورة والشعور بها، وقد عدّ اللغويون والبلاغيون هذا التحول من خصائص اللغة العربية المهمة، قال السكاكي: "وإنه -أي الانتقال من التعبير بالماضي إلى المضارع- طريق للبلغاء لا يتحولون عنه، إذا اقتضى المقام سلوكه" (السكاكي، 1983، 247)، فهو من أصل كلام العرب التي عرفت بالبلاغة والفصاحة.

ومن الأمثلة الأخرى الدالة على تغير الزمن في القرآن الكريم قوله تعالى: {وَلَقَدْ جِئْتُمُونَا فُرْدَىٰ كَمَا خَلَقْتُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَتَرَكْتُمْ مَآ خَوْلَانِكُمْ وِرَاءَ ظُهُورِكُمْ وَمَا نَرَىٰ مَعَكُمْ شُفَعَاءَكُمُ الَّذِينَ رَعَمْتُمْ أَنَّهُمْ فِيكُمْ شُرَكَؤَا لَقَدْ تَقَطَّعَ بَيْنَكُمْ وَضَلَّ عَنْكُمْ مَا كُنْتُمْ تَزْعُمُونَ} (الأنعام 94/6).

تصوّر الآية الكريمة هنا مشهداً من مشاهد يوم القيامة، وهو العرض على الله سبحانه وتعالى فرداً فرداً، بدون أصدقاء أو مدافعين أو شركاء، حيث تتقطع جميع العلاقات في يوم القيامة إلا العلاقة بالعمل الصالح، وقد تم استخدام الزمن الماضي (جئتمونا) بدلا من الفعل في زمن

المستقبل (ستحيون)، وفي هذا يقول البيضاوي في تفسيره: "أي مجيئاً كما خلقناكم" (البيضاوي، د. ت.، 4: 98).

اتَّجه البيضاوي في التأويل هنا إلى أنّ معنى الفعل الماضي (جئتمونا) يعني المصدر من الفعل وهو (مجيئاً) أما حاشية الشهاب فقد علّقت باقتضاب وقالت: "جملة ولقد جئتمونا إلخ مستأنفة من كلامه تعالى" (البيضاوي، د. ت.، 4: 98)، بالتالي لم يظهر في حاشية الشهاب تعليقات حول الاختلاف في دلالة الآية الكريمة بعد تغير زمن الفعل المستخدم في الجملة، والقنوي يقول في حاشيته: "الماضي لتحقق وقوعه، والتأكيد للقسم للمبالغة في وقوعه، وهو جملة استثنائية من كلامه تعالى" (القنوي، 2001، 8: 198)، بالتالي اتَّجه القنوي إلى تفسير سبب تغير زمن الفعل في الآية الكريمة، فاستخدام الفعل الماضي للدلالة على تأكيد وقوع هذا الحدث رغم أنه في المستقبل ويحدث يوم القيامة إلا أنه في علم الله كأنه حدث بالفعل، ونلاحظ في هذه الآية الكريمة أو في ذلك الجزء من تلك الظاهرة اللغوية أن حاشية الشهاب لم تعلق على تفسير البيضاوي سواء بالتأكيد أو التفتيد، ولكن حاشية القنوي تؤكد ولا تفتد ما ذكر في تفسير البيضاوي، وهذا يؤكد أن بعض الاختلافات قد ظهرت بين حاشية الشهاب وحاشية القنوي، هذا الاختلاف من شأنه أن يثري الدلالة التي تصل إلى المتلقي.

قال عز وجل: {أَفَكُلَّمَا جَاءَكُمْ رَسُولٌ بِمَا لَا تَهْوَىٰ أَنفُسُكُمْ اسْتَكْبَرْتُمْ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ} (البقرة 87/1). في الآية الكريمة تحوّل زمن الفعل الماضي في قوله (كذبتم) إلى زمن الفعل المضارع في قوله (تقتلون)، وقد أشار البيضاوي في تفسيره: "ووسّطت الهمزة بين الفاء وما تعلّقت به توييحاً لهم على تعقيبهم ذاك بهذا وتعجبياً من شأنهم، ويحتمل أن يكون استثنافاً والفاء للعطف على مقدّر (استكبرتم) عن الإيمان واتباع الرسل (ففریقاً كذبتم) كموسى وعيسى -عليهما السلام- والفاء للسببية أو للتفصيل (وفریقاً تقتلون) كزكريا ويحيى -عليهما السلام- وإنما ذكر بلفظ المضارع على حكاية الحال الماضية استحضاراً لها في النفوس فإنّ الأمر فطبع، ومراعاة

للفواصل، أو للدلالة على أنّكم تحومون حول قتل محمد -صلى الله عليه وسلم- لولا أنّي أعصمه منكم، لذلك سحرتوه وسمّتم له الشاة" (البيضاوي، د. ت.، 1: 200).

اتّجه البيضاوي لتفسير الكلام بأنه جاء على حكاية الحال، وأنّ هذه عادة دائمة ومازالت موجودة، وهو ما اقتربت منه حاشية الشهاب حين قالت تعليّقاً على الآية الكريمة: "وعبّر بالمضارع حكاية للحال الماضية واستحضاراً لصورتها لفظاً واستعظامها، وإما كونه لرعاية الفواصل، ولذا قدّم مفعوله، فوجهه أنّه من قبيل المشاكلة للأفعال المضارعة فيما قبله فلا يُقال إنّ التعبير عن الماضي بالمضارع لرعاية الفواصل مما لا يوجد في كتب العربية لكنه لا يبعد عن الاعتبار" (البيضاوي، د. ت.، 1: 200)، وبالتالي فقد رجحت حاشية الشهاب لكون التعبير بالفعل المضارع لاستحضار صورته أو لمشاهدة الأفعال المضارعة أو مماثلتها التي جاءت في بداية الآية والتي أتت بعدها.

يقول القونوي: "ومعنى حكاية الحال الماضية عند التّحاة أن القصّة الماضية كأنما عبّر عنها في وقوعها بصيغة المضارع كما هو حقّها ثم حكى تلك الصيغة بعد مضيّها؛ أي من جهة أنّ المضارع لكون آخره نوّناً يحصل به المراعاة للفواصل دون الماضي، ولم يرد أنّ التعبير عن الماضي بالمضارع لرعاية الفواصل حتى يرد أنّ التعبير عن الماضي بالمضارع لرعاية الفاصلة مما لا يوجد في كتب العربية، فعلم منه أنه عطف على حكاية الحال الماضية ميلاً إلى المعنى، فإنّ قوله على حكاية في قوة حكاية للحال الماضية، وأما عطفه على (استحضاراً) على معنى أنه أوثر حكاية الحال للأمرين أحدهما معنوي وهو استحضار الصورة والآخر لفظي وهو مراعاة الفواصل.. فالوجه في إيراد الواو هنا هو أنّ هذا بناء على كون المضارع في موضع الماضي، مثل الحكاية دون الدلالة، فإنّ المضارع حينئذٍ في معناه مناسب حين ذكرها بلفظة" (القونوي، 2001، 4: 12)، ومع أنّ حاشية القونوي تدعم تفسير وكلام البيضاوي، إلا أننا نلاحظ أنّ تداخل حاشية الشهاب مع تفسير البيضاوي بالاختلاف حين قال (فلا يقال إنّ التعبير عن الماضي بالمضارع لرعاية الفواصل مما لا يوجد في كتب العربية) كما أنّ حاشية الشهاب خالفت تفسير البيضاوي في موضع آخر

حين قال: "وقوله لولا أني أعصمه - يقصد قول البيضاوي - يدل على أنه أراد بالقتل أعم من القتل بالفعل والعزم عليه وهو تكلف لا حاجة إليه لأنه - صلى الله عليه وسلم - قتل بالسم حقيقة، ويصح استقبال تقتلون بالنظر إلى ما قبله من التكذيب" (البيضاوي، د. ت.، 1: 200)، فظهر هنا واضحاً تقاطع حاشية الشهاب مع تفسير البيضاوي وتقديم تفسير آخر للظاهرة القرآنية.

يقوله أيضاً سبحانه وتعالى في القرآن الكريم: {إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَالْمَسْجِدِ الْحَرَامِ الَّذِي جَعَلْنَاهُ لِلنَّاسِ سَوَاءً الْعَكْفُ فِيهِ وَالْبَادِ وَمَنْ يُرِدْ فِيهِ بِالْحَادِ يَظْلَمِ نَفْسَهُ مِنْ عَذَابِ أَلِيمٍ} (الحج 22/25).

وفي الآية الكريمة عطف الفعل المضارع (ويصدون) على الفعل الماضي (كفروا)، صيغة الماضي (كفروا) مناسبة للفعل (كفروا) لأنهم كفروا قديماً والآن هم يصدون عن سبيل الله، وربما هذا لأنّ (الصد) عن سبيل الله هو نتيجة طبيعية (للكفر) به، يقول البيضاوي في تفسيره تعليقاً على هذا: "لا يريد به حالا ولا استقبالا وإنما يريد به استمراراً للصدود منهم؛ كقولهم فلان يعطي ويمنع، ولذلك حسن عطفه على الماضي، وقيل هو حال من فاعل كفروا وخبر إنّ محذوف دلّ عليه آخر الآية، أي معدّبون" (البيضاوي، د. ت.، 6: 291).

فإرادة التعبير عن معنى الاستمرار هي التي أدت للتعبير بصيغة المضارع، فمن الأفضل التعبير بصيغة الفعل المضارع؛ للدلالة على الاستمرار في الفعل، وهو من طبيعة اللغة العربية وما يظهر في كتبها، وقد اتضحت هذه الظاهرة في كتب اللغة العربية، ومنها ما ذكره صاحب الحاشية تعليقاً حاشية الشهاب حين قائلاً: "قوله لا يريد حالا ولا استقبالا) جعل الفعل المضارع دالا على الدوام كقولهم فلان يُحسن إلى الفقراء إذ المراد به استمرار وجود الإحسان كما في الكشف، وهذا غير الاستمرار والتجدد، وغير دلالة الاسمية الخبرية فعلا على الثبوت لتصريحه به في قوله تعالى {فَمَا اسْتَكَاثُوا لِرَبِّهِمْ وَمَا يَتَضَرَّعُونَ} (المؤمنون - 76) ولا وجه لتعليقه بأن المضارع لَمَّا صلح للزمانين جاز أن يُستعمل فيهما لعموم المجاز لا لإعمال المشترك في مفهوميه إذا اقتضاه

المقام كما قيل لأنه لا يلائم قوله، ولذلك حسن عطفه على الماضي لاشتمال استمراره على المُضَيِّ (البيضاوي، د. ت.، 6: 291)، ويقول القونوي في حاشيته: "قد ثبت في موضعه أن ما وقع صلة منسلخ عن الماضي والمضارعية فيكون كفروا أيضاً للاستمرار، فلا حاجة إلى التمثل المذكور، ثم قيل المراد بالاستمرار غير الاستمرار التجديدي وغير دلالة الاسم الحبرية فعلاً على الثبوت لتصريحه في قوله تعالى: {فَمَا اسْتَكَاثُوا لِلرَّجِيمِ وَمَا يَتَضَرَّعُونَ} (المؤمنون: 76)، ولا وجه لتعليقه بأن المضارع لما صلح للزمانين جاز أن يُستعمل فيهما لعموم المجاز لا لأعمال المشترك في مفهومه إذا اقتضاه المقام، كما قيل لأنه لا يلائم قوله ولذا حسن عطفه على الماضي لاشتمال استمراره على المُضَيِّ انتهى، وهذا يُشعر بأن الماضي باقٍ على الماضي وقد عرفت أنه ليس كذلك" (القونوي، 2001، 8: 41).

ومن مثل هذا ما جاء في قوله عز وجل: {أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ} (الحج 63/22).

فقد عدل عن لفظ الماضي (أنزل) إلى الفعل المضارع (فتصبح الأرض مخضرة) ولم يقل: (فأصبحت) بلفظ الفعل الماضي عطفًا على (أنزل)، يقول البيضاوي شرحًا وتفسيرًا: هذا "استفهام تقرير ولذلك رفع (فتصبح الأرض مخضرة) عطف على (أنزل) إذ لو نصب جواربًا لدلّ على نفي الاخضرار؛ كما في قولك: (ألم تر أني جئتكم فتكرمني) والمقصود إثباته، وإنما عدل به عن صيغة الماضي للدلالة على بقاء أثر المطر زمانًا بعد زمان" (البيضاوي، د. ت.، 6: 310)، فالتعبير بصيغة المضارع للدلالة على استمرار الحدث والأثر، وفي هذا تقول حاشية الشهاب تعليقًا وتوضيحًا: "إذ لو نصب أعطى ما هو عكس الغرض، لأنّ معناه إثبات الاخضرار فينقلب بالنصب إلى نفي الاخضرار؛ كما تقول لصاحبك: ألم تر أنّي أنعمت عليك فتشكر، إنّ نصبت فأنت ناف لشكره شاك تفريطه، وإنّ رفعته فأنت مثبت للشكر، وقال سيبويه: سألت الخليل عنه، فقال: هذا واجب كأنك قلت: (أسمع إنزال الله من السماء ماء فكان كذا وكذا)، قال ابن خروف: قوله هذا واجب" (البيضاوي، د. ت.، 6: 310-311).



التعبير بصيغة الماضي (أنزل) يدل على تأكيد نزول المطر وإثبات أنه من قدرة الله ولطفه بعباده، وينتج عن نزول المطر تجدد الحضرة وإنتاج الزرع وتحدد الحياة على الأرض، وهو ما يظهر في حاشية القونوي حين يقول: "بتقدير العائد أي: فتصبح به الأرض، واختيار المضارع في المعطوف لأن اخضرار الأرض مستقبل بالنسبة إلى الإنزال مُسبب عنه ولذا عطف بالفاء، (وإنما عدل إلخ) لأن صيغة المضارع تدل على الاستمرار التجديدي لكن بقاء أثر المطر زماناً إلخ، ليس من باب الاستمرار التجديدي بل من الاستمرار الدوامي في بابه، وإن اعتبر استمراره التجديدي بتجدد المطر فهو يقتضي المضارع في الإنزال أيضاً، فالوجه ما قدمناه من أن اخضرارها مستقبل بالنسبة إلى الإنزال والفاء التعقيبية باعتبار بدايته لأن اخضرارها حصل ابتداء عقب الإنزال، ولك أن تحمل الفاء على السببية بدون تعقيب، وفي قوله نفي الاخضرار تنبيه على أن قوله فتصبح، فالمراد به مطلق الزمان وخصوص الصبح ليس بمقصود، وخصّ الصبح بالذكر لأن أكثر الحوادث إنما يشاهد أو يحدث في وقت الصبح، وعن هذا قال في بعض المواضع (فأصبحوا خاسرين)، و(أصبحوا نادمين)، و(أصبح فؤاد أم موسى فارغاً) إلى غير ذلك" (القونوي 2001، 8: 107-109)، وحاشية الشهاب والقونوي تتفقان هنا مع تفسير البيضاوي، على أنها قدمت مجموعة من الشواهد والأمثلة لتأكيد الفكرة وتوضيحها أكثر.

على أن تغير معنى صيغة الفعل لم يتوقف عند صيغة زمن الماضي فقط، بل تعدى ذلك إلى صيغة المضارع أيضاً، وهو ما يتكلم عنه المبحث التالي.

## 2. الآيات التي بدأت بزمن المضارع ثم تحول إلى زمن آخر

يتحدث هذا المبحث عن الآيات التي تبدأ بزمن المضارع ثم يتغير الفعل في الجملة؛ حيث تبدأ بعض آيات القرآن الكريم بالفعل المضارع ثم تنتقل الجملة إلى الحديث بفعل آخر كالفعل الماضي أو المستقبل، والجملة "هي جزء من النسيج العام في بنية النص الكلية" (قدوم، 2015، 39) ومن الآيات التي بدأت بزمن الفعل المضارع قوله تعالى: {أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُولِجُ اللَّيْلَ فِي

النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي الظِّلِّ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى وَأَنَّ اللَّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ { (لقمان 29/31).

