

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



Söylem, nisan, ağustos ve aralık aylarında olmak üzere yılda üç kez yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir e-dergidir.
(Söylem is a refereed e-journal published three times a year, April, August and December)

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editor in chief	: Prof. Dr. Oktay Yivli
Türkçe alan editörü / Turkish editor	: Doç. Dr. Nagehan Uçan Eke
İngilizce alan editörü / English editor	: Doç. Dr. Sevtap Köprülü
Teknik editör / Technical editör	: Dr. Bilal Öngül
İng. danışmanı / Consultant in English	: Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull
Editör yrd. / Assistant editors	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan Dr. Birsal Sağıroğlu Doktora Seda H. Saygılı Arş. Gör. Gizem Ece Gönül
Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin
Facebook	: https://www.facebook.com/soylem.soylem.1
İletişim / Contact	: http://dergipark.org.tr/soylemdergi soylemdergi@hotmail.com
Dizgi ve tasarım / Interior design	: Günce Yayınları (www.gunceyayinlari.com)

Tarandığı Dizinler / Indexes



ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Marija Djindjic	Serbian Academy of Sciences and Arts	SERBIA
Prof. Dr. Juliboy Eltarzov	Silk Road International University of Tourism	UZBEKISTAN
Prof. Dr. Oktay Yivli	Mugla Sıtkı Kocman University	TURKEY
Assist. Prof. Dr. Gulnaz Fayzulla	Akhmet Yassawi University	KAZAKHISTAN
Assoc. Prof. Dr. Kemale Umudova	Baku Slavia University	AZERBAIJAN
Assist. Prof. Dr. Bagdagul Musa	The University of Jordan	JORDAN

ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD

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

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Bedia Koçakoğlu
Prof. Dr. M. Fatih Kanter
Prof. Dr. Mehmet Vefa Nalbant
Prof. Dr. Mustafa Apaydın
Prof. Dr. Nurullah Ulutaş
Prof. Dr. Salim Çonoğlu
Prof. Dr. Yasemin Mumcu
Doç. Dr. Beytullah Karagöz
Doç. Dr. Burak Telli
Doç. Dr. Emine Bilgehan Türk
Doç. Dr. Eylem Dereli Saltık
Doç. Dr. Faruk Gürbüz
Doç. Dr. Ferda Zambak
Doç. Dr. Fethi Demir
Doç. Dr. Gökhan Tunç
Doç. Dr. Gülsemin Hazer
Doç. Dr. Gülşen Torusdağ
Doç. Dr. Gürkan Dağbaş
Doç. Dr. Harika Durgun Nüfusçu
Doç. Dr. Melih Karakuzu
Doç. Dr. Mitat Durmuş
Doç. Dr. Müge Işıklar Koçak
Doç. Dr. Özkan Öztekten
Doç. Dr. Sibeh Turhan Tuna
Doç. Dr. Soner Akşehirli
Doç. Dr. Ümit Eker
Doç. Dr. Veli Uğur
Doç. Dr. Yavuz Çelik
Dr. Öğr. Üyesi Ali İhsan Yapıcı
Dr. Öğr. Üyesi Berna Akyüz Sizgen
Dr. Öğr. Üyesi Çağlar Özbek
Dr. Öğr. Üyesi Emine Ayan
Dr. Öğr. Üyesi Emrullah Şeker
Dr. Öğr. Üyesi Enser Yılmaz
Dr. Öğr. Üyesi Ercan Kaçmaz
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Erbay
Dr. Öğr. Üyesi Fırat Karadaş
Dr. Öğr. Üyesi Hakan Değirmenci

Dr. Öğr. Üyesi Hasan Cuşa
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Karataş
Dr. Öğr. Üyesi Özlem Bay Gülveren
Dr. Öğr. Üyesi Sezer Sabriye İkiz
Dr. Öğr. Üyesi Tuba Baykara
Dr. Öğr. Üyesi Abdulkadir Hamarat
Öğr. Gör. Dr. Alize Can Rençberler
Öğr. Gör. Yasin Acar

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Söylem; dilbilim, dil felsefesi, edebiyat araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, yazınsal eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, çeviribilim ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara ve kitap tanıtımlarına yer veren; haziran ve aralık olmak üzere yılda iki kez elektronik ortamda yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir dergidir.

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

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

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

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

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

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

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

EKLER / ATTACHMENTS

1. **Telif sözleşmesi / Copyright agreement:** *Söylem*'in telif hakkı devir formu, yazar/yazarlar tarafından doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmelidir. (The *Söylem*'s copyright contract form must be filled in and signed by the author/authors and uploaded to the system.)

2. **Benzerlik raporu / Similarity report:** Benzerliğin %25 oranını aşmadığını belgeleyen rapor pdf formatında sisteme yüklenmelidir. (The report documenting that the similarity does not exceed %25 should be uploaded to the system in pdf format.)

YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "*" sign.)
3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 250 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the text, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 250 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,2 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2'şer santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, **koyu değil eğik (italik)** biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.2 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)
5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve **koyu**, ara başlık ve alt başlıkların hepsi **koyu** ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)
6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,2 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.
(Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation, and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,2 cm. Footnotes should only be used for statements that cannot be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)
8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013, s. 35) biçiminde belirtilmelidir.

(References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan, 1980, s. 56), in many written citations (Enginün et al., 2013, p. 35).

* Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004, s. 37). (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004, p. 37).

* İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.gunceyayinlari.com (erişim 28.02.2016) (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: www.soylem.com.tr (Access 28.02.2016)

9. **Kaynaklar / Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Publichouse.)

* Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlatır, İsmail and Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)

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

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

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

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

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

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

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

EDEBİYAT ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE

- Avangard Kuramı, Marcel Duchamp ve Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" Adlı Şiiri**
Theory of the Avant-Garde, Marcel Duchamp and Serkan Işın's Poem: "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" 9-18
Gökhan Tunç
- Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır* Romanında Schrödinger'in Kedisinin İzleri**
Traces of Schrödinger's Cat in Adalet Ağaoğlu's Novel *Hayır* 19-26
Hasan Cuşa
- Bedensel Sorunlar Çerçevesinde Karşılaştırmalı Bir İnceleme: *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* ve *İnsanın Esareti (Of Human Bondage)***
Bodily Problems: A Comparative Literary Analysis of *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* and *Of Human Bondage* 27-36
Fatoş Işıl Britten
- Ahmet Kutsi Tecer'in Şiirlerinde Yaşam ve Ölüm**
Life and Death in Ahmet Kutsi Tecer's Poems 37-47
Yıldırım Bulut
- Safahat*'ta Romana Yaklaşan Kapı: Mehmet Akif'in *Safahat* Eserinin Türsel Konumu**
Romanesque Structure in *Safahat*: The Generic Position of Mehmet Akif's *Safahat* 48-59
Remzi Soytürk
- Yanlış Cennetin Kuşları*'nda Güney Dal'ın Göçmen Yazar Kuşaklar Arasındaki Yeri ve Estetik Arayışları**
Güney Dal's Place Among Immigrant Author Generations and His Aesthetic Searches
in *The Birds of False Heaven* 60-78
Pınar Alçiçek
- Ekonomi-Politik Yönleriyle Karşılaştırmalı Roman Analizi: *Gazap Üzümleri*, *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusuçuk Yusuf***
Comparative Novel Analysis with Economic-Political Aspects: *Grapes of Wrath*,
Demirciler Çarşısı Cinayeti and *Yusuçuk Yusuf* 79-91
Aziz Şeker - Emre Özcan
- Turgut Uyar'ın "Çok Üşümek" Adlı Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi**
An Analysis on the Poem "Çok Üşümek" of Turgut Uyar 92-101
Memet Abukan
- Doughnuts in Space: Orientalism in Frank Herbert's *Dune***
Uzaydaki Tatlı Çörekler: Frank Herbert'in *Dune* Romanında Oryantalizm 102-108
Utku Tönel
- Altruism, Love and Justice in Beowulf: A Critical Discourse Analysis with an Evolutionary Perspective**
Beowulf'ta İyilik, Aşk ve Adalet: Evrimsel Bir Bakış Açısıyla Eleştirel Söylem Çözümlemesi 109-127
Emrullah Şeker
- From Captivity to Liberation: Women's Metamorphosis Through Self-Awareness
in Sarah Daniels *The Devil's Gateway***
Esaretten Özgürlüğe: Sarah Daniels'in *The Devil's Gateway* Oyununda
Öz Farkındalık Çerçevesinde Kadınların Değişimi 128-138
Cüneyt Özata - Güzin Şarman
- In or Between the Cultures: Hybridity in *American Dervish***
Kültürler İçinde ya da Arasında: *Amerikan Derviş*'te Melezlik Kavramı 139-148
Tuba Baykara - Ercan Kaçmaz

- A Critical Approach to Laughter in Peter Barnes's *Laughter***
Peter Barnes'ın *Laughter* Oyununda Gülme Kavramına Eleştirel Bir Bakış
Emrah Atasoy 149-156
- Halit Ziya Uşaklıgil Romanlarında Hastalık**
Disease in Halit Ziya Uşaklıgil's Novels
Aybüke Şeyma Kozan 157-167
- Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Beşada* Kitabında Anlatıcı, İzlek ve Toplumsal Sorunların Analizi**
Analysis of the Narrator, Theme and Social Problems in Mehmet Zaman Saçlıoğlu's *Five Islands*
Kübra Kuru 168-176

DİL BİLİM - ÇEVİRİ BİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS - TRANSLATION

- A Translation Criticism; *Eda: An Anthology of Contemporary Turkish Poetry***
Bir Çeviri Eleştirisi; *Eda: Bir Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*
Muazzez Uslu 177-188
- Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye'deki Yeri ve Önemi**
A General Overview of the Theory of Semiotics and the Place of It in Turkey
Murat Kalelioğlu 189-200
- Denetleme ve Yükseltme Görüngüsü Açısından Türkçede Master Cümleleri**
Infinitive Clauses in Turkish in Terms of Control and Raising Phenomena
Duygu Özge Gürkan 201-206
- Makine Çevirisi: Türkçe-Arapça Çeviri Bağlamında Google ve Yandex Çeviri Örneği**
Machine Translation: Google and Yandex Translation Example in Turkish-Arabic Translation Context
Halil İbrahim Şanverdi - Abdulmuttalip Işidan 207-221
- Karahanlı Türkçesi Eserlerinden "Atabetü'l-Hakayık"ın Metindilbilim Ölçütlerine Göre Değerlendirilmesi**
The Evaluation of "Atabetü'l-Hakayık", One of the Karakhanid Turkish Texts,
According to the Criteria of Textlinguistics
Ezgi Demirel 221-246
- Kutadgu Bilig'de Tespit Edilen Bazı Duygu Fiilleri**
Some Emotion Verbs Detected in Kutadgu Bilig
Serpil Soydan - Aslı Özkan Şen 247-257

KİTAP TANITIM YAZILARI / BOOK INTRODUCTION LETTERS

- Madunun Estetiği: *Sessizin Payı***
Aesthetics of Subaltern
Ahmet Duran Arslan 258-259
- Terör Fikrini Yeniden Düşünmek: *Kutsal Terör***
Re-Thinking the Idea of Terror: *Holy Terror*
Merve Esra Gürbüz 260-265
- Şiir Okyanusunun En Derin Yeri: Metafor**
The Deepest Place of the Ocean of Poetry: Metaphor
Berna Civalıoğlu Sevindik 266-268
- Doğru Hamleyi Bilmek/Bulmak/Yapmak: *Yaşamsal Satranç***
Knowing/Finding/Making the Right Move: *Yaşamsal Satranç*
Süleyman Yiğit 269-271