في الآية الكريمة تم التعبير في البداية بصيغة المضارع (يولج) بعد ذلك تم الانتقال إلى زمن الماضي (سَخَّر) ثم عادت الآية الكريمة بعد ذلك للتعبير بالمضارع (يجري)، وقد تكلم البيضاوي عن هذا فقال في تفسيره: "كل من النيرين يجري في فلكه (إلى أجل مسمى) إلى منتهى معلوم الشمس إلى آخر السنة والقمر إلى آخر الشهر وقيل إلى يوم القيامة، والفرق بينه وبين قوله لأجل مسمى أن الأجل هنا منتهى الجري وثمة غرضه حقيقة أو مجازاً وكلا المعنيين حاصل في الغايات" (البيضاوي، د. ت، 7: 142-143). الكلام هنا عن الشمس والقمر، فحركة الشمس والقمر مستمرة منذ أن خلقهما الله تعالى ولن تتوقف إلى يوم القيامة؛ وهو الأجل المسمى وهو نهاية الجري والحركة، تقول حاشية الشهاب تعليقا: "قوله كل من النيرين) أي الشمس والقمر لا جميع ما ذكر، والمراد يجريه في فلكه حركته بحركة فلكه لا حركته الخاصة كما بيّنه بعده" (البيضاوي، د. ت، 7: 142-143).

ويقول القونوي في حاشيته: "إلى منتهى إلخ، تفسير للأجل للتنبه على أن المراد نهاية المدة لا جميع المدة، مثل (أكلت من ثمره من تفاحة) أو بدل من قوله إلى أجل، وكذا الكلام في قوله إلى آخر السنة والمنتهى آخر البروج، مثل آخر الحوت وهو اسم زمان، إذ الأجل وقت العلم من هذا البيان أنّ المراد من الجري حركته من مبدأ معيّن ونقطة معيّنة إلى أن يرجع إليها في كل سنة شمسية بقرينة تقابله" (القونوي، 2001، 15: 226).

يقول عز وجل في سورة الكهف: { وَيَوْمَ نُسَيِّرُ الجِبَالَ وَتَرَى الْأَرْضَ بَارِزَةً وَحَشَرْنَاهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا } (الكهف 47/18).

جاء الفعلان المضارعان (نُسَيِّرُ) و(ترى) وتم العطف بهما على الفعل الماضي (حشرناهم)، فإذا نظرنا إلى تفسير البيضاوي نجده يقول إنّ التقدير "واذكر يوم نقلعها ونسّيرها في الجو أو نذهب بهم فنجعلها هباءً منبثًا، ويجوز عطفه على (عِنْدَ رَبِّكَ) أي الباقيات الصالحات خير عند

الله يوم القيامة، وقرأ ابن كثير وأبو عمرو وابن عامر نُسيّر بالتاء والبناء للمفعول، وقرأ تيسير من سارت (وترى الأرض بارزة) بادية برزت من تحت الجبال ليس عليها ما يسترها، وقرأ ترى على البناء للمفعول (وحشرناهم) وجعلناهم إلى الموقف" (البيضاوي، د. ت.، 6: 106).

اتجه تفسير البيضاوي هنا إلى التفسير بالحكاية عن طريق إضمار كلمة (واذكر) وكأنه حديث سابق ويتم التذكير به، أما حاشية الشهاب فقد علّقت بالقول: "قوله (واذكر) يوم نقلها ونسيّها في الجو؛ يعني ليس المراد تسييرها في الأرض أو بالأرض بل قلعها منها وتسييرها في الهواء، وفيه إشارة إلى أن يوم منصوب بذكر مُقدّر قبله، وسيأتي في عامله وجه آخر، قوله: واذكر يوم نقلها ونسيّها في الجو؛ يعني ليس المراد نسيّها في الأرض أو بالأرض، بل قلعها منها وتسييرها في الهواء، وفيه إشارة إلى أن يوم منصوب بذكر مُقدّر قبله" (البيضاوي، د. ت.، 6: 106).

وقد اتّجهت حاشية الشهاب هنا إلى الإسهاب في شرح ما أوجز من كلام البيضاوي، كما تم استخدام صيغة الماضي مع الحشر وصيغة المضارع مع التسيير، وقد "قُرئ (تسير) من سيّرت ونسير من سيّرنا وتسير من سارت أي: تسير في الجو، أو يذهب بها بأن تجعل هباءً منبثاً" (الزنجشيري، 2009، 622). وهو ما يُفهم من المعاني اللغوية للفعل نفسه، وهذا نكايه بهم ولزيادة عذابهم، وهو ما يؤكده القونوي في قوله: "يعني من فاعل نسيّر أو مفعوله، وعلى قراءة البناء للمفعول يتعيّن أن يكون من القائم مقام الفاعل، أي الجبال وجه كون الواو للحال على هذا الوجه، إذ لو جعلت للعطف كما في الأول لم يكن مُضي الحشر بالنسبة إلى التسيير والبروز بل بالنسبة إلى زمان التكلم، فيحتاج إلى التأويل الأول؛ أي لتحقق الحشر وتحقيقه، إن صيغ الأفعال موضوعة للأزمنة المخصوصة التي هي زمان التكلم وما قبله وما بعده، فإذا استعملت مُطلّقة يُراد بها تلك الأزمنة حقيقة، وإذا جُعلت قيودًا لما يدلّ على زمان أريد به ذلك الزمانان وما قبله وما بعده، كذا قاله الفاضل المحشي، ويُردّ عليه أنّ في ذلك اعتبارين؛ اعتبار زمان التكلم، واعتبار كونه قيدًا لما يدلّ على زمان، فلمْ رُجِح اعتبار الثاني على الأول مع أن الأول هو المتبادر؟، ويؤيده قول معاني الكلام: إن كان لنسبته خارج في أحد الأزمنة الثلاثة فخير، فبسبب كونه قيدًا لما يدلّ على

الزمان لا يخرج عن كون الخارج في أحد تلك الأزمنة إلا أن يقال إنَّ كونه قيدًا رجح الاعتبار الثاني، إذ المقيّد بعد القيد يكون مجازًا، فإنَّ الحقيقة زمان التكلم والعلاقة مطلق التقدم، والفرق أن في الأول جعل النسبة الكائنة في المستقبل مثل النسبة في الماضي في تحقّق الوقوع وفي الثاني اعتُبر المُضَيّ بالنسبة إلى فعل وقع بعده للنكته المذكورة، والأول هو المشهور المتداول بين البلغاء بخلاف الثاني " (القونوي، 2001، 12: 96).

يقول تعالى في سورة النمل من القرآن الكريم: { وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَمَنْ فِي السَّمُوتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ وَكُلٌّ أَتَوْهُ دُخْرِينَ } (النمل 27/87).

بدأت الآية بالحديث من خلال المضارع، في قوله تعالى (ينفخ)، ثم تحوّل الزمن في الجملة للحديث من خلال الفعل الماضي (فزع)، والآية تتحدث عن زمن المستقبل الذي سيحدث يوم القيامة، وهكذا "إن قلت لم قيل (فزع) دون فيفزع؟ قلت: لنكته وهي: الإشعار بتحقّق الفزع وثبوته وأنه كائن لا محالة واقع على أهل السماوات والأرض، لأن الفعل الماضي يدل على وجود الفعل وكونه مقطوعاً به والمراد فزعهم عند النفخة الأولى حين يصعقون" (الزنجشيري، 2009، 792)، وهذا لتأكيد الأحداث التي ستقع يوم القيامة والنظر إليها وكأنها حدثت بالفعل، وقد قال البيضاوي: " (فَفَزِعَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ) من الهول، وعبر عنه بالماضي لتحقق وقوعه" (البيضاوي، د. ت. 7: 60). فتوجد فائدة للتعبير بصيغة الماضي لا تتحقق إلا به؛ وهي التعبير بصيغة الماضي للتأكيد على تحقّق الوقوع، أما حاشية الشهاب فتقول تعليلاً: "وقوله (من الهول) أي هول النفخ أو هول المحشر" (البيضاوي، د. ت. 7: 60). لكنها لم تعلق على تغيير زمن الفعل الماضي أو المضارع.

يقول القونوي متفقاً مع البيضاوي؛ الفعل (أَتَوْهُ): "أي حاضرون لحساب الله في الموقف وفي نسخة حاضرين على أنه حال" (القونوي، 2001، 14: 455).

القونوي أيضاً يدعم كلام البيضاوي بقوله: "راجعون إلى أمره أي انقيادهم له قوله، وقرأ حمزة وحفص (أتوه) على أنه ماضٍ ومعناه حضروا الموقف، وصيغة الماضي لِمَا مَرَّ، وأما قراءة أتوه

بمد الهمزة فاسم الفاعل، أشار إليه بقوله حاضرون الموقف" (القونوي، 2001، 14: 455). وهكذا من الأمثلة السابقة يتضح تعبير الزمن في الجملة من الفعل المضارع إلى الأفعال الأخرى، كما يتضح دور هذا في اتساع المعنى كما ظهر في التفسيرات والشروح، ومن الأمثلة التي تدل على تحول صيغة الزمن التحول الذي يحدث لزمن المستقبل داخل الجملة، وقد ظهرت الأمثلة على ذلك في آيات القرآن الكريم.

### 3. الآيات التي تبدأ بالمستقبل وتدل عليه

يتناول هذا المبحث الآيات التي بدأت بزمن لكن تغير معناها إلى المستقبل بسبب إضافة بعض الأدوات للفعل، أو بسبب صيغة الآية في القرآن الكريم، ثم يرجع إلى ما قالته حاشية الشهاب والقونوي عن هذا التغير، يقول تبارك وتعالى في القرآن الكريم: {سَيُهْزَمُ الْجَمْعُ وَيُوَلُّونَ الدُّبُرَ} (القمر 45/54). بدأت الآية الكريمة هنا بالمستقبل (سيهزم) ثم انتقل الحديث إلى المضارع (يولون) قال البيضاوي في تفسيره: "وهو من دلائل النبوة؛ وعن عمر رضي الله عنه - أنه لما نزلت قال لم أعلم ما هي فلما كان يوم بدر رأيت رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يلبس الدرع ويقول سيهزم الجمع فعلته" (البيضاوي، د.ت.، 8: 127). فقد اتخذ البيضاوي الآية الكريمة دلالة على النبوة، لأنه استشرف للمستقبل وإخبار به، وفي حاشية الشهاب "قوله وهو من دلائل النبوة لأن الآية مكية ففيها إخبار عن الغيب وهو من معجزات القرآن ففيه الآية وتأويلها" (البيضاوي، د.ت.، 8: 127). بالتالي فقد ذهبت حاشية الشهاب إلى تأكيد ما جاء لدى البيضاوي، كما أن حاشية القونوي قد ذهبت إلى الاستفادة من وجود المستقبل إلى التأكيد على النبوة: "الآية مكية ففيها إخبار عن الغيب وهو من معجزات القرآن والقرآن من معجزاته عليه السلام فهذا الإخبار من معجزاته عليه السلام" (القونوي، 2001، 14: 336)، وبالتالي نلاحظ هنا الاتفاق بين الحاشيتين في أن استخدام المستقبل هنا للدلالة على نبوة النبي الكريم - صلى الله عليه وسلم - لأنه أخبر بالغيب وبما سيحدث بعد ذلك، على أن الانتقال من المستقبل إلى الزمن الحالي يدل على استمرار السؤال والمحاسبة وما فيهما من صعوبة وعذاب.

ويقول تعالى في القرآن الكريم: { سَوْفَ تَعْلَمُونَ مَنْ يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَمَنْ هُوَ كَاذِبٌ } وَأَرْتَقِبُوا إِنِّي مَعَكُمْ رَقِيبٌ { (هود 93/11). بدأت الجملة في الآية الكريمة بالمستقبل (سوف تعلمون) ثم انتقل الحديث إلى المضارع (يأتيه، يخزيه)، تقول حاشية الشهاب: "قوله اعملوا على مكانتكم إني عامل وقوله بعده ارتقبوا إني معكم رقيب ذكر فيه حال الفريقين فكان الظاهر أن يجري هذا مجراه فيقال سوف تعلمون من يأتيه العذاب يخزيه ومن هو صادق ناج فأشار إلى دفعه بأنه لم يقصد هنا إلى ذكر الفريقين حتى يعطف فيه عطف القسم على قسميه وإنما القصد هنا إلى الرد عليهم في العزم على تعذيب بقولهم لرجنك والتصميم على تكذيبه بقولهم أصولاتك تأمرك إلخ فليل سيظهر لكم من المعذب أنتم أم نحن ومن الكاذب في دعواه أنا أم أنتم فقد أدرج فيه حال الفريقين وأن الأمرين جميعا للكفار" (البيضاوي، د.ت.، 5: 131)، وبناء الجملة في الآية الكريمة يدل على بيان كذبهم ووضوحه، ولذلك بدأت الآية الكريمة بقوله تعالى (سَوْفَ تَعْلَمُونَ) بصيغة التهديد واختتمت بقوله تعالى (ارْتَقِبُوا إِنِّي مَعَكُمْ رَقِيبٌ) كتهديد ووعد لهم، وتقول حاشية القونوي: "سوف تعلمون من المعذب والكاذب مني ومنكم يريد أن المعذب والكاذب أنتم لا أنا وانتظروا ما أقول لكم، سيظهر تأويله أي معكم منظر، فالمراد بمن هو كاذب الكفار كما هو المراد بمن يأتيه عذاب يخزيه أولئك الأشرار" (القونوي، 2001، 10: 188)، وهذا من الوعد لهم على أفعالهم وما اقترفته أيديهم وصيغة الجملة توضح بيان كذبهم هذا، فالمضارع في اللغة العربية يستخدم للتعبير عن الزمن المتسع، فرمما استخدم في الآية الكريمة حكاية عن الحال في المستقبل، أو ما يمكن أن يحدث من الآن لهم كعقاب أو جزاء، ورغم أن الجزاء سيأتي في المستقبل إلا أن استخدام الفعل المضارع يوحي بأنهم سيجدون هذا العذاب في أيامهم الحالية.

من الآيات الكريمة قوله تعالى: { سَتُكْتَبُ شَهَادَتُهُمْ وَيُسْأَلُونَ } (الزخرف 19/43). فقد تم الانتقال في الآية الكريمة من المستقبل (ستكتب) إلى المضارع (يسألون)، قال البيضاوي في تفسيره: "ستكتب شهادتهم) التي شهدوا بها على الملائكة (ويسألون) أي عنها يوم القيامة وهو وعيد، وقرئ سيكتب وستكتب بالياء والنون" (البيضاوي، د.ت.، 7: 437). والانتقال في

الزمن يثري المعنى اللغوي المستفاد من الآية الكريمة، وهو ما يستفاد من دلالة الزمن؛ فالفعل المضارع يدل على تحقق التجدد، واستخدام الفعل المضارع هنا لاستحضار حالة السؤال وصعوبتها وقسوتها جزاء لفعالهم، وفي حاشية الشهاب "الشهادة هنا بمعنى الحضور ويجوز كونه من الإشهاد وما بعده يناسبه، (قوله وهو وعيد) لأن كتابتها والسؤال عنها يقتضي العقاب والمجازاة عليها وهو المراد والسين للتأكيد، ويجوز أن تحمل على ظاهرها من الاستقبال ويكون ذلك إشارة إلى تأخير كتابة السيئات لرجاء التوبة والرجوع، فلما كان ذلك من شأن الكتابة قرنت بالسين" (البيضاوي، د. ت.، 7: 437). وقد اتجه الشهاب هنا إلى تأويل المستقبل، والنظر إلى المعاني المختلفة له، فتارة يقول إن السين للتأكيد ويقدم المعنى في تلك الحالة، وتارة يشرح الفعل (ستكتب) بمعناه الظاهر وهو دلالته على الاستقبال. على أن حاشية القونوي ذكرت أن: (السين للتأكيد لا للاستقبال لرجاء الرجوع) (القونوي، 2001، 17: 299). وهنا يظهر الاختلاف في التأويل بين حاشية الشهاب وحاشية القونوي؛ ففي حين تخر حاشية الشهاب أن السين قد تكون للتأكيد أو للاستقبال، تخرم حاشية القونوي أن السين للتأكيد فقط وليست للاستقبال، وهكذا قد اتجهت حاشية الشهاب إلى التأكيد كدلالة، على أن الآية في القرآن تحمل تلك المعاني كاملة، وهذا الاختلاف مما يثري المعنى في الآيات الكريمة.

من الآيات التي بدأ الحديث فيها بزمن المستقبل ثم انتقل الحديث إلى زمن آخر، وقد ظهر هذا في العديد من الآيات القرآنية؛ من مثل قوله تعالى في سورة البقرة من كتابه الكريم: { وَإِذَا طَلَقْتُمْ النِّسَاءَ فَبَلَّغْنَ أَجْلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ سَرِّحُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ وَلَا تُمْسِكُوهُنَّ ضِرَارًا لِّتَعْتَدُوا } (البقرة 231/2).

الفعل (طلقتن) جاء بصيغة الزمن الماضي، إلا أن الفعل الماضي عندما يسبق ب (إذا) يتحول إلى الدلالة على زمن المستقبل، وقد ظهر هذا في كثير من الآيات القرآنية؛ من مثل قوله تعالى: { إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ } (النصر 1/110)، وقوله تعالى { إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ } (الواقعة 1/56)، وغير ذلك من الآيات القرآنية التي تدل على زمن المستقبل وعن أحداث يوم القيامة.

يقول البيضاوي في تفسيره: " (وَإِذَا طَلَّقْتُمُ النِّسَاءَ قَبْلَ أَنْ أَجْلَهُنَّ)؛ أي آخر عدتهن والأجل

يُطلق للمدة ولمنتهاها؛ فيقال لعمر الإنسان وللموت الذي به ينتهي قال:

كُلُّ حَيٍّ مُسْتَكْمِلٌ مُدَّةَ الْعُمِّ رَ وَمَوَدٌ إِذَا أَنْتَهَى أَجَلُهُ

والبلوغ هو الوصول إلى الشيء، وقد يقال للدنو منه على الاتساع، وهو المراد في الآية، ليصح أن تُرتب عليه" (البيضاوي، د. ت.، 2: 316). وهو تعليق مقتضب صغير حول المعنى المفهوم من السياق القرآني؛ حيث إنَّ معنى (بلغن) هنا ليس أن يقع الفعل، بل اقترب وقوع الفعل، وتقول حاشية الشَّهاب: " (قوله والأجل يُطلق إلخ) والأجل يقع على المدة كلها وعلى آخرها، يُقال لعمر الإنسان أجل، وللموت الذي ينتهي به أجل، وكذلك الغاية والأمد، يقول النحويون: من لا ابتداء غاية وإلى الانتهاء الغاية، وقال:

كُلُّ حَيٍّ مُسْتَكْمِلٌ مُدَّةَ الْعُمِّ رَ وَمَوَدٌ إِذَا أَنْتَهَى أَجَلُهُ

ويتَّسع في البلوغ أيضًا، فيقال بَلَغَ البلد إذا شارفه وداناه، ويقال قد وصلت وما وصل وإنما شارف، فالغاية أوقعت على جميع المسافة، إذ ليس للنهائية بداية يصح دخول من قبلها، ثم لو كان كذلك لم يضر، إذ لو كانت النهاية متجزئة ذات ابتداء وانتهاء كانت الغاية مطلقة على الجميع؛ فالغاية أقصى الشيء، وأما قول من قال إن الشيء له غايتان ابتداء وانتهاء فلا يدل قول النحويين، فقد ردَّ بأنَّ الابتداء إنما يصلح غاية إذا كان الابتداء ممن يقول إن الغاية الطرف مطلقًا وللشيء طرفان بل أطراف، والبيت المذكور للطَّرَاح" (البيضاوي، د. ت.، 1: 143).

وتقول حاشية القونوي: "أي آخر عدتهن، فالمضارع محذوف، والأجل هنا بمعنى منتهى المدة، ومنتهى الشيء إما آخر جزء من الشيء أو ما يلاقي آخر جزء منه، والموت من قبيل الثاني، لكن الظاهر أن يقال ينتهي عنده بدل به والغرض من الشعر ونقله الاستشهاد على مجيء الأجل بمعنى منتهى المدة، إذ المتعارف إطلاق الأجل على مجموع المدة نفسها وكلها، وقد يقال للدنو منه مجازًا أوليًا، ولما كان هذا معنى مجازيًا محتاجًا إلى القرينة قال ليصح إلخ، وأما القول بأنه استعارة تشبيهاً للمتقارب بالواقع فخلافاً للظاهر" (القونوي، 2001، 5: 269).



هكذا فقد ظهرت العديد من الظواهر اللغوية والنحوية في القرآن الكريم، وكان من أبرزها تعدّد الصيغ الزمنية والانتقال من صيغة إلى أخرى، مما يعطي إحساساً أكبر بالزمن المتسع والمفهوم من النص، وهو ما يكشف عن وجه من وجوه الإعجاز اللغوي في القرآن الكريم، كذلك اتساع في الدلالة اللغوية لآيات القرآن الكريم، وقد تفاعل تفسير البيضاوي مع هذه الظاهرة اللغوية، كما تفاعلت حاشية الشهاب وحاشية القونوي، ومما سبق عرضه من تفاعل حاشية الشهاب وحاشية القونوي مع تفسير البيضاوي اتضحت مجموعة من النتائج أبرزها في النقاط التالية:

### أبرز النتائج:

- 1- اهتم البيضاوي في تفسيره بإبراز الجوانب اللغوية والدلالية من خلال تفسيره للقرآن الكريم.
- 2- من الأساليب اللغوية المهمة التي ظهرت في آيات القرآن الكريم تحول الصيغ والتعبيرات الفعلية داخل الآيات القرآنية.
- 3- تشترك البنية الصرفية للأفعال مع السياق اللغوي والنحوي في فهم معنى الجملة داخل الآيات القرآنية.
- 4- تم توظيف تحوّل الأفعال داخل الآيات القرآنية لمطابقة الحياة الواقعية، وكأنّ القارئ يعيش الحدث ويراه.
- 5- العلاقة بين علوم اللغة والنحو وعلم التفسير علاقة قديمة، وتشترك جميعاً في خدمة القرآن الكريم، وفهم اتساع المعنى في اللغة العربية.
- 6- ظهر تأثير حاشية الشهاب مع تفسير البيضاوي في عدة أشكال؛ حيث ظهر هذا التفاعل بالموافقة والشرح والتفسير أحياناً، أو بمخالفة الرأي وتفنيده في أحيان أخرى، أو بالابتعاد وتقديم تفسير وتحليل مختلف.
- 7- تأثرت حاشية القونوي بتفسير البيضاوي في عدة أشكال؛ حيث ظهر هذا التأثير بالموافقة والشرح والتفسير دائماً ولم يلاحظ مخالفتها لتفسير البيضاوي.

## EXPANDED SUMMARY

Linguistics has been associated with interpretation science since its inception, Therefore, there are many poetry evidences and linguistic issues in the books of interpretation, And so on, This study searches in the book of Interpretation of the Koran Especially Interpretation of al-Baydawi; example The Moods of verb.

The grammarians divided the verb in Arabic into three sections; The past, present and future tense, However, sometimes The meaning of the verb changes in sentence in the verses of Holy Qur'an, and verbs appeared in contrast to this division, Sometimes the Qur'anic verses began with the form of past tense and then turns to expression in present tense form, There are many examples in the Holy Quran, Allah Almighty Said in the Glorious Quran;

{وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْتُهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأُحْيِينَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا  
كَذَٰلِكَ النُّشُورُ} ( فاطر 9/35 )

The meaning of this verse in Holy Quran (And it is Allah who sends the winds, and they stir the clouds, and We drive them to a dead land and give life thereby to the earth after its lifelessness. Thus is the resurrection.), At other times, the Qur'anic verses began with the form of the present tense and then turns to the form of the past tense; Allah Almighty Said in the Glorious Quran ;

{وَيَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَنْ فِي السَّمٰوٰتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ وَكُلُّ أَتَوٰهٍ  
دٰخِرِينَ} (النمل 87/27).

The meaning of this verse in the Holy Quran (And [warn of] the Day the Horn will be blown, and whoever is in the heavens and whoever is on the earth will be terrified except whom Allah wills. And all will come to Him humbled.)

Many linguists have spoken about The Moods in Holy Quran; like Diyā' al-Dīn Naşr Allāh ibn Muḥammad Ibn al-Athīr (1160-1233) In his book Al-maṭal al-sā'ir fī adab al-kātib wa-al-šā'ir, and also Muḥammad Ibn-Bahādur az- Zarkašī (1344 -1392) as well Ebū Muhammed Abd-alān ibn Müslūman ibn Qutayba (828 -889) explained linguistic issue. this linguistic issue (change of tense) is one of the types of rhetoric which Arabic language and Arabs are famous, and it is a qualities of Arabic language, therefore it appeared in Arab words as in their poems.

Thus, the research was divided into three sections and conclusion; first section about The verses of Qur'an that started with the past tense, and then were transferred to another tense; Allah Almighty Said in the Glorious Quran;

{أَتَىٰ أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ سُبْحَانَهُ، وَتَعَالَىٰ عَمَّا يُشْرِكُونَ} (النحل 1/16)

The meaning of this verse (The command of Allah is coming, so be not impatient for it. Exalted is He and high above what they associate with Him.)

The second section about The verses of Qur'an that started with present tense, and then were transferred to another tense; Allah Almighty Said in the Glorious Quran ;

{وَيَوْمَ نُسِئُ الْجِبَالَ وَتَرَى الْأَرْضَ بَارِزَةً وَحَشَرْنَاهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا} (الكهف 47/18).

The meaning of this verse (And [warn of] the Day when We will remove the mountains and you will see the earth prominent, and we will gather them and not leave behind from them anyone.) Qur'an talk about the events of the day of judgment, For Allah it is really happened, so past tense was used.

The third section about The verses of Qur'an that started with Future tense; Allah Almighty Said in the Glorious Quran;

{وَجَعَلُوا الْمَلَائِكَةَ الَّذِينَ هُمْ عِبَادُ الرَّحْمَنِ إِنَاثًا ۖ أَشْهَدُوا خَلْقَهُمْ ۖ سَتُكْتَبُ شَهَادَتُهُمْ وَيُسْأَلُونَ} (الزخرف 19/43)

The meaning of this verse (And they have made the angels, who are servants of the Most Merciful, females. Did they witness their creation? Their testimony will be recorded, and they will be questioned.)

From the previous summary we conclude that transferred to another tense enriches meaning. In the conclusion section, are included the results obtained, Such as; First, Abdullah ibn Omar ibn Muhammed Nasir al-Din el Baydawi has described The Moods of tenses in his Exegesis, Linguistics has been associated with interpretation and was emerged for Qur'an, and The effect of Al-Shehab was influenced in el Baydawi's interpretation.

المصادر والمراجع

el-Kur'ân el-Kerîm.

el-Beyzâvî, Nâsıru'd-dîn Ebi'l-Hayr 'Abdullâh b. 'Umar b. Muhammed eş-Şîrâzî eş-Şâfi'î. Envâru't-Tenzîl ve Esrâru't-Te'vîl 'Înâyetu'l-Kâdî ve Kifâyetu'r-Râzî 'Alâ Tefsîri'l-Beyzâvî. 8 Cilt. Beyrût: Dâru Sâdır, Tz.

El-Esterâbâzî, Radiyyullâh Muhammed b. el-Hasan. *Şerhu Kâfiyeti İbni'l-Hâcib*. 2. Cilt. Beyrût: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1998.

El-Fîrûz Âbâdî, Muhammed b. Ya'kûb b. Muhammed b. İbrâhîm eş-Şîrâzî. *El-Kâmûsu'l-Muhît*. Beyrût: Muessesetu'r-Risâle, 2003.

Halîfe, Hâcî. *Keşfu'z-Zunûn 'An Esâmi'l-Kutub ve'l-Funûn*. 2 Cilt. Beyrût: Dâru İhyâi Turâsi'l-'Arabî, ts.

İbnu'l-Esîr, Ziyâu'd-dîn Nasrullâh b. Muhammed. *El-Meselu's-Sâir fî Edebi'l-Kâtib ve's-Şâir*. Thk. Ahmed el-Hûfî, Bedevî Tabâne. 4 Cilt. Er-Riyâd es-Sa'ûdiyye: Dâru'r-rifâ'î, 1983.

İbnu'l-Musennâ et-Teymî, Ebû 'Ubeyde Ma'mer. *Mecâzu'l-Kur'ân*. 2. Baskı. Beyrût: Muessesetu'r-Risâle, 1981.

İbnu 'Akîl, Behâu'd-dîn 'Abdullâh. *Şerhu Elfiyeti İbni Mâlik*. Thk. Muhammed Muhyi'd-dîn 'Abdu'l-hamîd. 4 Cilt. Kahire: Dâru't-Turâs ve Dâru Mısr li't-Tibâ'a, 1980.

Kaddûm, Mahmûd Muhammed. *Nahvu'n-Nas zi'l-Cumleti'l-Vâhide Dirâse Tatbîkiyye fî Mecmai'l-Emsâl li'l-Meydânî. Es-Sa'ûdiyye: Dâru Vucûh li'n-Neşr ve't-Tevzî'*, 2015.

El-Konevî, 'Îsâmu'd-dîn İsmâ'îl b. Muhammed el-Hanefî. *Haşiyetu'l-Konevî 'Alâ Tefsîri'l-İmâm el-Beydâvî*. 20 Cilt. Beyrût: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 2001.

Er-Râzî, Muhammed b. Ebî Bekr b. Abdulkâdir el-Hanefî. *Muhtârû's-Sihâh*. Beyrût: Dâru'l-Kuttâbi'l-'Arabî, 2002.

Es-Sekkâkî, Ebû Ya'kûb Yûsuf b. Ebî Bekr Muhammed b. 'Alî. *Miftâh'ul-'Ulûm*. Thk. Na'îm Zerzûr. Beyrût: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1983.

Sîbeveyh, Ebî Bişr 'Amr b. 'Usmân b. Kanber. *el-Kitâb*. Thk. 'Abdu's-selâm Muhammed Hârûn. Kahire: Mektebetu'l-Hâncî, 1988.

'Ukâşe, Muhammed. *Et-Tahlîlu'l-Luğavî fî Dav'i 'İlmi'd-Delâle Dirâsetun fî'd-Delâleti's-Savtiyye ve's-Sarfiyye ve'Nâhviyye ve'l-Mu'cemiyye*. Kâhire: Dâru'n-Neşri li'l-Câmiat, 2011.

Ez-Zemahşerî, Ebu'l-Kâsım Cârû'l-lâh Mahmûd b. 'Umar. *Tefsîru'l-Keşşâf 'An Hakâiku't-Tenzîl ve 'Uyûni'l-Ekâvîl fî Vucûhi't-Te'vîl*. Beyrût: Dâru'l-Ma'rife, 2009.

Ez-Zerkeşî, Muhammed b. 'Abdullâh. *El-Burhân fî 'Ulûmi'l-Kur'ân*. Tkh. Muhammed Ebu'l-Fadl İbrâhîm. 4 Cilt. Kâhire: Dâru't-Turâs, 1984.