Edebiyat: Araştırma

Makaleleri

Research Articles

on Literature

Avangart Kuramı, Marcel Duchamp ve Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" Adlı Şiiri

DOÇ. DR. GÖKHAN TUNÇ*

Öz

Görsel şiir hareketi, şiire dâhil olamayacağı düşünülen birçok malzemeyi bu türe dâhil eden, şiir için olmazsa olmaz kabul edilen ölçütleri sorgulayan ve şiire dair okuma-yazma alışkanlıklarını sarsan deneysel girişimlerde bulunur. Bahsedilen nedenlerden dolayı görsel şiir hareketiyle avangart kuramı arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Bu makalede, ifade edilen çerçevede, Türkiye'deki görsel şiir hareketinin önemli temsilcilerinden biri olan Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" adlı şiiri, avangart kuramı çerçevesinde incelenecek ve bu kuram perspektifinden yorumlandığında onun kazandığı açılımlar tartışılacaktır. Söz konusu incelemede, Serkan Işın'ın şiiri ile avangart sanatın öncü ismi Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eseri arasında estetik özerklik ve estetizm karşıtlığı, sanatçı/şairin niyeti, hazır nesne seçimi gibi açılardan koşutluklar kurulacaktır. Bu bağlamda öncelikle, tartışmalı bir içeriğe sahip olan avangart kuramı, Peter Bürger'in bakış açısından ele alınacak, daha sonra Marcel Duchamp ve "Çeşme" eserinin avangart sanat açısından taşıdığı öneme yer verilecek, son kısımda Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" adlı şiiri, avangart kuramı ile Duchamp'ın "Çeşme" eseri üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Serkan Işın, Görsel Şiir, Konvansiyonel Şiir, Avangart Kuramı, Marcel Duchamp.

THEORY OF THE AVANT-GARDE, MARCEL DUCHAMP AND SERKAN IŞIN'S POEM "DÜNYANIN EN GÜZEL DÖRT DİZESİ"

Abstract

The movement of visual poetry engages in experimental attempts that add many materials that cannot be included in the poem into this genre, question the criteria considered as indispensable for poetry and undermine its literacy habits. Because of the mentioned reasons, it is possible to make a connection between visual poetry and theory of the avant-garde. Within the framework of this article, the poem "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" (The Most Beautiful Four Verses in the World) by Serkan Işın, one of the most important representatives of visual poetry movement in Turkey, will be analysed in relation to theory of avant-garde and when it is interpreted from the perspective this theory, the expansions it has gained will be discussed. In the mentioned analysis, parallelism will be established between Serkan Işın's poem and "Fountain" by Marcel Duchamp, the pioneer of avant-garde art, in terms of aesthetic autonomy and opposition of aestheticism, the artist/poet's intention, selection of ready-made etc. In this context, firstly, the theory of the avant-garde which has

a controversial content will be dealt with from Peter Bürger's point of view. Then, the importance of Marcel Duchamp and his "Fountain" in terms of avant-garde art will be stated. Finally, Serkan Işın's poem "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" (The Most Beautiful Four Verses in the World) will be analysed based on the theory of the avant-garde and Duchamp's "Fountain".

Keywords: Serkan Işın, Visual Poetry, Conventional Poetry, Avant-garde Theory, Marcel Duchamp.

GİRİŞ

Görselliği ön plana alan şiirsel ürünler ve somut şiir, sistemli bir hareket olarak 1960'larda görsel şiir türüne dönüşür. Görsel şiirin, konvansiyonel şiirin bütün ön kabullerine karşı duruşu, hâkim olan poetik anlayışa sert ve yıkıcı eleştirileri, onu çok tartışmalı bir konuma getirir. Bilhassa lirik şiirin edebî ilkelerini benimseyen okurlar için görsel şiirin önerileri ve getirdikleri çok yadırgatıcıdır. Lirizmi, ahengi, şairin edebî dil üzerinden geliştirdiği mısra anlayışını ve üst dili temel alan lirik şiir savunucuları için, ritmi ve mısra yapısını yok sayan, kelimelerin yanına görsel materyalleri koyan görsel şiir hareketi kabul edilemez niteliktedir. Nitekim Türkiye'de görsel şiir hareketinin gelişmesi de benzer süreçleri izlemiştir. Özellikle "Poetikars" internet adresinde bir araya gelen şairler, Türkiye'de görsel şiir anlayışının gelişmesi yönünde gayret sarf etmişler; ancak ürünleri sert eleştiriler almıştır. Bu konuda öncü isimlerden biri, bu makalede ele alınan şair Serkan Işın'dır. Işın, gerek şiirleriyle gerekse poetik düzyazılarıyla görsel şiirin ülkemizde tanınırlığının ve poetik kabul edilirliliğinin artması için çaba göstermiştir.

Görsel şiir hareketinin verili şiir estetiğine ve şiirin oluşturulma sürecine, anlamına, alımlanmasına dair sorgulayıcı tutumu, onun avangart kuramı ile ilişkisini gündeme getirir. Bu makalede sözü edilen ilişki nedeniyle öncelikle avangart kuramının sınırlarının çizilmesine çalışılacaktır. Farklı eleştirmenlerin değişik ölçütler getirdiği söz konusu kuramın anlamlandırılma çabasında, Peter Bürger'in *Avangart Kuramı* adlı kitabı esas alınacaktır. Bu tercihte, Bürger'in kitabının avangart sanatın özgüllüğünü ortaya koyabilecek somut ve ayırıcı olgular ortaya koyması etkili olmuştur. Makalenin ikinci bölümünde ise Marcel Duchamp'ın sanat görüşleri ve avangart sanat açısından öncü olan "Çeşme" eserinin özellikleri konu edilecektir. Son bölümde ise avangart kuramı ve Duchamp'ın "Çeşme" eseri çerçevesinde Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" şiiri yorumlanacaktır.