Ez-Ziriklî Hayreddîn, *el-A'lâm Kâmûsu Terâcim li Eşheri'r-Ricâli ve'n-Nisâ mine'l-'Arabî ve'l-Musta'ribîn ve'l-Musteşrikîn*. Lübnan: Dâru'l-İlm li'l-Melâÿîn, 15. Baskı, 2002.

<https://quran.com/> - 28.05.2020



yaklaşımlar ile anmak yerine çeviri sürecine yoğunlaşan işlevselci yaklaşımlarla<sup>3</sup> akabinde ise “kültürel dönüş”<sup>4</sup> kavramı ile çeviribilimde kültürel çalışmalara öncelik verilmesi bakımından konu etmek gerekmektedir. Çeviribilime bir sistem olarak bakan Even Zohar’ın Çoğul Dizge Kuramı ile Gideon Toury’nin Betimleyici Çeviri Araştırmaları kuramı, çeviri sürecinden ziyade ürününe yoğunlaşan ve çeviriyi sosyo-kültürel bağlamda ele alan önemli çeviribilim paradigmaları arasındadır. Odacıoğlu’nun vurguladığı üzere çeviribilim çatısı altında geliştirilen çeviri kuramlarının ortaya çıkış tarihleri açısından birbirine yakın olması, çeviribilimde birden fazla paradigmanın varlığından söz etmeye sebep olmaktadır. Tüm bu paradigma farklılıklarının olması çeviri disiplininin evrilmesi ve gelişimi açısından önem taşımaktadır. Kitabın amacı da bu esnada ortaya çıkmaktadır; Bilişim ve İletişim Teknolojileri, Dijital Devrim, İnternet Bilgisayar Teknolojileri, Bilgisayar Çağı gibi farklı adlarla 21.yy’nin beraberinde getirdiği koşullar ve ihtiyaçlar doğrultusunda lokalizasyon<sup>5</sup> endüstrisi ve çeviribilimle bağlantısı, paradigma ekseninde incelenmektedir. Böylece, tüm bahsedilen kuramsal paradigmalara ek, çeviribilimde lokalizasyon ya da yerelleştirme ile gelen bir paradigma değişimine dikkat çekilmektedir. Özellikle 80’li yıllarda bilgisayar fiyatlarının düşmesi ile artık çevirmenler kâğıda, kaleme ve daktiloya bağımlı kalmak yerine bilgisayarın kolaylıklarından faydalanmaya başlamışlardır. Bilgisayar kullanımlarının artması, yazılımların da artmasını sağlamış ve geniş ölçekli bir kavram olan yerelleştirme kavramı ortaya çıkmıştır. Kitapta geçen tanıma göre yerelleştirme; dijital ortamın hedef ortama dilsel, kültürel ve teknik olarak uyarlanması olarak tanımlanmaktadır. Kısacası yerelleştirme, 21. yy’ nin getirdiği teknoloji çağının sonucu olarak yalnızca dijital ortam ile ilgilenmektedir. Bu düzlemde, yerelleştirme endüstrisi çeviribilim çatısı altında irdelenerek yeni paradigmalardan birinin oluşmasına katkı yapabilir mi sorusuna cevap arayış, kitabın çıkış noktasını oluşturmuştur. Nitekim, bu arayış, amacına ulaşarak çeviribilim akademi camiasının dikkatini çekmeyi başardığı gibi bu alanla ilgili teorik çalışmaları gündeme getirmiştir.

Kitabın birinci bölümü, okuru paradigma kavramı hakkında bilgilendirmeye ve yerelleştirme paradigma olur mu, sorusuna hazırlamaya yönelik şekillendirilerek bilim felsefesinin kavramından bahsedilmiş ve paradigma kavramının farklı tanımları ve özellikleri üzerinde durulmuştur. Kuhn’un *Bir bilgi dalı, bilim olduğu için mi ilerleme kaydeder yoksa ilerleme yaptığı için mi bilim sayılır?* sorusu ile meşgul olarak Odacıoğlu, bir bilgi dalının bilim

<sup>3</sup> Reiss 1970, Mänttari 1984; Reiss ve Vermeer 1984

<sup>4</sup> Bassett ve Lefevere, 1990 , (cultural turn).

<sup>5</sup> İng. Localization; Tür. Lokalizasyon (oldukça yaygın bir şekilde kullanılmaktadır) veya yerelleştirme; Alm. Lokalisation, Lokalisierung.

olduğu sürece her türlü ilerlemeye açık bir eğilim gösterdiğini ve bu ilerleme devam ettikçe bilimin niteliğini koruduğunu, başka bir deyişle ilerleme oldukça bilimsel niteliğini devam ettirdiğini vurgular. Kaldı ki bilim olmanın gereği uygulanan yöntemden ziyade ilerlemektir. Kümülatif ilerleme, özellikle çeviribilim gibi alanlar için oldukça önem taşımaktadır. Böylelikle bilim statik ve dural bir olgu olmaktan çıkar ve devingen bir yapıya kavuşarak bilimsel özünü devam ettirir. Bu noktada bilim felsefesini sorgulamak gerekmektedir. Bilim felsefesinin temelleri ise yeni kuram ve paradigmalara geliştirilmesine dayanmaktadır. Birinci bölümün ana hatları paradigma sorgulaması üzerine kurulduğu için Odacıoğlu, Thomas Samuel Kuhn'un bu bağlamda önemli yapıtı olan *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* adlı kitabından bahsederek bu yapıtta, paradigma kavramının doğa bilimleri ile sınırlı olarak kullanımından ve bir bilim çevresine belli bir süre için model sağlayan, yeni örnek sorular ve çözümler temin eden, evrensel olarak kabul edilmiş bilimsel başarılar olarak tanımlandığını belirtmektedir. Ayrıca Kuhn, yeni paradigma arayışında olan bilim insanlarının genelde genç veya alana yeni giren kişiler olduğunu belirtir. Bunun nedeni olarak ise bu kişilerin olağan bilimin geleneksel yapısına bağlı olmamaları gösterilmektedir. Bu da araştırma alanlarının çeşitlenmesini sağladığı gibi o bilim alanı için bir kaos ortamı oluştursa bile, gelişmelerin sağlanması bakımından kaos ortamlarının oluşmasının önem arz ettiği bilinmektedir. Kuhn'un, paradigma kavramını doğa bilimleri için kullanmış olması, bu kavramın sosyal bilimler için de geçerli olmadığını göstermez<sup>6</sup>; fakat sosyal bilimler (sosyoloji, tarihbilim, felsefe, edebiyatbilim, çeviribilim, filoloji...) alanında paradigma kavramının anlamsal olarak netlik kazanması bakımından yazar, Handa ve Gungwu'nun "Sosyal Paradigma" kavramlarını açıklama ihtiyacı duymuştur. Kuhn'cu paradigmayı sosyal bilimler alanında inceleyerek "sosyal paradigma" kavramını öneren Handa, paradigma değişikliklerinin toplumların yapısında önemli değişiklikler ve yenilikler meydana getirdiğinden ve toplumların ekonomik, siyasi ve coğrafi sınırlarını aşan bir özellik gösterdiğinden bahsetmektedir. Sosyal paradigma değişikliğini belirleyen ise sosyal koşullar olduğuna vurgu yapmaktadır. Çinli bilim insanı Gungwu'nun paradigma kavramı ile ilgili görüşleri ise bilgiler biriktikçe ilerlemenin mümkün olacağı ve böylece bilimde birikimci bir ilerlemeden bahsedilebileceği üzerinedir. Böylece "kümülatif paradigma" kavramını ortaya atarak birikimsel ilerlemeye bağlı olarak bilimsel ilerlemenin mümkün olduğunu ve yöntemlerin değişmesinin geçmişi tamamen yok saymak anlamına gelmediğini de vurgulamaktadır Gungwu. Birinci bölümün içeriğinde Karl Raimund Popper'in "Eleştirel Uşçuluk" ve "Yanlışlamacılık İlkesi" de konu edinilmektedir.

---

<sup>6</sup> Ömer Demir de *Bilim Felsefesi* (2009:84) kitabında "Kuhn, paradigma kavramını doğa bilimlerinin gelişiminin açıklanmasında kullanılabilecek kavramsal bir araç olarak önermiştir. Ancak buna rağmen bütün sosyal bilimlerde bu kavramın kullanıldığı görülmektedir" diyerek sosyal bilimlere uygunluğu üzerinde durmuştur.



Kitabın ikinci bölümü “Makine Çevirisi” üzerine yoğunlaşmaktadır. Yerelleştirme endüstrisine giden sürecin önemli basamaklarından birini, makine çevirisinin oluşturması gösterilebilir. Makine çevirisi tarihine bakıldığında savaş sonrası enternasyonalizm düşüncesi, Soğuk Savaş dönemi ile ilgili kaygılar ve askeri çatışmalar sonucu geliştiği gözlenmektedir. 20.yy.ın ikinci yarısından itibaren ABD ve SSCB ile diğer dünya devletleri siyasi, ekonomik ve askeri gelişmeleri hızlı şekilde takip edebilmek adına makine çevirisine çeşitli yatırımlar yapmaya başlamışlar, bilgisayarlı ortamda tam otomatik yüksek nitelikli çeviriye ulaşabilmeyi amaçlamışlardır. Odacıoğlu'nun bahsettiği makine çevirisinin tarihsel süreci, çevirmenlerin de bu bağlamda evrilmesine olanak sağlamıştır. Böylelikle çevirmenlerin değişen teknolojik gereksinim ve ilerlemeler neticesinde kâğıda kaleme ve daktiloya bağlılıklarının yerini bilgisayar teknolojileri almaya başlamıştır. Bilişim teknolojileri ile yaşanan devrim, çevirmenlerin de bilgisayarlı çeviri ortamına geçmelerine ve yaptıkları çeviriyi elektronik ortamda saklama, yeniden kullanma, çeviri bellekleri, terminoloji yönetim sistemleri, terim bankaları gibi elektronik araçlardan faydalanma olanakları sunmuştur. Çevirmenlere getirdiği bu yeni imkânlar yanı sıra makine çevirilerine yönelik çalışmalar<sup>7</sup>, hız kesmeden sürmüştür, 1960'lı yıllarda bir gerileme sürecine girmiş; fakat 1970'lerde devletler arası siyasi, kültürel ve ekonomik etkileşimin artması dolayısıyla makine çevirisi çalışmaları yeniden popülerite kazanmaya devam etmiştir. Günümüzde ise makine çevirisi sistemleri gelişmeye ve modern çeviri teknoloji araçları ile entegre olmaya devam etmektedir. Tüm bu bilgileri değerlendirdiğimizde çağımızın bilişim çağı olması ve bilginin bilgisayarın bir tuşuna dokunma mesafesinde bulunması muhakkak ki makine çevirisine kayıtsız kalınamayacağı gerçeğini ortaya koymaktadır. Günümüz çeviribilim yaklaşımlarının da bu yönde değişim göstermesi kaçınılmaz bir gereksinimdir. Yazar, makine çevirisinin özelliklerini sıralar iken makine çevirisi sistemlerinin, hem yapay zekâ hem de bilgisayarlı dilbilim ile ilişkili olduğundan bahsetmektedir ve bu özellikleri barındıran makine çevirisinden çıkan çevirinin, ham çeviri<sup>8</sup> olduğunu ve bir denetmen tarafından denetlenmesinin önemini vurgulamaktadır. Ayrıca bu bölümde makine çevirisinin türleri “Aktarım Temelli Makine Çevirisi Sistemleri”, “İstatistik ve Örnek Temelli Makine Çevirisi Sistemleri” ve “Hibrit Makine Çevirisi Sistemleri” olmak üzere üçe ayrılmıştır. Özetle bu türlerden bahsetmek gerekirse aktarım temelli makine çevirisi sistemlerinin bünyesinde bir takım sözlükler bulundurduğu ve metni dilsel bir analize tabi tutarak gramer açısından incelediği bilinmektedir. Bu sistemler ise daha çok benzer dil aileleri arasında iyi sonuç vermektedir. İstatistik ve örnek

<sup>7</sup> İnsansız makine çevirisi yönünde çalışmalar daha çok yoğunlaşmıştır.

<sup>8</sup> Sonrasında post-editing süreci yani düzeltme, gözden geçirme süreci gerektiren taslak çeviri anlamına gelmektedir.

temelli makine çevirisi sistemlerinde ise istatistiksel olarak en uygun olan çevirilerin saptanması için bir dizi referans metnine karşı örüntü işleme teknolojisi kullanılmaktadır, kısacası mevcut örnek çevirilere dayalı olarak yeni çeviriler yapmak üzere karışık istatistiksel yöntemlerden faydalanılmaktadır. Hibrit makine çevirisinde ise makine çevirisi programıyla entegreli olarak kullanılan birden fazla makine çevirisi bulunmaktadır. Yazarın okuru makine çevirisi ve makine çevirisinin türleri hakkında bilgilendirmesi, çeviribilimde yerelleştirme sürecinin hangi aşamalar doğrultusunda gerçekleştiğinin ortaya koyulması bakımından önemlidir. Tüm bu makine çevirisi sistemleri, henüz tam bir profesyonel oluşuma ulaşarak hizmet verecek seviyede olmadığı için hala çevirmenin önemli bir yerinin olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Bu sistemlerden yararlanılıyor olsa bile ortaya çıkan çeviri ürünü için yine de bir post-editörlük sürecinin gerektiğini ve Wills'in de önerisi dikkate alınarak post-editörlük işinin, makine çevirisinin kısıtlarını bilen profesyonel çevirmenler tarafından yapılmasının önemini vurgulamak gerekmektedir. Bu bilgiler, makine çevirisinin gelişmesinin çevirmenlik mesleğini ortadan kaldırmayacağını; bilakis çevirmene yardımcı araç olarak var olacağını göstermektedir.

*Çeviribilimde Yerelleştirme Paradigmasına Doğru* kitabının, Yerelleştirme Endsütrisine Giriş başlıklı üçüncü bölümü ise dört temel başlık altında oluşturularak “Endüstriyel Bir Söylem Olarak Yerelleştirme Kavramı”, “Yerelleştirme Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi”, “Yerelleştirme Endüstrisindeki Aşamalar” ve “Türleri” olarak sıralanmıştır. Böylece okur, yerelleştirmenin çeviribilim açısından nasıl bir önem taşıdığı ve neden dolayı çeviribilimde bir paradigma değişimine götüreceği sürecin oluştuğunu daha iyi anlayabilmektedir. Dunne'nin, yerelleştirmeyi kaynak dildeki kullanıcılar için geliştirilmiş dijital ürün ve ürünlerin bir veya daha fazla yerel kitleye satılmak üzere adaptasyon süreçlerini içeren şemsiye tanımından hareketle Odacıoğlu, yerelleştirme endüstrisinin küreselleşme olgusunun beslenmesinde ve ürünlerin küresel boyut kazanmasında önemli yeri olduğunu vurgulamaktadır. Küreselleşme olgusunun önemli bir katkı sağladığı yerelleştirme serüveninde yine en önemli payı küresel pazarın edinmiş olduğu, bu yaklaşım kapsamında anlaşılmaktadır. Çeviribilim açısından da yerelleştirme ise hedef pazarın ihtiyaçlarına göre uyarlanması gereken dijital ürünlerin çevirisini kapsayan endüstriyel bir süreç olarak değerlendirilebilir. Tarihsel süreç içerisinde ise yerelleştirme sektörünün lideri 1990'larda İrlanda olmuştur. Çevirmenler, yerelleştirme mühendisleri, proje yöneticileri ve alanında uzman olan kişiler, yerelleştirmen olarak İrlanda'da işe alınmışlardır ve 1995'ten sonra yerelleştirme endüstrisinde, aralarında dış hizmet sağlayıcılarının da bulunduğu yeni gelişmeler yaşanmış, Pasallo gibi yerelleştirme araçları ve Trados, IMB çeviri yöneticisi gibi çeviri belleği sistemleri yaygınlaşmıştır. Günümüzde ise bu endüstrideki devingen yapı hale devam etmektedir. Kar

sağlamak amacıyla küreselleştirilmesine karar verilen ürünlerin uzmanlar tarafından uluslararasılaştırılmasından sonra yerelleştirme süreci başlamaktadır; fakat piramidin en son aşamasında yerelleştirme olsa bile ürünün yerelleştirilmesi, küreselleştirilmesi açısından da önemlidir. Şayet ürün, yerelleştirilmez ise küreselleşme hedefi de tam olarak gerçekleşemez. Microsoft, Sun Microsystems& Oracle gibi firmaların uluslararası alanda pazar payı elde etmek istemeleri, yerelleştirme türlerinden yazılım yerelleştirilmesi ihtiyacını doğurmuş; interaktif web metinlerinin birtakım işlemlerden geçilerek, dilsel ve sosyo-kültürel ortama uygun hale getirilmesi ile web yerelleştirilmesi; video oyunlarının uluslararasılaştırılarak yerelleştirilmeleri ve bazı video oyun firmalarının oyunlarını farklı dillere yerelleştirme yoluna gitmeleri ile video oyun yerelleştirilmesi; teknolojinin hızlı gelişimi ile başta telefon firmaları olmak üzere yeni telefon modelleri piyasaya sürmeleri ile ihtiyaç doğrultusunda yazılımların artması ile küçük cihaz yerelleştirilmesi; görsel işitsel niteliği olan metin ve filmlerin, dublaj ve alt yazının yanı sıra, grafik, ses, görüntü, sunum, animasyon vb. gibi öğelerin yerelleştirilmesi gereksinimi ile multimedya yerelleştirilmesi ortaya çıkmıştır. Tüm bu yerelleştirme türleri kapsamında çevirmene önemli görevler düşmektedir ve yerelleştirmeyi üst terim olan çeviribilim altında inceleme girişimleri de zaten mevcuttur.

“Bir Paradigma Adayı Olarak Yerelleştirme” başlığı, yerelleştirme endüstrisinin çeviribilimi yerelleştirme paradigmasına sevk edip etmediğini sorgulayarak kitabın son ve ana bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde yazar, yerelleştirmede kullanılan bazı çeviri teknoloji araçlarından, yerelleştirme alanının özelliklerinden, yerelleştirme ve çeviri kuramlarından, modellerden, yerelleştirme alanı kapsamında çevirmenin görev tanımı ve değişen çeviri edinçlerinden bahsederek çeviribilimde, yerelleştirmenin değişime götürebilecek bir paradigma adayı olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Yerelleştirmenin bir paradigma adayı olarak kabul edilmesinin önemli sebeplerinden birisi olarak yerelleştirme endüstrisinin statik olmayan devingen bir yapıya sahip olması, yerelleştirmede kullanılan araçların sayısının günden güne çeşitlenmesi ve yerelleştirme endüstrisindeki türlerin artması gösterilmektedir. Tüm bu yöndeki gelişmeler, yerelleştirmenin çeviribilim içerisindeki önemini tartışılmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Kitapta, George Ho'nun 2008'de yazdığı *Globalization and Translation: Towards a Paradigm Shift in Translation Studies* (Küreselleşme ve Çeviri: Çeviribilimde bir Paradigma Değişimine Doğru) kitabında, küreselleşmenin çeviribilimde paradigma değişimini etkilediği ima edildiği belirtilmektedir. Ayrıca günümüzde en çok çevrilen metin türlerinin ticari, teknik, hukuki ve multimedya metinleri gibi uzmanlık alanlarını içeren kullanmalık metinler olması, küreselleşmenin etkisi ile ekonomik büyümenin bu yöndeki metinlerin çevirisine gereksinimi

daha çok artırdığını ortaya koymaktadır. Kanonik metin çevirisinden kanonik olmayan metin çevirilerine yönelmenin de küreselleşme ile bağlantısının büyük olduğu muhakkaktır. Bu durumda küreselleşmenin etkisinin büyük olduğunu kabul eden Odacıoğlu, küreselleşmenin beslenmesindeki itici güçlerden birinin de yerelleştirme olabileceğini ortaya atmaktadır ve bu savı, tartışmayı tercih etmektedir. Ekonomik ve toplumsal düzlemde küreselleşme olgusunun hızlanmasında, her ne kadar şirketlerin küreselleştirme stratejileri belirleyici bir adım olsa da, uluslararasılaştırılan bir ürüne ait içerik ve bileşenlerin doğru stratejilerle yerelleştirilmesi, şirketlerin ekonomik küreselleşme hacmini artırabilmesinden ötürü yerelleştirmenin de önemli rol oynadığını ortaya koymaktadır. Çünkü ürünün doğru yerelleştirilmesi, o ürünün hem küresel boyut kazanmasına hem de ekonomiye katkı sağlamasına imkan tanımaktadır. Ayrıca yazar, yerelleştirme alanıyla ilgilenen bir diğer çeviribilimci olan Crespo'nun *Translation and Web Localization* kitabında, Pym<sup>9</sup>'in yerelleştirmeyi bir paradigma olarak işlediği *Exploring Translation Theories* kitabına atıfta bulunarak yerelleştirmeyi web yerelleştirmesi bağlamında ele alması ile yerelleştirmenin dinamizmini ve kendini yenileyen bir endüstri olduğunu yeniden ortaya koyduğunu öne sürmektedir. Yazar, bu görüşünde oldukça haklıdır, çünkü yazılım yerelleştirmesinin yanı sıra farklı bir tür ile ele alınması hem bu endüstrinin devingenliğini hem de gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda teknolojik devrimler, çeviri ve pratiği açısından vazgeçilmez bir hal alıyor iken çeviri kuramlarının ihmal edilmemesi, yerelleştirmede kullanılan bazı çeviri teknoloji araçlarının kuramsal açıdan incelenebilmesi önem taşımaktadır. Yerelleştirme araçlarından birisi olan ve cümle, öbek, sözcük ve bugünkü teknolojiyle paragraf düzeyindeki kaynak ve erek dil segmentlerinin paralel bir şekilde depolanmasına izin veren veritabanları olarak tanımlanan çeviri bellekleri, Pym tarafından harici bellekler olarak; insan belleği ise dahili bellek şeklinde tanımlanmaktadır. Harici belleklerin çeviri yapma hızı daha yüksek kabul ediliyor iken dahili belleklerin ise kapasitesinin bilinen kelime sayısı ile sınırlı olduğu vurgulanmaktadır. Terminoloji yönetim sistemi, sözlüklerdeki terminoloji kaynaklarını depolayan, şifreleyen yazılımlardır ve basılı kaynaklara göre çeviri sürecinde üretkenliği artırması, zamanla yarışan yerelleştirme ekibinde görev yapan başta çevirmen olmak üzere, terminoloji uzmanları, dilbilimci, dil mühendisleri gibi alan uzmanlarının görev ve sorumluluklarının hafiflemesi avantajı sağlamaktadır. Yerelleştirmenin teknolojik araçlarından bir diğeri terim bankaları ve çevrimiçi sözlükler ile çeviri yönetim sistemleri ve elektronik bütüncelerdir. Çeviri bellekleri ile bağlantılı olarak kullanılan terim bankaları ve terim veri

---

<sup>9</sup> Anthony Pym, "Localization and the Dehumanization of Discourse", "Localization and the Humanization of Technical Discourse", "Localization from the Perspective of Translation Studies: Overlaps in the Digital-Divide", "Website Localization" gibi lokalizasyon ile ilgili birçok çalışmaya imza atmıştır.

tabanlarında; konu alanıyla ilgili terimler, bir ya da daha fazla dilde eşdeğer sözcük öbekleri, dilbilimsel bilgi, eş anlamlılar, bağlamlar depolanıyor iken; çeviri yönetim sistemleri, büyük ve karmaşık yapıdaki yerelleştirme/çeviri projelerinde kullanılarak çeviri sürecinde üretkenliği artırarak süreci hızlandırır. Elektronik bütünceler ise kelimenin kullanımına ilişkin sürekli güncel bilgiler sunabilmekte ve çevirmenlere, çeviribilimciler ve çeviri eğitimcilerine çevrilen dilin doğası, kaynak metnin anlaşılması, akıcı erek metin oluşturulması, metin türlerinin yapısı vb. hakkında ipuçları sunmaktadır. Odacıoğlu; kuramsal açıdan yerelleştirme alanının özelliklerini ve sorunlarını ele alarak, yerelleştirmenin bağlamsız bir çeviriye yol açıp açmadığı, yerelleştirme endüstrisinde kullanılan çeviri teknolojileri araçlarının çevirmenlerin para kazanma oranını azalttığı ve otoritesini zayıflattığı; yerelleştirmenin çeviribilime bir yenilik getirip getirmediği, standardizasyonun kültürel çeşitliliği azalttığı yönündeki tartışmalara açıklık getirmeye çalışmıştır. Ayrıca çeviribilimde yerelleştirmenin, çeviribilimde özel bir çeviri alanı olarak ele alınması ve çeviribilim çatısı altında getirdiği yeniliklere vurgu yapılması ile disiplinlerarasılıktan disiplinlerötesiliğe geçişin mümkün olduğu ve bu sayede, bir paradigma değişimine katkı yapabileceği öne sürülmektedir. Yerelleştirme ve çeviri kuramları başlığı altında ise yazar, çeviribilimde yaşanan dönüşümlere katkı yapan ve çevirinin süreç, ürün ve işlev boyutlarına etki eden çeviri kuramları ile yerelleştirme endüstrisini kıyaslayarak aralarındaki farklılıkları betimsel olarak ortaya koymaya çalışmıştır. Bunun ile çeviribilim ve çeviri endüstrisi arasında kurulan ilişki, çeviribilim ve yerelleştirme endüstrisi arasında kurulmaya çalışılmış, yerelleştirmenin kuramsallaştırılması boyutuna katkı yapılarak, çeviribilimcilerin dikkatini bu alana daha çok çekmek amaçlanmıştır. Yerelleştirme alanı ve çeviribilimdeki eşdeğerlik kavramı tartışılarak eskiden eşdeğerliğin sağlanmasında kaynak metinden yola çıkmak ön koşul kabul ediliyor iken, artık kaynak metnin yerini birden çok kaynak malzemedan oluşan aracı metinler, veri tabanları ve uluslararasılaştırılmış metinler<sup>10</sup> almıştır ve eş değerlik, bu metinlerden yola çıkılarak sağlanmaktadır. Yerelleştirme alanındaki dijital metin türleri ile Katharina Reiss'ın metin türleri arasındaki kuramsal yapı ise Reiss'ın bilgilendirici, anlatımcı, işlemsel ve işitsel araçlı metin türlerine ek *Dijital Araçlı Metinler* önerisi ile kurulmuştur. Kültürel dönüş paradigması ile yerelleştirme alanındaki bağlantı ise yerelleştirme endüstrisinde çeviri pratiğinin çeviri teknolojileri araçları ile sözcük tabanlı yapılması, dilsel dönüş geri döndüğü izlenimi verse bile kültürel uyarlamaların söz konusu olduğu, yerelleştirmenin özünde kaynak kültüre ait olan bir ürünün içeriğinin erek pazar

<sup>10</sup> Eş değerlik kavramına yönelik algı değişiminin “Geleneksel Çeviri Modeli: Geleneksel Eşdeğerlik” anlayışından “Yerelleştirme Endüstrisi: Yapay Eşdeğerlik” olarak değiştiğini, yeni değişimin altında ise Kaynak Metnin yerini alan Uluslararasılaştırılmış Metin; Erek Metnin yerini ise Yerelleştirilmiş Metin aldığı tablo ile gösterilmiştir.

ortamının beklentilerine göre adapte edildiği yönünde yapılmaktadır. Yerelleştirme alanı ve Lefevere'nin yeniden yazım kavramı ile ise kendi kültüründe popülerliğini yitirmeye başlayan dijital bir ürünün, çeviri yoluyla başka bir kültüre yerleştirilme sürecinde, uluslararası pazara sürülmesi planlanan ürüne ait içerikte yer alan kültüre özgü kavramların atılması, kontrollü dil kullanılması ve teknik yazarlık yoluyla yeniden yazılması yönünde bir ilişki kurulmuştur. Uluslararasılaştırma ve metnin yerleştirilmek amacıyla basitleştirilerek yeni bir versiyonunun oluşturulması da bir yeniden yazım olarak kabul edilmektedir. Yerelleştirme alanında da merkez-çevre ilişkisinden bahsedilerek merkezde küreselleşmenin; çevrede ise yerleştirmenin yer aldığı görüşü ile yerleştirme ve Even Zohar'ın Çoğul Dizge kuramı arasında ilişki oluşturulmaya çalışılmıştır. Söz konusu alanın, çeviri edinçleri sürekli değişen çevirmenlerin yeni görevler üstlenmesini gerekli kılan betimleyici çeviri araştırmaları kuramı ile bağlantısı da kullanılan kavramlardaki benzerliklere dayandırılmıştır ve Toury'nin süreç öncesi normlarından birini teşkil eden çevirinin doğrudanlığı kavramının izlerini yerleştirme alanında görmenin mümkün olduğu belirtilmiştir. Bilişsel çeviri kuramları ile ilişkisi ortaya koyulan yerleştirme alanının, işlevci çeviri kuramları ile ilişkisi kanıtlanmaya çalışılmıştır. Holz Mänttäri'nin *Eylem Kuramı* ve Vermeer'in *Skopos Kuramı* teknik metinlerin çevirisi alanına uygulandığı ve profesyonel çeviri ortamında en işlevli pratik çeviri kuramlarından biri olarak kabul edildiği için bu kuramların artık çeviri mesleğinin farklı dinamiklerle donatılmış alanına yeterli gelmediği düşünülmektedir. James Holmes'un çeviribilim haritasında çeviri teknolojilerinden bahsedilmemiş olması, eksiklik olarak değerlendirilmektedir ve yeni bir çeviribilim haritası önerisi sunulmaktadır. Holmes'un haritasına beşinci başlık olarak yenileyici, kendi kendini yenileyen anlamlarına gelen rejeneratif kelimesinden hareketle *Rejeneratif Çeviri Kuramları* önerisi sunulmaktadır. Bu kuramın altına birinci alt başlık olarak *Entegre<sup>11</sup> Yerelleştirme Kuramı* önerisi ile Odacıoğlu, yerleştirmeyi kuramsallaştırmak amaçlı özgün bir deneme gerçekleştirdiğini ve bu kurama göre, yerleştirme işlemi devam ederken uzman çevirmen dışında iş birliği sürecinde ona yardımcı olan aktörlerin farklı bilim dallarından ve alanlarından gelen bir ekibin üyeleri ve bu ekip üyelerinin farklı teknolojik araçlar kullanan sürece ve dolaylı olsa da çeviri pratiğine ve yerleştirme projesine entegre olduklarını belirtir. Ayrıca çevirmen de yerleştirme alanında farklı roller üstlenerek sahip oldukları çeviri pratiği uzmanlığını farklı alanlar ile entegreli olarak kullanabilmektedir. Bu sebeple çevirmen yerleştirmen veya yerleştirme uzmanı olarak anılabilir. Son olarak kitapta yerleştirme alanı kapsamında çevirmenin çeviri eylemi yanı sıra yerleştirmen olarak proje yöneticiliği, post-editörlük,

<sup>11</sup> Entegre sözcüğü, işlerliği olan tümleşik bir bütün oluşturulması, daha geniş birimler olarak birleştirmek, bir araya getirmek olarak tanımlanmaktadır.

yerelleştirme mühendisliği, dil mühendisliği ve teknik yazarlık gibi görevlerinden bahsedilerek çağımızda çevirmenden, pek çok edinç geliştirmesi beklendiği ve onlara yeni uzmanlıklar yüklenmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak yapılan çalışmanın, alana büyük katkı sağladığı ve bu alanda çalışanların, önce yerelleştirme ve yerlileştirme arasındaki belirgin çizgiyi fark etmesinin sağlandığı ve çeviribilimde yerelleştirme alanına dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Çünkü çeviri piyasasında dijital ve sanal içerikli metin türlerinin en çok çevrilen metin türleri olmasıyla bu endüstrinin çeviri piyasasında önemli bir pazar payına sahip olduğu aşikârdır. Endüstriyel sürecin içerisinde yani hedef pazara göre yerelleştirmenin, yerlileştirme sürecini de kapsadığı hedef kültürün ve dilin beklentileri doğrultusunda yapılan çeviriler ile anlaşıldığını söylemek mümkündür. Yerelleştirme alanının çeviribilim kuramları ile bağlantısının kurulması, çeviribilime bu alanın zaten girmiş olduğunu kanıtlar niteliktedir. Önerilen yeni çeviribilim haritası ve entegre çeviribilim kuramı, çeviribilimde farklı bir kuramsal yaklaşımın çıkmasının mümkün olduğunu ve yerelleştirme endüstrisinin günümüz teknoloji çağında, bununla beraber çeviribilim içerisinde önemli yer edindiğini göstermektedir.