AVANGART KURAMI

Çok tartışmalı bir mahiyete sahip olan avangart kavramı, etimolojik olarak askerî bir içerikten doğmuştur. Savaşta ön açan öncü birlik anlamına gelen avangart sözcüğü, filozof ve sosyolog Henri de Saint-Simon'un öğrencisi Gabriel-Désiré Laverdant tarafından sanat ve edebiyat bağlamında ilk kez 1845 yılında kullanılır (Mikics, 2007, s. 31). Söz konusu kavram, geniş anlamda, sanatçıların kendi zamanlarında yeni düşünce ve ifade sınırları oluşturmasına işaret eder. Buna göre 19. yüzyılda önce romantikler, sonra sembolistler, 20. yüzyılda ise "imajist şiir" ve "saf şiir" avangart olarak düşünülmektedir (Quinn, 2006, s. 44-45). Örneğin Octavio Paz, romantizmle avangart hareketler arasında büyük benzerlikler görür (2020, s. 124). Ancak "avangard gerçekte, modernitenin berisindeki varsayımları soruşturan, son derece sorumlu, zahmetli, sebat isteyen bir mesaidir." (Aktaran Artun, 2019, s. 19). Avangardın geleneksel, hâlihazırda ve gelecekteki muhtemel sanatla ilişkisi; tarihsel ve toplumsal olanla etkileşimi gibi özellikler üzerinden birçok araştırmacı söz konusu kavramının sınırlarını çizme ve özelliklerini belirleme noktasında farklı görüşler ileri sürerler. Bahsedilen kavramsal sınır çizme girişimlerinde her ne kadar Paul De Mann (1991) gibi önemli eleştirmenlerin isimlerini anabilecek olsak da avangart kavramıyla ilgili özgün ilk iki çalışmayı yapan isim üzerinde durulabiliriz.

Renato Poggioli'nin 1968'de avangart kuram üzerine yayımladığı *Theory of the Avant-Garde* isimli eseri, her ne kadar şu anda güncel önemini kaybetse de avangart kuramı merkezinde farkındalık yarattığı ve açılımlar sağladığı için öncelikli olarak anılması gereken bir özelliğe sahiptir. Jochen Schulte-Sasse, Poggioli'nin avangartın, geleneksel ve klişeleşmiş dille deneysel dil arasındaki ikilikten türediğine ilişkin yargısının altını çizerek (1987, s. VIII). Schulte-Sasse, Poggioli'nin avangartın söz konusu dilsel tavrını, tekdüze, donuk ve yavan toplumsal konuşma biçimimizin doğasına karşı gerekli bir tepki olarak gördüğünü söyler. Poggioli'e göre, avangart sanatın "özgünlük ve hatta acayiplik tutkusu", yaşanılan kapitalist, teknolojik ve burjuva toplumunda ortaya çıkan gerginliklerin tarihsel ve sosyal arka planını açıklayabilecek bir sebeptir (1987, s. VIII). Schulte-Sasse, Poggioli'nin kriterlerini hem tarihî hem de teorik açıdan oldukça belirsiz bulur. Ona göre hem dilsel farklılık hem de tuhaflık arayışları avangart öncesinde de rahatlıkla bulunabilir. Bu yüzden Poggioli'nin kuramsal kitabı, avangart edebiyatın tarihsel özgüllüğünü açıklayamaz (1987, s. IX-X). İfade edilen çerçevede, kavramın ne'liğini ortaya koymak açısından Peter Bürger'in avangart kuramına ilişkin düşüncelerine yakından bakmak faydalı olacaktır.

Peter Bürger'in avangart kuramına bakışının tarihsel bir nitelik gösterdiği vurgulanmalıdır. "Estetik kuramını tarihselleştirmelidir." diyen Bürger, nasıl ki estetik kuramları tarihselse bu kuramları inceleyen eleştirel sanat kuramının kendisinin de tarihselliğinin öz bilincine sahip olması gerektiği vurgusunda bulunur (2019, s. 51). Ancak Bürger'in tarih alımlamasının ilerlemeci, evrimci, tek yanlı ve çizgisel olmadığı bilhassa dile getirilmelidir. Bürger'e göre sanatın toplumsal süreci, asırları kapsayan ve birbirine karşıt akımlar nedeniyle kesintiye uğramış bir süreçtir ve bu süreç tek bir nedenle anlaşılabilir (2019, s. 85). Ayrıca o, daha önce ortaya konmuş kuramları, kendi avangart kuramına götüren bir adım olarak yorumlamaz, ona göre bu durum, fragmanları kökensel bağlarından çıkarıp yeni bir bağlama yerleştirmektir. Bürger'in tarihselleştirmekten kastı şöyledir: "Bir nesnenin kendini açması ile, bir disiplinin ya da bilimin kategorileri arasındaki bağın kavranması" (2019, s. 52). Bir nesnenin kendini açması ile kategorilerin geliştirilmesi, kuramın tarihsel olmasının ön koşuludur (Bürger, 2019, s. 52). Bu noktada avangart kuramının özgüllüğü açığa çıkar. Bürger, avangart kuramıyla birlikte ilk kez sanat eserinin belli bazı kategorilerinin genelliğinin ortaya çıktığını savlar. Buna göre sanat fenomeninin gelişim evreleri avangart kuramından hareketle anlaşılabilir; fakat sanatın önceki evrelerinden hareketle avangart açıklanamaz. Çünkü sanat araçlarının genelliğini ilk kez tanınabilir kılan avangarttır (2019, s. 56-57). Bir başka ifadeyle avangart kuramı, sanat üzerine sorgulama yaparak, "özeleştir" de bulunarak, sanatı "nesnel anlama" tabi kılarak, sanatı anlamlandırma çabasında bize daha önce yapılmadık şekilde kategorik düzlemler sunar. Söz konusu aşamada Bürger'in avangart kuramını değerlendirme açısından hayati iki kavram görünürlük kazanır: "özeleştir" ve "nesnel anlam". Bürger'a göre tarihsel avangart hareketiyle birlikte sanat özeleştir evresine girmiştir. Sanatı "nesnel anlama" ise sanatın özeleştir evresine girmesiyle mümkün olacaktır (2019, s. 60). Özeleştir evresi, sanata tarihsel süreci ve şimdiki anıyla birlikte bütüncül bir şekilde bakılabilmek imkânı verir. Avangart kuramı, özeleştir evresine girerek "kurum olarak sanat" mefhumunu olumsuzlar. "Kurum olarak sanat" mefhumuyla "sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler kastedilmektedir." (Bürger, 2019, s. 61). Avangart, hem sanat eserinin bağlı olduğu dağıtım aygıtına hem de sanatın burjuva toplumunda sahip olduğu özerk statüye karşı çıkar (Bürger, 2019, s. 61). Bu bağlamda avangart kuramın önemli bir ögesi olan estetik özerklik karşıtlığı gündeme gelir. Avangart kuramına göre 19. yüzyıl estetiğiyle sanat kendini hayat pratiklerinden koparmış ve böylelikle toplumsal etki yaratma gücünden yoksun kalmıştır. Öte yandan avangart, söz konusu duruma karşı çıkararak sanatı hayat pratiğiyle yeniden bütünleştirme amacını taşır. Bu şekilde daha önce söylendiği gibi sanat özeleştir evresine girmiş olur ve sanatın geçmiş gelişim evrelerine dair "nesnel anlama" mümkün hâle gelir (Bürger, 2019, s. 61).

Yeni akımlar ve kuramların, kendilerinden önceki akım ve kuramla mücadeleleri ve onları olumsuzlamaları alışılmalıdır bir durumken avangart hareketler önceki bir sanat formunu değil, “insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar.” (Bürger, 2019, s. 99). Ancak şu noktanın altı çizilmelidir: Avangardistlerin bahsedilen talepleri, sanat eserlerinin içerik açısından toplumsal bir anlama sahip olmasına gönderimde bulunmaz. Onların beklentileri sanatın toplumdaki işlevine yöneliktir. Burjuva estetizminde hayat pratiğinden uzaklık eserlerin konusu hâline gelir. Avangardistler ise sanatın yok edilmesini değil, Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını, ancak dönüşmüş bir şekilde muhafaza edilmesini amaçlarlar. Onların gayesi, temelini sanatta bulan “yeni” bir hayat pratiği örgütlemektir (Bürger, 2019, s. 99-100). Yeni hayat pratiğini ortaya koymak bakımından işlevsel öneme sahip “eser” kavramı ise burada bambaşka bir kimlikle karşımıza çıkar. Avangardistler her ne kadar sanat eseri kategorisini ortadan kaldırmaları da ciddi anlamda değiştirmişlerdir. Sanat eseri, özellikle Duchamp’ta bir gösteri aracına dönüşür (Bürger, 2019, s. 101-103). Özerk sanatta hâkim olan organik sanat eseri düşüncesi avangartlar tarafından yıkılmıştır. Tarihsel avangart hareketlerinde, özerk sanatta hiçbir şekilde eser kategorisinde değerlendirilmeyecek etkinlikler geliştirilmiş ve onlara eser başlığı atılmıştır (Bürger, 2019, s. 110). Avangardistler, eser kategorisini hem canlandırır hem de genişletirler. Burada “objet trouvé” (bulunmuş nesne) kavramı gündeme girer. Söz konusu olgu, hayat pratiği ile sanatı birleştirme amacının sonucunda rastlantısal bir şekilde bulunur ve sanat eseri olarak kabul edilmeye başlanır (Bürger, 2019, s. 112).

Eseri üreten sanatçının bireysel niteliği ve onun dehası da avangartlar için eleştiri konusudur. Özerk sanat için radikal farklılığı olan sanatçı, bireysel olarak sanatsal üretimde bulunur. Avangardist sanatta, makalenin ilerleyen bölümlerinde Duchamp’ın “Çeşme” eseri üzerinden daha da ayrıntılandırılacağı gibi, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden zihniyet sert bir şekilde eleştirilir (Bürger, 2019, s. 105). Sanatçının yanı sıra alımlayıcının konumu da avangart metinlerde bambaşka bir niteliğe bürünür. Bürger, avangardist metinlerde, üretici ve alımlayıcı kavramlarının anlamsızlaştığından söz eder. Ona göre artık “üreticiler ile alımlayıcılar yoktur, yalnızca hayatı olabilecek en iyi şekilde yaşamak için şiiri kullanan birey vardır.” (2019, s. 105). Böylelikle sanat kurumunun ortadan kaldırıldığını, özerk sanat anlayışının son bularak sanatla hayat pratiğinin örtüştürüldüğünü görürüz.