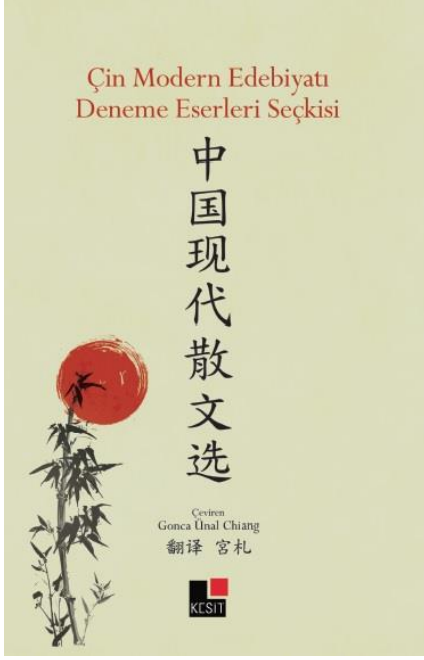
### **Sözü Geçen Eser**

Odacıoğlu, Mehmet Cem (2017), *Çeviribilimde Yerelleştirme Paradigmasına Doğru*, Birinci Basım, Gece Kitaplığı, Ankara.

## ÇİN MODERN EDEBİYATI DENEME ESERLERİ SEÇKİSİ

Nuray PAMUK ÖZTÜRK\*

**Künye:** (Kitap İncelemesi) Pamuk Öztürk, Nuray (2020). “Çin Modern Edebiyatı Deneme Eserleri Seçkisi”, *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, C.2/1, s.136-141



Çin toplumu, başlarda taş ve kemiklerden, sonraları bambu çıtaları ve parşömenden yararlanarak ve nihayetinde Cai Lun'un icat ettiği kâğıt ile çok eski dönemlerden bu yana yazıyı kullanmış ve tarih boyunca kendilerini gelecek nesillere yazı aracılığıyla aktarmaya devam etmiştir. Tarihi süreçte Çinliler tarafından tutulan bu arşiv, dünyanın en zengin kayıtlarını oluşturmaktadır. Yazı, sadece devlet kademesindeki önemli olaylar ve belgeler için kullanılmamış, edebiyat alanında da önemli bir külliyyatın oluşmasına katkı sağlamıştır. Bambu rulolardan yapılan kitaplardan tahta baskı yöntemine geçilmesi ve sonrasında da dizgi sisteminin oluşturulmasıyla kitap basımı hız kazanmıştır.

Çin'de kurulan her hanedanlık, yönetim süresince edebî alanda belli ilerlemelere katkı sağlamıştır. Klasik edebiyat olarak adlandırılabilir türün dili ağır, anlaşılması ve yazımı zordur. XX. yüzyılın ilk yarısında Çin'de bir yenilenme hareketi başlamıştır. Bu hareket, Çin kültür tarihi içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Bu yenilenme döneminde 4 Mayıs Hareketi olarak adlandırılan süreç, edebiyat alanında birçok yeniliğin gerçekleşmesine sebep olmuştur. Klasik edebiyat anlatım tarzı yerine halkın anlayacağı dilde yazılan ve toplumsal olayları ele alan eserler üretilmeye başlanmıştır.

Gonca ÜNAL CHIANG tarafından hazırlanan *Çin Modern Edebiyatı Deneme Eserleri Seçkisi* adlı eser, 4 Mayıs Hareketinin önde gelen yazarlarının kısa özgeçmişleri ve denemelerinden oluşmaktadır. 2016 yılında Kesit Yayınlarından çıkan seçki, Ünal Chiang'ın da ilk kitabıdır. Seçkide on yazar ve bu yazarlara ait on altı deneme bulunmaktadır. Seçkide

\*Arş. Gör. Dr. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü, nuray\_pamuk@hotmail.com



yer alan yazarlar; Lu Xün (鲁迅), Xia Mianzun (夏丏尊), Xü Dishan (许地山), Zhu Ziqing (朱自清), Lao She (老舍), Bing Xin (冰心), Ba Jin (巴金), Xiao Hong (萧红), Zi Min (子敏) ve Liu Xinwu (刘心武)'dur. Yazarlardan Lu Xün, Xü Dishan, Zhu Ziqing ve Bing Xin çağdaş Çin edebiyatının kurucuları olarak kabul edilmektedir. Seçkide deneme eserlerinden örnekler verilen Xia Mianzun, Lao She, Ba Jin, Xiao Hong, Zi Min ve Liu Xinwu; şiir, öykü, hikâye ve roman gibi edebiyatın pek çok türünde verdikleri değerli eserler ile modern edebiyatın önde gelen temsilcileri olmuşlardır.

İlk bölümde yer alan yazar Lu Xün (1881-1936), XX. yüzyıl çağdaş Çin edebiyatının kurucusu olarak tanınmaktadır. Lu Xün'ün aynı zamanda kısa öykü yazarı, editör, çevirmen, eleştirmen, deneme yazarı ve şair olduğu aktarılmaktadır (Ünal Chiang: 2016, s. 17-18). Yazarın, *A Q'nun Gerçek Öyküsü, Bir Delinin Hatıra Defteri* başlıklı kısa öyküleri ve kısa öykülerini derlediği *Çılgılık* adlı kitap başta olmak üzere pek çok eseri bulunmaktadır. Seçkide, Lu Xün'ün *Güz Gecesi* adlı denemesine yer verilmiştir. Bir sonbahar akşamı, dışarıdaki manzara ve odanın içindeki eşyaların betimlendiği *Güz Gecesi*, yazarın ruh halini ve sonbaharın kasvetinin yazar üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Görsel öğelere geniş yer verilmesi, bitki ve hayvanların konuşuyormuş ve düşünüyormuş gibi tasvir edilmesi anlatıma zenginlik ve akıcılık kazandırmıştır. Güz mevsiminin kasvetli havası; hünnap ağacı, kırmızı çiçekler, cama vuran küçük böcekler ve yazarın kendi kahkahası gibi öğelerle şiirsel bir dille anlatılmıştır.

Seçkide yer alan ikinci yazar Xia Mianzun (1886-1946)'dur. Yazar, editör, çevirmen ve eğitmen olduğu aktarılan Xia Mianzun, Çin dili eğitimi alanında uzun yıllar araştırma yapmış ve yine bu alanda birçok eser kaleme almıştır. Seçkide, Xia Mianzun'un *Keyifli Satıcı Sesleri* adlı denemesine yer verilmiştir. Deneme, dönemin şehir hayatı hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamaktadır. Yazar, büyükşehirde yaşayan birinin ister istemez maruz kaldığı satıcı seslerini, hüznü yalnızlıklar olarak nitelemektedir. Öncelikle “kötü kokulu doufu” satan bir satıcıdan bahsetmektedir. Satıcı, tezgâhındaki yiyeceği satmak için var gücüyle “kötü kokulu doufu” diye bağırmaktadır. Xia Mianzu, satıcının bu davranışını dönemin diğer insanları ile kıyaslarken başarılı bir kişilik tasviri de sunar okura: *Zamane insanların ortak hastalığı sahtekârlık, gerçeği gösterip sahtesini satma yok bu doufu ustasında. Adamın bağıra bağıra kötü kokulu olduğunu söylediği doufu gerçekten de kötü kokuyor. Doufu ustası halka yalan söylememiş, doufusunun kötü kokusunu slogan yapmış diline, var gücüyle bağıırıyor. Nevaleye gelince gerçekten de çok kötü kokuyor. Böylesine sözünün eri, dürüst, başkalarını kandırmaya*

yanaşmayan... bu zamanda bir tanesi daha bulunmaz herhalde. Bana kalırsa “kötü kokulu doufuuuu!” sesi; bu hilelerle, sahtekârlıklarla dolu dünyada; yanlış olan her şeyle alay eden bir taşlama, bir hiciv aslında.” (Ünal Jiang: 2016, s. 25).

Denemede bahsedilen ikinci sesin sahibi ise bir gazete satıcısıdır. Satıcı, gazetelerin isimlerini değil ilk sayfalarında yer alan haber başlıklarını bağırarak okumakta ve insanların ilgisini çekmeye çalışmaktadır. Yazar, bu iki satıcıdan ilkinin sıcaklığı ve samimiyeti ile dürüst dünyanın hükümdarı; ikincisini ise her şeyi küçümseyen tavrı ile eğlence dünyasının mütevazı münzevisi olarak anlatmaktadır.

Xü Dishan (1983-1941), seçkide yer verilen üçüncü yazardır. Aslen Tayvan’lı olan yazar, Çin’de lisans eğitimini tamamladıktan sonra İngiltere ve Amerika’da edebiyat, felsefe ve din bilimleri alanında yüksek lisans ve doktora yapmıştır. Çin’e döndükten sonra Yanjin Üniversitesinde profesör unvanı ile görev yapmış olan yazarın en dikkat çeken özelliklerinden bir tanesi mahlas olarak *Yer Fıstığı* (落花生) adını kullanmasıdır. Xü Dishan’ın aynı isimli bir de denemesi bulunmaktadır. Denemede evlerinin bahçesine ektikleri yer fıstıklarını ailesiyle toplamaları ve bunu küçük bir festival şeklinde kutlamaları anlatılmaktadır. Babası yazara yer fıstığı gibi olmasını öğütlemektedir. Yer fıstığının gösterişsiz ama sağlığa yararlı olmasından yola çıkarak, insanların gösterişli değil yararlı olmaları gerektiğini anlatmaktadır. Babasının bu öğüdü yazarda derin izler bırakmış ve hayatı boyunca gösterişsiz ama faydalı bir insan olmaya çalışmıştır. Seçkide, Xü Dishan’a ait *Yer Fıstığı*, *Maske*, *Yaşam* ve *Yılan* başlıklarında dört deneme bulunmaktadır.

Seçkide yer alan bir diğer isim olan Zhu Ziqing (1898-1948) ise 4 Mayıs Hareketinden etkilenerek şiirlerini bu dönemden sonra kaleme almaya başlamış bir edebiyatçıdır. Sonraki dönemde yazdığı nesirlerde kullandığı dil ve yaratıcı yaklaşımlarıyla büyük başarı yakalamıştır. Zhu Ziqing, gerek nesirleri, gerekse akademik makaleleri ile çağdaş Çin edebiyatına çok sayıda eser kazandırmıştır. Bu eserlerin en dikkat çekenlerinden biri *Beiying (Ardından)*’dir. Seçkide de yer verilen *Beiying* isimli denemede, yazarın babaannesinin cenazesi için gittiği Xü Zhou’dan döneceği zaman babasıyla arasında geçen olaylar anlatılmaktadır. Tren garında; gece üşümesin diye koltuğa serilen paltonun, birkaç mandalınanın, gözyaşları içinde gözden kayboluncaya kadar ardından baktığı babasının silüetinin yazarda bıraktığı izler duygusal bir dille ifade edilmektedir. Seçkide ayrıca yazarın *Telaş*, *İlkbahar* ve *Rahmetli Eşime* başlıklı denemelerine yer verilmiştir.

Seçkinin en çok dikkat çeken ismi Lao She (1899-1966), XX. yüzyıl Çin edebiyatının öne çıkan isimlerinden biridir. Roman ve oyun yazarı olan Lao She, 4 Mayıs Hareketinden derin bir şekilde etkilenmiştir. Yazar bu etkiyi şu şekilde dile getirmektedir; “4 Mayıs Hareketi bana yeni bir cesaret ve yeni bir edebi dil katmıştır. 4 Mayıs Hareketine müteşekkirim çünkü onun sayesinde yazar oldum.” (Ünal Jiang: 2016, s. 47). 1924-1929 yılları arasında Londra ve Singapur’daki üniversitelerde öğretim üyesi olarak görev yapmıştır. 1930’da Çin’e dönen yazar, yine birçok üniversitede öğretim üyesi olarak çalışmıştır. Çin’deki birçok entelektüel gibi Lao She da 1966’da patlak veren Kültür Devriminde karşı devrimci olarak görülmüş ve üzerinde kurulan baskılara dayanamayarak aynı yıl Pekin’de intihar etmiştir. Akrabaları, Lao She öldükten sonra eserlerini saklamayı başarmıştır. Yazara ait *Deve ve Xiangzi* ve *Çayhane* isimli romanları çağdaş Çin edebiyatının klasiklerinden sayılmaktadır. Seçkide, yazarın *Çiçek Yetiştirmek* isimli denemesine yer verilmiştir.

Seçkide yer alan iki kadın yazardan biri olan Bing Xin (1900-1999), XX. yüzyılın en üretken Çinli yazarlarından biridir. Gençlik döneminde eğitim görmek için, yetişkinlik döneminde ise eşinin işlerinden dolayı pek çok farklı ülkeyi gezmiştir. Bu gezileri aynı zamanda da Çin ve diğer ülkelerin kültürel etkileşimlerine katkı sağlamıştır. Bing Xin, 4 Mayıs Hareketinde aktif rol alan yazarlardan bir tanesidir. “*Bing Xin Stili*” olarak adlandırılan özel bir tarzda yazılarını yazmıştır ve çoğunlukla çocuk edebiyatına katkıda bulunmuştur. Yazar; aşk, azim, dürüstlük ve iyimserlik kavramlarına eserlerinde çokça yer vermiştir. Seçkide yazarın *Küçük Mandalina Feneri* isimli denemesi bulunmaktadır. Denemede, ana karakterin on iki yıl önce Bahar Bayramında yaşadığı bir anı anlatılmaktadır. Ana karakter olan kadın, ziyarete gittiği arkadaşının evde olmadığını, kısa sürede geri döneceğini bildiren bir not bıraktığını görünce beklemeye başlar. O sırada küçük bir kız çocuğu annesi hasta olduğu için doktor çağırarak amacıyla telefon etmeye çalışmaktadır. Kıza yardım eden kadın, sohbet sırasında kızın evini öğrenir. Birkaç saat sonra da kızın annesinin nasıl olduğunu merak edip onları ziyarete gider. Kızla arasında geçen sohbetin anlatıldığı denemenin sonunda kız çocuğu kadına mandalina kabuğundan yaptığı feneri hediye eder. Denemede zorluklara karşı son derece dayanıklı, azimli, hayatın hep iyi yönlerini gören bir kişiliğe sahip kızın, kadını nasıl etkilediği anlatılmaktadır. Deneme duygusal olmasının yanı sıra tasvirleri ile de son derece gerçekçi bir anlatıma sahiptir.