Bürger, avangart kuramla neredeyse birlikte anılan “yeni” kavramını sorunlu bulmaktadır. Ona göre “yeni” kavramı, avangartın özerk sanatla kurduğu ilişkiyi ve ondan kopuşunu tanımlamak için yeterli değildir. Bu şekilde “yeni” kavramı, avangart için fazla genel ve elverişsiz bir özelliğe sahip olur. Çünkü tarihsel avangart hareket, “yeni” kavramının gönderimde bulunduğu anlamın ötesinde, “gelenekten kopuşla birlikte temsil sisteminde bir değişime” yol açar (Bürger, 2019, s. 119-120). Bürger, bilhassa sürrealist hareketin ayırt edici özelliklerinden biri olan rastlantı kavramının avangart hareket içindeki yerini sorgular. Bürger’e göre avangardist harekette rastlantı ideolojik bir kategori olarak kendini gösterir. Avangart kuram için algılanan değil, üretilen rastlantı söz konusudur (2019, s. 123-124).

Daha önce söylendiği gibi Bürger’e göre avangart kuramının en önemli özelliklerinden biri organik olmayan sanat eseri üretmesidir. Söz konusu durumu Bürger, Benjamin’in alegori yorumundan hareket ederek açıklamaya çalışır. Nasıl ki alegorist, bir unsuru bağlamından koparıp yalıtır ve işlevinden ayırırsa, organik olmayan eser üreten avangart sanatçı da aynı tutumu takınır. Avangart sanatçı öncelikle unsurları bağlamından koparır, yalıtır ve fragmana dönüştürür. Daha sonra fragmanları birleştirip anlamın ortaya çıkması için çaba verir. Avangardist için bağlamından kopardığı malzeme, boş bir gösterge işlevindedir (Bürger, 2019, s. 126-129). Bu noktada, hem söz konusu kav-

ramı daha iyi somutlaması hem de makalede konu edinilen şiirin yorumlanmasına zemin hazırlaması için avangart sanatın öncü ismi Marcel Duchamp'a ve onun "Çeşme" eserine yer verilebilir.

MARCEL DUCHAMP VE "ÇEŞME" ESERİ

Marcel Duchamp, avangart sanat söz konusu olduğunda öncelikli olarak anılması gereken bir sanatçıdır. Nitekim Bürger de avangart sanatçıların, sanatın özerkliğiyle ilişkili tavırlarını açıklama çabasında onu özellikle örnek gösterir. Duchamp'ın avangart sanatı en çok etkileyen çalışmalarının başında ise 1917 tarihli "Çeşme" (Fountain) gelir. Bu makalede, Duchamp'ın sanat anlayışı ve "Çeşme" adlı eseri, Serkan Işın'ın konu edinilen şiirini anlamak için işlevsel bir öneme sahiptir.

Duchamp sanat dünyasında, yaptıklarından çok yapmadıklarıyla kendisine yer edinen tek ressam olarak anılır (Bourdieu, 1999, s. 377). Duchamp'ın olumsuzlamaları, reddedişleri ve karşı çıkışları birçok sanat tarihi eleştirmeni tarafından odak noktası yapılmıştır. Donald Kuspit, *Sanatın Sonu* kitabında, Duchamp'ın estetiği kötüleyişini nedenleriyle ve sonuçlarıyla birlikte sorgular. Kuspit, Duchamp'ın, sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliğinin olmaması gerektiğini söylediğini aktarır. Duchamp'a göre sanatçı zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk değişen, olumsal bir niteliğe sahiptir. İyi olmasına da gerek yoktur. Sadece var olmaya çalışmalıdır (Kuspit, 2006, s. 36). Bu şekilde Duchamp'ın, estetizm karşıtlığı, onu geleneğin dışına çıkarır; ancak bu durum onu paradoksal şekilde bir başka geleneğin temsilcisine dönüştürür (Kuspit, 2006, 37). Maurizio Lazzarato da, Duchamp'ın kullandığı tekniklerin, bütün değerleri, bilhassa estetik değerleri alaşağı etme işlevi taşıdığını vurgular (2017, s. 39).

Duchamp, estetizmle birlikte sanat kurumunu ve bireysel yaratım kategorisini radikal bir şekilde olumsuzlar (Bürger, 2019, s. 102). Bunu ise "hazır nesnelere" (ready-made) aracılığıyla gerçekleştirir. Duchamp özerk sanat eserinin sanatçı tarafından bireysel olarak üretildiğine dair yerleşik kanıyı, rastgele seçtiği bir seri üretim nesnesi üzerine attığı imza ile radikal bir şekilde alaya alır (Bürger, 2019, s. 102-103). Bürger'in ifadesiyle Duchamp'ın hazır nesnelere, birer sanat eseri değil, birer gösteridir. Duchamp'ın hazır nesnesini, konvansiyonel eserlerde olduğu gibi, biçim ve içerik uyumu açısından değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlığa bakarak anlamlandırmanın mümkündür (2019, s. 103). Kuspit de, hazır nesnenin çelişkili ikili doğası olduğu tespitinde bulunur. Ona göre hazır nesnenin, aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle sabit bir kimliği yoktur. "Sanat olarak gördüğümüz an sanat olmaktan çıkmıştır artık. İzleyici onu sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi sanat olur" (2006, s. 39). Aynı paradoksal duruma Bürger de işaret eder ve imzalanmış şişe süzgülünün müzede sergilenmeye değer bulduktan sonra provokasyon ve avangart değerini yitireceğinden söz eder (2019, s. 104). Böylelikle hazır nesneye gücünü ve değerini veren şeyin karşı çıktığı, olumsuzladığı estetik şartlar olduğu söylenebilir. Kendisi geçerli estetiği yıkıp yerine geçtiği anda işlevini de yitirecektir. Bahsedilen olguya, Duchamp'ın en önemli hazır nesnelere biri olan "Çeşme" üzerinden daha yakından bakabiliriz.

Duchamp'ın hazır nesnelere arasında en çok tartışılan ve konuşulan eseri olan "Çeşme", onun New York'taki "Mott Works" mağazasından satın aldığı pisuvarı ters çevirmesinden ibarettir. Duc-



(Marcel Duchamp'ın "Çeşme" eseri.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)))

hamp, pisuvarı “R. Mutt” takma adıyla imzalayıp Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’nun “Grand Central Gallery”de açılacak sergisine yollar. Sanatçı için “R. Mutt” takma adının da şöyle bir anlamı vardır: R. harfi Fransız argosunda para babası anlamına gelen Richard isminin kısaltmasına, Mutt ise, o yılların Mutt ve Jeff adlı ünlü çizgi karakterlerine gönderimde bulunur. Duchamp’ın kışkırtıcı ve olağandışı eseri, nihayetinde Duchamp’ın ifadesiyle örtbas edilir ve sergi kataloğunda ona yer verilmez (Erenus, 2014, s. 84). Duchamp bu eseri ile hayat pratiğinin içerisinden bir unsuru seçerek bağlamından soyutlayıp bir fragmana dönüştürmüştür, tıpkı Bürger’in avangardistlerde gözlemlediği gibi. Burada özellikle seçme eylemi üzerinden durmak gerekir. Duchamp bu bağlamda genelde hazır nesnelere, özelde ise “Çeşme” ile ilgili olarak şu tespitte bulunur: “Bana ilginç gelen şey [nesneyi] kendi pratik ya da faydacı içeriğinden söküp tamamen bomboş olan, derseniz genel anestezi diyebileceğim ölçüde her şeyden yoksun bir başka içeriğe yerleştirmekti.” (Aktaran Lazzarato, 2017, s. 40). Duchamp bu şekilde sanata yönelik bambaşka bir algı geliştirir ve sanata dair yerleşik ilkeleri altüst eder. Sanat konvansiyonel algıda öğrenilebilir, yenilenebilir eylemler gerektiren bir uğraş ya da beceri iken Duchamp sanatçının niyetini esas alır (Erenus, 2014, s. 85). Sanatçı, gündelik hayat pratiğinden bir nesne seçip yeni bir bağlama oturtur, ona sanatçı niyeti doğrultusunda yeni bir içerik atfeder. Duchamp, faydacı içeriğinden çıkardığı pisuvarı ters çevirip ona “Çeşme” (Fountain) diyerek ve sergiye yollayarak sanat eseri üretmiş olur. Burada sanatçının niyeti çok kıymetli bir hâle gelir. Slavoj Žižek, *Sanat: Konuşan Kafalar* adlı kitabında Duchamp’ın pisuvarının hangi açıdan yaratıcılık faaliyeti sayılabileceğini sorar. Ona göre sanatçının görünüşte yaptığı şey, kaba bir nesneyi almak ve onu bir sanat eseri olarak göstermektir. Ancak Žižek, söz konusu olgudaki gerçek yaratıcılık faaliyetinin, sanat eserinin mekânını ve bu mekânı belirleyen kuralları örtülü bir şekilde yeniden tanımlaması olduğunu dile getirir (2009, s. 107). Žižek, burada sanatçının niyetinin yanı sıra alımlayıcının konumunu da sorgular. Yazar, pisuvarın sanat eseri olabilmesi için bizim ona sanat eseri gözüyle bakmamız gerektiğini vurgular. Çünkü sanat eseri olmak nesneye içkin olan bir özellik değildir. İnsanlar nesneye sanat eseriymiş gibi davrandığı için o sanat eserine dönüşür (2009, s. 107-108). Gerek sanatçının niyeti gerekse alımlayıcının ona bakışıyla hazır nesne sanat eserine dönüşür. Ancak daha önce de altı çizildiği gibi söz konusu nesne, paradoksal bir şekilde, sanat eseri olarak kabul edildikten sonra gücünü kaybeder. Çünkü ona gücünü veren temel dinamik, mevcut sanatsal faaliyettir. Özerk sanat anlayışına karşı sorgulayıcı niteliği pisuvarı sanatsal bir özelliğe taşır. Pisuvar, Bourriaud’nun ifade ettiği gibi, sanatçının el becerisinin yerine zihinsel çalışmayı ön planda tutar. Seçme edimi, yaratmak, resim çizmek ve heykel yaratmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olur. Bahsedilen bağlamda “[y]aratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.” (Bourriaud, 2004, s. 41) Duchamp, gündelik hayatın içinde değersiz bir nesne olarak düşünülen pisuvarı, yepyeni bir senaryonun içine yerleştirir, onu bir sanat eseri olarak alımlamamızı bekler. Bu şekilde yerleşik sanat algılarımızı alt üst etmeye çalışır. Aynı tavrı, şiirsel düzlemde Işın, barkod aracılığıyla gerçekleştirir.

AVANGART BİR ŞİİR OLARAK “DÜNYANIN EN GÜZEL DÖRT DİZESİ”

Serkan Işın’ın “Dünyanın En Güzel Dört Dizesi” adlı görsel şiiri, avangart bir metin olmasının yanı sıra Duchamp’ın “Çeşme” eseriyle hem üretim tarzı hem de sanatın ne’liğini sorgulaması ve kurumsal sanata karşı yıkıcı etkisi açısından büyük benzerlikler göstermektedir. Ayrıca inceleme konusu şiirin avangardist niteliğinin temel belirleyicisi Dadaizm akımıyla ilişkisidir. “Dünyanın En Güzel Dört Dizesi” adlı şiirin içinde yer aldığı kitabın adının *Dada Korkut* olması bu bağlamda önemlidir. *Derleme Sözlüğü*’nde dada sözcüğünün; “büyük kardeş, ağabey”, “bebek, bir aylıktan iki yaşına kadar olan çocuk”, “hala”, “teyze”, “dilsiz, küçük çocuklara verilen oyuncak hediye”