1904-2005 yılları arasında yaşamış olan Ba Jin, hem Çin’de hem de dünyada büyük üne sahip bir yazardır. Asıl adı Li Yaotang (李尧棠)’dır. 4 Mayıs Hareketinin patlak verdiği yıl on beş yaşında olan Ba Jin, yeni kültür hareketiyle ortaya çıkan her türden yazılmış kitap ve

gazeteyi okuyarak demokrasi, sosyalizm, hümanizm gibi yeni düşün akımlarını benimsemiştir. 1927 yılında öğrenim görmek için Fransa'ya gitmiş ve yabancı bir ülkede yaşadığı gurbet sancısı onu roman yazmaya itmiştir. Fransa'da eğitim gördüğü dönemde edindiği yakın arkadaşının intiharından çok etkilenmiş ve kalem adı olarak arkadaşının ismi olan Ba Jin'i kullanmaya başlamıştır. 1928'de Çin'e dönen Ba Jin kendini tamamen roman yazmaya adanmıştır. Edebiyat hayatında otuz üç roman ve on sekiz deneme yayınlamıştır. Bu çalışmaları sonucunda 1982 yılında Uluslararası Dante Ödülünün, 1984 yılında Fransa Cumhuriyet Şeref Madalyasının sahibi olmuştur. Seçkide yazara ait *Kuş Cenneti* başlıklı denemeye yer verilmiştir. Denemede okul sonrası sandalla nehri geçmeye çalışan arkadaş grubunun banyan ağacını neden kuş cenneti olarak tanımladıkları anlatılmaktadır. Nehrin, dağların, ağaçların ayrıntıları ile anlatılması denemeye canlılık, dilin sadeliği ise akıcılık kazandırmıştır.

Xiao Hong (1911-1942), seçkideki ikinci kadın yazardır. Küçük yaşta annesini kaybeden yazar, 1927 yılında Harbin'de bir kız okulunda eğitim görmüştür. Burada Çince ve yabancı edebiyat dışında 4 Mayıs Hareketinin de ilerici fikirleri ile tanışmıştır. Lu Xün, Mao Dun ve Upton Sinclair, Xiao Hong üzerinde büyük etki bırakan yazarlardır. Zorluklarla dolu kısa yaşamında kendisini yazmaya adayan Xiao Hong, 1933'de kaleme aldığı kısa hikâyelerle yazın hayatına giriş yapmıştır. *Zor Yolculuk, Yaşam ve Ölüm Alanı, Lu Xün Beyin Anısına, Hulan Nehri Öyküleri* en bilinen eserleridir. Seçkide Xiao Hong'a ait *Gerçek Üstünde Çömelmek* başlıklı denemeye yer verilmiştir. Denemede, çekçek adı verilen ulaşım aracına çömelerek oturan bir çocuğun yaşadığı olaylar anlatılmaktadır. Zengin bir ailenin çocuğu olan bu kızın çekçeğe çömelerek oturması sonucunda yaşananlar, dönemin sınıf ayrımı hakkında bilgi vermektedir.

1924 doğumlu Zi Min, seçkide yer alan bir diğer yazardır. Kalem adı olarak Zi Min, Zi An, Lu Heng isimlerini kullanan yazarın gerçek adı Lin Liang (林良)'dır. İngiliz edebiyatı ve Çin edebiyatı bölümlerinde eğitim gören yazar, çocuk edebiyatı alanında eserler vermektedir. Halen Tayvan'da yaşamakta ve eserlerinde çoğunlukla kendi aile bireylerini ve aile yaşamını konu edinmektedir. Seçkide Zi Min'in *Ahlak Bilinci* başlıklı denemesine yer verilmiştir. Ahlak, dürüstlük, örnek evlat olma, karakter eğitimi konularının sosyolojik olarak ele alındığı denemede yazarın etrafındaki kişiler ile örneklemeler yapılmaktadır. Davranış biçimi ve eğitim yöntemlerinin çocuklar üzerindeki etkisini ahlak ve dürüstlük kavramlarıyla bağdaştıran yazar, ahlakın asla yadsınamayacak bir değer olduğu sonucuna ulaşmaktadır.

Seçkide yer alan son yazar Liu Xinwu'dur. 1942 doğumlu olan Liu Xinwu, çağdaş Çin'in tanınmış yazarlarından. 1977'de yayınladığı *Sınıf Öğretmeni (班主任)* adlı hikâyesi ile ün kazanmıştır. Sonraki dönemde öğretmen ve yayın editörü olarak görev yapmış olsa da Tiananmen olayları sonrası devlet kademesindeki görevlerini kaybetmiştir. Bu dönemden sonra kendini yazarlığa adan Liu Xinwu; roman, hikâye ve çocuk edebiyatı alanlarında eserler vermiştir. Eserlerinde Pekin'deki sıradan insanların yaşamlarından ve toplum marjlarından bahsetmektedir. Seçkide yazarın *Korku* adlı denemesine yer verilmiştir. Denemede, materyalizme inanan bir ailede yetişmiş olan gencin “korku” kavramı karşısındaki duruşu anlatılmaktadır. Hayaletle bağdaştırılan korku, çocuğun lise yıllarında başına geldiği aktarılan bir olayla anlatılmaktadır.

*Çin Modern Edebiyatı Deneme Eserleri Seçkisi*, 4 Mayıs Hareketinin Çin edebiyatı ve dönem yazarları üzerindeki etkisinin anlaşılması açısından önemli bir eserdir. Yazarın akıcı Türkçesi ile hazırlanan seçkiyi okurken Çin insanının dünyaya kapalı tutmaya çalıştığı iç dünyasının kapılarını açacağınıza ve onların duygularını anlama şansı yakalayacağınıza inanıyorum. Seçkinin sunuş bölümünde aktarıldığı gibi: “*Göreceksiniz ki; acılarıyla, kaygılarıyla, umutlarıyla, sevinçleriyle insan her yerde insandır.*”

### **Sözü Geçen Eser**

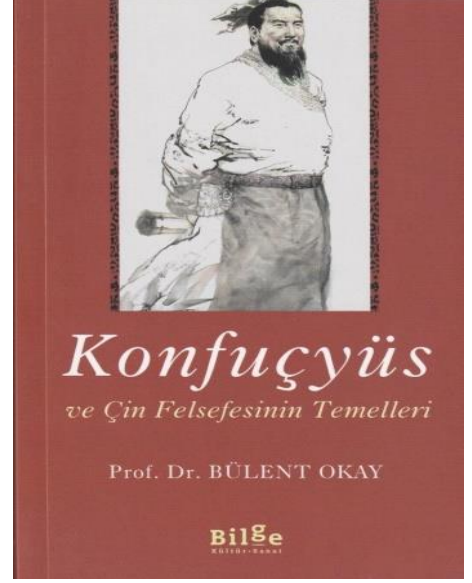
Ünal Chiang, Gonca, (2016) *Çin Modern Edebiyatı Deneme Eserleri Seçkisi*, Kesit Yayınları, İstanbul.

# KONFUÇYÜS VE ÇİN FELSEFESİNİN TEMELLERİ

Fatma Ecem CEYLAN\*

**Künye:** (Kitap İncelemesi) Ceylan, Fatma Ecem (2020). “Konfüçyüs ve Çin Felsefesinin Temelleri”, *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, C.2/1, s.142-148.

Çin’in en büyük düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Konfüçyüs (MÖ 551- MÖ 479), Çin felsefesinin temel taşlarından biri olan Ru düşünce ekolünün yani Konfüçyüsçülük’ün bir başka deyişle Konfüçyanizm’in kurucusudur. Ünlü düşünür, Lu Beyliği’nde doğmuştur ve yaşadığı dönem İlbahar-Sonbahar döneminin sonlarına denk gelmektedir. İlbahar-Sonbahar dönemi, MÖ 770-MÖ 476 yılları arasında Çin’de yaşanan otorite boşluğundan ortaya çıkan kaos dönemine verilen isimdir. Çin’de toplumsal düzenin altüst olduğu, siyasal, sosyal ve ekonomik sıkıntıların yaşandığı bu dönemde beylikler arasında kıyasıya bir savaş vardır. Halk ise bu savaşlardan bitap düşmüştür. Bu nedenle İlbahar-Sonbahar döneminde, yaşanan sorunlara çözüm bulmak, ülkeye barış ve huzur getirmek için birçok düşünür ve düşünce ekolü ortaya çıkmıştır. Ru düşünce ekolünün dışında, bu ekollere; Laozi’nin Dao (Taoizm) düşünce ekolünü ve Mozi’nin Mo (Mohizm) düşünce ekolünü örnek gösterebiliriz. Bu dönemde ortaya çıkan düşünce ekolleri bazı noktalarda benzerlikler gösterse de temelde birbirlerinden farklı düşünce biçimlerine sahiplerdir. Peki, bu ekollerden Ru ekolünün Çin’de bu kadar etkili olmasının sebebi nedir? Bu sebeplerden biri olarak, onun fikirlerinin doğrudan dünya yaşamına ilişkin olması gösterilebilir (Kalkır, 2018, s. 98). Çünkü Konfüçyüs, öğretisinin temel taşlarından biri olan *ideal insan* kavramını çıkış noktası olarak ideal yönetici ve ideal toplum oluşturmayı amaçlamıştır. Bu sebeplerden ikincisi olarak da Konfüçyüs öğretilerinin Çin dışında Japonya, Kore vb. Güneydoğu Asya ülkelerine yayılması gösterilebilir. Çünkü bu sayede Ru düşünce ekolü etki alanını büyük ölçüde genişletmiştir.



\* Arş. Gör. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, ecemgokdemir@gmail.com

İlkbahar-Sonbahar döneminden günümüze uzun bir yolculuk yapan Ru düşünce ekolü, kimi zaman bazı hanedanlıklarda yeteri kadar ilgi görmemiş, kimi zaman ise devlet yönetiminin mihenk taşı olmuştur. Hatta Çin Hanedanlık tarihinde “memurluk sınavı” olarak bilinen sınavların başarı ölçütü Konfüçyüs düşüncesini ne kadar bildiği ile ölçülmüştür. (Ceylan, 2019, s. 77). Bununla birlikte Konfüçyüs’ün öğretilerinin günümüz Çin’inde de halen etkisini sürdürdüğü görülmektedir.

Bugün dünya üzerindeki birçok bilim insanının araştırmalarına konu olan Konfüçyüs ve öğretileri üzerine Türkiye’de de birçok araştırma yapılmıştır. Hatta ülkemizde Konfüçyüs’ün *Konuşmalar (Lunyu)* adlı eserinin Çince ve İngilizce’den Türkçeye çevirileri mevcuttur. Bu eserler arasında Çince’den Türkçeye ilk çevirileri ülkemizin yetiştirdiği ilk Türk Sinolog Prof. Dr. Muhaddere Nabi Özerdim tarafından yapılan *Konuşmalar ve Büyük Bilgi - Müzik Hakkında Notlar (Konfüçyüs felsefesine ait metinler)* adlı eserler öne çıkmaktadır (Konfüçyüs, 1974 ve Konfüçyüs, 1963). Prof. Dr. Özerdim’den sonra, Konfüçyüs üzerine yapılan bir diğer araştırma Prof. Dr. Bülent Okay’a aittir. Prof. Dr. Okay Konfüçyüs ve Ru düşünce ekolü üzerine daha kapsamlı bir araştırma yaparak ilk basımı 2004 yılında Okyanus Yayınları tarafından basılan *Konfüçyüs<sup>1</sup> ve Çin Felsefesinin Temelleri* adlı eserini yayınlamıştır. İkinci basımı 2017 yılında Bilge Kültür Sanat yayınları tarafından yapılan bu eser, akademik anlamda Ru düşünce ekolüne ait ilkelerin ve sözlerin tek tek incelenip herkes tarafından anlaşılacak bir dilde yorumlandığı başarılı bir çalışma olmuştur.

112 sayfa olan eser, 12,5x19,5 cm boyutlarındadır. Eserin kapağının üst kısmında Konfüçyüs’e ait temsili bir resim bulunmaktadır. Eserin adı iki satır hâlinde resmin altına yerleştirilmiştir. Birinci satırda, büyük fontta Çin felsefesinin büyük üstadı “*Konfüçyüs*”ün adı yazarken, hemen altındaki ikinci satırda daha küçük bir fontta “*ve Çin Felsefesinin Temelleri*” yazmaktadır. Bu yazının altında ise eser sahibi Prof. Dr. Bülent Okay’ın adı verilmiştir. Eserin arka kapağında, yazarın eseri tanıtmak için yazdığı bir açıklama bulunmaktadır. Prof. Dr. Okay, arka kapakta okuyucuya “*Pek çok ülkede adına enstitüler kurulan, konferanslar düzenlenen ve kitaplar yazılan Konfüçyüs’ü acaba kaç kişi gereği gibi anlayabiliyor?*” diye bir soru yönelttikten sonra, “*ülkemizde basılan Çin, Çin felsefesi ve Konfüçyüs ile ilgili kitapların genellikle Batı dillerinden çevrildiğini ve bu kitaplarda ciddi hatalar bulunduğunu*” vurgulamıştır. Bunun hemen akabinde ise eserin içeriği ile kısa bir bilgi vermiş, eserde

---

<sup>1</sup> Konfüçyüs’ün Çince adı Kongzi (孔子)’dir. Türkçeye Konfüçyüs olarak geçmiştir. Profesör Okay, eserinde bu adı Konfüçyüs olarak kullanmayı tercih etmiştir.

Konfüçyüs'ün yetmiş beş konuşmasına ve bu konuşmaların açıklamalarına yer verildiğini belirtmiştir.

Eserin ilk üç sayfasında künye bilgileri bulunmaktadır. Eserin dördüncü sayfasında Prof. Dr. Okay'ın kısa bir biyografisine yer verilmiştir. Eserin yedinci ve sekizinci sayfalarında "İçindekiler" bölümü bulunmaktadır. "İçindekiler" bölümü "Önsöz" ve "Giriş" bölümlerinden sonra beş ana başlığa ayrılmıştır. Ana başlıklar kalın (bold) harflerle yazılmışlardır. Bu ana başlıklar sırasıyla "Çin'deki Düşünce Ekolleri", "Konfüçyüs'ün Düşünce Yapısını Oluşturan Terimler ve Temel İlkeler", "Konfüçyüs'ün Derlediği Kitaplar ve Lun Yü<sup>2</sup>", "Konfüçyüs'ün Sözleri ve Açıklamaları" ve "Kaynakça" bölümlerinden oluşmaktadır.

İçindekiler bölümünün hemen ardından "Önsöz (s. 9-11)" bölümü yer almaktadır. Yazar, "Önsöz"ün ilk paragrafında Çin'i tanımaya başlarken batılı kaynaklara bağımlı kaldığımız için Çin'i Batı'nın algıladığı biçimde algıladığımızdan söz etmiştir. Bu yüzden Çin tarihi, kültürü, sanatı, felsefesi, dili ile ilgili bilgilerin çoğunun eksik ya da yanlış olduğunu vurgulamıştır. Akabinde eserin ana konusunu oluşturan Konfüçyüs'ün *Konuşmalar* adlı eserinin Batı literatürüne ilk olarak 17. yüzyılda geçtiğini belirtmiş, eserin Latince'den diğer batı dillerine çevirilerinde bazı yorum hataları olduğunu ve bu yorum hatalarının Türkçeye aynen aktarıldığını saptadığı bilgisine yer vermiştir. Ayrıca yazar, Çin Halk Cumhuriyeti'nin hızla gelişmesinden kaynaklı olarak Çin'e olan ilginin arttığından ve buna bağlı olarak Çin ile ilgili çeviri eserler de artış olduğunu altını çizmiştir. Bu sebeple hatalı bilgiler içeren, kalitesiz eserlerin piyasaya hâkim olduğuna ve son dönemlerde bu bilgi kirliliğinin önü alınamayacak boyutlara geldiğine dikkat çekmeye çalışmıştır. Yazar, tam da böyle bir olumsuz gelişme sonucunda Çin düşünce yapısı hakkında doğru bilgi veren böyle bir eserin hazırlanılmasına ihtiyaç duyulduğunu vurgulamıştır. Yazarın Önsöz'de dikkat çekmek istediği en önemli nokta ise eseri Batı dillerinden değil, Klasik Çince aslından çevirmiş olmasıdır.

Eserin on üçüncü ve on yedinci sayfalarında yer alan "Giriş" bölümünde kısaca Konfüçyüs'ün hayatına ve yaşadığı döneme değinen yazar, bu dönemde ülkede tam bir kaos ortamı olduğundan bahsetmiştir. Bunun nedenini ise merkezi otorite zayıfladığı için bu durumdan yararlanan beylikler arasında çıkan savaşlara bağlamıştır. Bununla birlikte yazar yaşanan bu kaosun sonucunda, ülkenin sorunlarına çare arayan düşünürlerin ve bu düşünürlere ait düşünce ekollerinin ortaya çıkışı üzerinde durmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan düşünürlerden biri de hiç şüphesiz Konfüçyüs'tür. Giriş bölümünde yazılanlardan anlaşılacağı

<sup>2</sup> Pinyin sistemine göre Lunyu kelimesi bitişik yazılmaktadır. Yazar, bu kelimeyi ayrı yazmayı tercih etmiştir.



üzere, Konfüçyüs'ün içinde bulunduğu bu durum onu diğer düşünürler gibi ülke için çare aramaya itmiştir. Yazara göre; Konfüçyüs'ün amacı yanında çalışabileceği bir yönetici bulmak ve düşüncelerinin uygulanmasını sağlamaktır. Konfüçyüs'ün amacını gerçekleştirmek için çok çaba harcadığından söz eden yazar, Konfüçyüs'ün çabalarının sonuç vermediğini belirtmiştir. Ayrıca Konfüçyüs'ün kendisine ait bir kitabı olmadığını, yaptığı işin önceden yazılmış kitapları derlemek olduğunu ve Konfüçyüs'e olan saygıdan dolayı kitaplara “jing” adının verildiğini vurgulamıştır. Yazar, “Giriş”in son paragraflarında Konfüçyüs'ün elli altı yaşında “vezir vekili” görevine getirildiği bilgisine yer vermiştir. Burada, beş, altı yıl süren bu görev döneminin Konfüçyüs'ün en mutlu dönemi olduğu belirtilmiştir. Ancak yazarın verdiği bilgilere göre Lu Beyliği'nde yaşanan olumsuz gelişmeler sonucunda, ülke yönetimiyle ilgilenmeyen Lu Bey'ine kızan Konfüçyüs, beylikten öğrencileriyle birlikte ayrılmıştır. Konfüçyüs'ün tüm çabalarına rağmen beylikler onun düşüncelerine destek vermemişlerdir. Bu yüzden düşüncelerini uygulama fırsatı bulamayan Konfüçyüs, kendini öğrencilerini yetiştirmeye adanmıştır. Giriş bölümünün sonunda, Konfüçyüs'ün yaklaşık üç bin öğrencisinin olduğunu belirten yazar, bu öğrencilerden yetmiş iki tanesinin önemli olduğuna ve bu öğrencilerin Konfüçyüs öğretisinin gelişmesine katkı sağladığına dikkat çekmiştir.

“Giriş”in hemen ardından, eserin ana konu başlıklarından biri olan “Çin'deki Düşünce Ekolleri (s. 19-28)”ne geçiş yapılmıştır. “Çin'deki Düşünce Ekolleri” bölümü, Çin'deki on düşünce ekolünü açıklayan on altı başlığa ayrılmıştır. Bu düşünce ekolleri sırasıyla Ru Düşünce Ekolü, Dao Düşünce Ekolü, Mo Düşünce Ekolü, Fa Düşünce Ekolü, Ming Düşünce Ekolü, Nong Düşünce Ekolü, Zong Heng Düşünce Ekolü, Yin-Yang Düşünce Ekolü, Za Düşünce Ekolü ve Xiao Shuo Düşünce Ekolüdür. Bu düşünce ekollerinden Ru, Dao, Mo ve Fa ekolleri Çin felsefesinde büyük önem arz etmektedir. Her bir düşünce ekolünün adı önce pinyin sistemiyle yazılmış, sonra parantez içinde pinyinle yazılan kelimenin Türkçe karşılığı verilmiş ve tam hizalarına sağa yaslı bir şekilde Çince karşılıkları (karakter ile) yazılmıştır. Örneğin; Ru Jia (Ru Düşünce Ekolü) 儒家. Bazı kitapların aksine bu bölümde Çince karakterlerin kullanımında Geleneksel Çince yerine Basitleştirilmiş Çince tercih edilmiştir. Bu tercihin Türkiye'de Basitleştirilmiş Çince öğrenen, Geleneksel Çince bilmeyen okuyucuların karakterleri tanımasına ve basit bir şekilde yazmasına kolaylık sağlayacağını düşünüyoruz. Bölüm içinde verilen her bir düşünce ekolü açık ve akıcı bir dilde tek tek açıklanmıştır. Yazar, düşünce ekollerinin altında bu düşünce ekolünün kurucusu kimdir, ekolün kurulmasındaki amaç nedir, ekoldeki temel öğretiler nelerdir gibi bilgilere yer vermiştir.

Eserin temelini oluşturan “Konfüçyüs’ün Düşünce Yapısını Oluşturan Terimler ve Temel İlkeler (s.29-42)” bölümü, “Konfüçyüs’ün düşünce yapısını anlayabilmek için, öncelikle ortaya koyduğu ilkeleri bilmek gerekmektedir” cümlesi ile başlamaktadır. Bu giriş cümlesinden de anlaşılacağı üzere bölümde Konfüçyüs öğretilerinin temelinde yatan ilkeler on altı ara başlık altında incelenmiş ve yorumlanmıştır. Yazarın üzerinde durduğu ilk ilke olan *jun zi* 君子<sup>3</sup> (ideal insan, üstün insan, erdemli insan, örnek insan), Konfüçyüs’ün barış ve refah içinde bir ülke hedefine ulaşmasındaki en önemli etkidir. Yazar, *jun zi* ilkesini şu şekilde açıklamıştır: “Konfüçyüs özellikle, yöneticilerin ‘ideal insan’ olmalarını istemektedir. Yönetici ‘ideal insan’ olacak ki, çevresindekiler ve halk da onu örnek alabilsin.” Yazar, bu açıklamayı yaptıktan sonra, Konfüçyüs’ün bir sözü ile *jun zi* ilkesinin önemini vurgulamıştır: “Konfüçyüs diyor ki: Halk ota benzer, hükümdar rüzgâra benzer. Rüzgâr esince, otlar yatar...” Yazar, *jun zi* ilkesini yorumladıktan sonra, bir insanın *jun zi* olabilmesinin ilk koşulu olan *dao de* 道德 (erdem, erdemli olmak) ilkesini açıklamıştır. Burada kişinin tüm davranışlarıyla *dao de* ilkesini yerine getirmesi hâlinde ideal insan olabileceğinin üzerinde durmuştur. *Dao de* sahibi olabilmek için de bazı ilkelerin eksiksiz bir şekilde yerine getirilmesi gerekmektedir. Bu ilkeler ise üçüncü alt başlıktan itibaren sırasıyla şu şekilde verilmiştir: *ren* 仁 (insanları sevmek, insan sevgisi), *xiao* 孝 (örnek evlat olmak, hayırlı evlat olmak), *li* 礼 (âdetlere uymak, kurallara uymak), *zhong yong* 中庸 (aşırılıktan kaçınmak), *zheng ming* 正名 (bulunulan mevkiye uygun davranışlar içinde olmak), *yi* 义 (doğru olmak, dürüst olmak), *zhi* 智 (bilgi, bilgili olmak), *li zhi* 理智 (akılcılık, akılcı olmak), *zhong* 忠 (sadakət), *shu* 恕 (bağışlayıcı olmak), *yong* 勇 (cesaret, cesur olmak), *tian* 天 (yaratıcı gök), *tian ming* 天命 (göğün emri, kader), *tian dao* 天道 (göğün düzeni, evrenin düzeni).<sup>4</sup> Konfüçyüs öğretilerinin temel ilkelerini incelediğimizde ortaya çıkan sonuç bu ilkelerin yönetim üzerine kurulduğudur. Konfüçyüs, bu ilkelerle ideal insanın yani iyi bir yöneticinin nasıl olması gerektiğine dikkat çekmiştir. Özetle, insanları seven, hayırlı evlat olan, âdetlere uyan, aşırılıktan kaçınan, bulunduğu mevkiye uygun biçimde davranan, dürüst, bilgili, akılcı, sadık, bağışlayıcı olan, adaletin korunması için cesaretli olan, Gök’e ve göğün emirlerine inanan bir kişi erdemli insandır. Erdemli insan sıfatına ulaşan bir kişi ise ideal insan olmaya layıktır. İdeal insan ise iyi bir yöneticidir.

Eserin “Konfüçyüs’ün Derlediği Kitaplar ve Lun Yü (43-49)” bölümünde, Konfüçyüs tarafından derlenen esere yer verilmiştir. Bu bölüm iki ara başlık altında incelenmiştir.

<sup>3</sup> Jun zi kelimesi pinyin sistemine göre bitişik yazılmaktadır. Yazar, bu kelimeyi ayrı yazmayı tercih etmiştir.

<sup>4</sup> “Zhongyong, zhengming, lizhi, tianming, tiandao” gibi Çince ilke adları pinyin sistemine göre bitişik yazılmaktadır. Yazar, bu ilke adlarını ayrı yazmayı tercih etmiştir.

Bunlardan birincisi; *Beş Klasik Kitap* 五经'tır (s.44). *Beş Klasik Kitap* başlığı ise beş alt başlığa ayrılmıştır. Bunlar; *Yi Jing* “Değişimler Klasığı” 易经, *Shu Jing* “Belgeler Klasığı” 书经, *Shi Jing* “Şiirler Klasığı” 诗经, *Li Jing* (Törenler Klasığı) 礼经, *Chun Qiu* “İlkbahar-Sonbahar Kayıtları” 春秋'dır<sup>5</sup> (s. 44-48). Konfüçyüs tarafından derlenen bu beş klasik kitap tek tek ele alınmış ve açıklanmıştır. Bölümdeki ikinci ara başlık altında ise *Lun Yü* (Konuşmalar) 论语 vardır. Hiç şüphesiz ki Lunyu adlı eser, Konfüçyüs'ün öğretilerini anlamamız için başvuru en değerli kaynaklardandır. Ülkemizde de bu eserin birçok çevirisi bulunmaktadır. Bu başlık altında, Lunyu içinde 492 maddenin bulunduğu, bunların içinden 440 maddenin Konfüçyüs'ün öğrencileriyle ya da başkalarıyla olan soru-yanıt şeklindeki konuşmalardan; diğer 48 maddenin ise öğrencilerin kendi aralarındaki konuşmalardan oluştuğunun altı çizilmiştir. Ayrıca yazar, bölümün sonunda eserin Konfüçyüs'ün elinden çıkmadığını, öğrencilerinin öğrencileri tarafından kaleme alındığını vurgulamıştır. Bu savı da şu sözle desteklemiştir: “*Bu nedenle de pek çok cümle, “Konfüçyüs dedi ki”, “Üstat dedi ki” diye başlamaktadır.*”

Eserin “*Konfüçyüs'ün Sözleri ve Açıklamaları* (s. 50-107)” başlığına sahip son bölümü, ağırlıklı olarak Konfüçyüs'ün *Lunyu* adlı eserine ait yetmiş beş sözden ve yazarın yorumlamalarından oluşmaktadır. Sözlerin altında yazarın açıklamaları bulunmaktadır. Yazarın büyük bir itinayla seçtiği sözlerin çoğu “*Konfüçyüs'ün Düşünce Yapısını Oluşturan Terimler ve Temel İlkeler*” bölümünde verilen Konfüçyüs ilkelerini açıklamaya yöneliktir. Hacim olarak eserin en kapsamlı bölümüdür. Kitabın ilk bölümlerinde, düşünce ekollerinin ve Konfüçyüs ilkelerinin Çincelerini yazarken Basitleştirilmiş Çince kullanmayı tercih eden yazar, Konfüçyüs'ün sözlerini verirken büyük ihtimal eserin orijinalliğini korumak adına Geleneksel Çince ile yazmayı tercih etmiştir. Bölüm, Lunyu'nun Zilu bölümüne ait “*Konfüçyüs dedi ki; “Eğitimden geçirmeden halkı savaşa göndermek, onları heba etmek demektir. (s. 107)”* sözü ve sözün yorumlamalarıyla bitirilmiştir. Bu bölümden sonraki sayfada ise eserin içinde yer alan terimlerin (düşünce ekolleri, ilkeler vb.) pinyin, Wade-Giles, Geleneksel Çince ve Basitleştirilmiş (Sadeleştirilmiş)<sup>6</sup> Çince ile yazımlarını gösteren bir tablo mevcuttur. Bu tablo, Wade-Giles veya Geleneksel Çince sistemine aşına olan okuyuculara büyük kolaylık sağlayacaktır. Eserin en son sayfalarında ise “*Kaynakça* (s.111-112)” bölümü yer almaktadır. Yazarın kullandığı kaynakların büyük çoğunluğunu Çince kaynaklar oluşturmaktadır.

<sup>5</sup> Yazar, yine burada pinyin sistemine göre bitişik yazılan kitap adlarını ayrı yazmayı tercih etmiştir.

<sup>6</sup> Yazar, eserde “Sadeleştirilmiş Çince” terimini kullanmayı tercih etmiştir.

Prof. Dr. Okay'ın yazdığı bu eser, diğer eserlerden farklı olarak Konfüçyüs'ün derlediği eserlerin veya *Lunyu'nün* birebir çevirisi değildir. Yazarın kendi araştırmalarının sonucunda çıkardığı yorumlamalardan oluşan *Konfüçyüs ve Çin Felsefesinin Temelleri*, Sinoloji alanında yapılmış değerli çalışmalardan biridir. Eser; Konfüçyüs'ün yaşadığı döneme ait sıkıntılarını, bu dönemde ortaya çıkan düşünce ekollerinin, Konfüçyüs öğretisinin altında vurgulanan temel ilkelerin ve Konfüçyüs'e ait sözlerin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi bakımından oldukça detaylı bir çalışma olmuştur. Konfüçyüs'e ait temel ilkelerin herkesin anlayabileceği bir dilde açıklanması ve ardından Konfüçyüs'e ait sözlerle desteklenmesi, alan dışındaki okuyucuların da ilkeleri kolaylıkla anlamasına katkı sağlayacaktır. Bu eserin, Çin felsefesine ilgi duyan araştırmacıların ilgisini çekeceğine ve bu alanda yapılan yeni araştırmalara kapı aralayacağına inanıyoruz.

### **Sözü Geçen Eser**

Okay, Bülent (2017) *Konfüçyüs ve Çin Felsefesinin Temelleri*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

### **Kaynakça**

- Ceylan, E. (2019). *Çinli Müslüman Âlim Wang Daiyu'nün Çin İslam Tarihindeki Yeri ve Önemi* (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara). Erişim adresi: <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/70212/611078%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Kalkır, N. (2018), "Konfüçyüs'ün Yönetim Anlayışı Üzerine Bir Analiz", *Current Research in Social Sciences*, 4 (8), s. 97-107.
- Konfüçyüs (1963). *Büyük Bilgi Müzik Hakkında Notlar* (M. N. Özerdim Çev.) Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Konfüçyüs (1974). *Konuşmalar*. (M. N. Özerdim Çev.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.