(<https://sozluk.gov.tr/> erişim 15.12.2020) gibi anlamları bulunmaktadır; ancak kitabın, Dadaizm’de olduğu gibi yerleşik estetik değerlere karşı oluşu nedeniyle başlığında Dadacılık akımına işaret edildiği söylenebilir. *Dada Korkut*’la, fonetik açıdan Türk kültür ve edebiyatında çok önemli bir yeri olan *Dede Korkut* kitabına gönderimde bulunulur. Işın, avangardistlerin yaptığı gibi Dada ve *Dede Korkut*’u, var



(Işın, 2009, s. 71)

olan bağlamlarından soyutlar, onları yalıtıp fragmana dönüştürür ve son noktada organik olmayan bir şekilde bu iki sözcüğü birleştirir. Başlıkta *Dede Korkut Kitabı*’na atıfta bulunulmasının farklı anlamsal gönderimlere sahip olduğu söylenebilir. Buna göre *Dede Korkut Kitabı*, destan döneminden halk hikâyeciliğine geçiş için çok büyük bir öneme sahiptir. Öte yandan Işın, *Dada Korkut* başlığını seçerek konvansiyonel şiirden görsel şiire geçişin temsilcisi olduğunu iddia eder. Böylelikle *Dede Korkut Kitabı*’nda olduğu gibi kendi kitabına kuruculuk vasfı yükler.

Işın, tartışma konusu olan şiirinde Dadacılık edebî anlayışını sürdürür ve Duchamp’ın “Çeşme” adlı çalışmasıyla koşut eylemler gerçekleştirir. Bu aşamada öncelikle Dadacılarla Duchamp arasındaki ilişkinin de netleştirilmesi gerekmektedir. Duchamp, kendini bir Dadacı olarak tanımlamaz, fakat hazır nesnelere birçok kişi tarafından “Dadacı nesnelere” olarak kabul edilmektedir (Erenus, 2014, s. 105). Burada Dadacıların, Duchamp’ın hazır nesnelere çok etkilendikleri de bilhassa vurgulanmalıdır. Şimdi bahis konusu şiire geçilerek onun avangart sanat ve Duchamp’ın “Çeşme” eseriyle ilişkisi tartışılabilir.

Işın, Duchamp’ın hazır nesnelere yaptığı (avangartların da onu takip ettiği) eylemi gerçekleştirir ve hayattan kopuk lirik şiire karşıt bir tutum alarak gündelik hayat pratiği içerisinde yer alan “barkod” malzemesini seçer, onu bağlamından koparır ve fragmana dönüştürür. Barkod, şair için yarı hazır bir nesnedir. Işın, barkod imlerini artırıp onları dört satır şeklinde sayfaya yerleştirir ve bu imleri dize olarak adlandırır: “Dünyanın En Güzel Dört Dizesi”. Duchamp’ın pisuvarı ters çevirip ona “Çeşme” adını vermesi ile paralel olarak Işın, barkoda dize ve dolayısıyla şiir başlığını atar. Bu eylemde, tıpkı Duchamp’ın yaptığı gibi, şiire eşlik eden yazmak edimi bulunmaz, bunun yerine gündelik hayat pratiğinden bir malzemeyi “seçmek” ve onu farklı bir senaryonun içine yerleştirmek önem kazanır. Işın’ın sanatsal tavrı, yine Bürger’in avangart sanat için belirttiği durumla da örtüşür. Bürger, hatırlanacağı gibi, tarihsel avangart hareketlerinde, özerk sanatta hiçbir şekilde sanat eseri olarak değerlendirilmeyecek etkinliklerin geliştirildiğinden ve onlara eser başlığı atıldığından söz eder (2019, s. 110). Işın, kitabın göz önünde olmayan alt kısmında yer alan barkodu yukarı, arka kapağa ve kitabın içerisine taşır. Böylelikle barkod, gündelik hayat pratiğinde içerdiği bütün bağlamdan soyutlanır, yeni bir senaryoda yer alır. Barkodun içinde bulunduğu yeni mekânsal düzlem, onun niteliğini dönüştürür. Kitabın arka kapağında kendisine küçük bir yer bulan barkodu Işın’ın kitabın içerisine taşıması ve mekânını değiştirmesi barkodun ticari işlevinden soyutlanarak artık sanatsal bir ürüne dönüşmesi sonucunu doğurur. Bu noktada şairin niyeti önem kazanır. Şair, “Dün-

yanın En Güzel Dört Dizesi" başlığıyla okurla okuma kontratı kurarak ondan barkodu dize olarak alım-lamasını bekler. Gerçekte barkodun ne anlam ifade ettiği önemli değildir; Işın bir konuşmasında konu edinilen eser için "Benim nezdimde bu şiiirdir." (2018, s. 97) diyerek kendi niyetini okur alım-laması için belirleyici kılmıştır. Duchamp nasıl ki sanatçının niyetini hazır nesnelere alımlanması için temel ölçüt olarak alıyorsa Işın'ın da barkodla ilgili tasarrufu konusunda benzer bir tutum ta-kındığı ileri sürülebilir.

Diğer taraftan Işın'ın barkod sözcüğüyle dizeye işaret etmesi, gösteren ve gösterilen arasın-daki uzlaşımın da sorgulanmasına aracılık eder. Barkod ile dizenin işaret ettiği anlam arasında konvansiyonel düşüncede bir özdeşlik olmamasına rağmen Işın, okurdan barkodu dize olarak anlamasını bekler. Ona göre "Dize/mısra artık şiirin taşıyıcı mecrası olamayacak kadar yıpranmış halde"dir (www.poetikhars.com erişim 11.01.2021). Bu minvalde Işın bizim dizeden beklediğimiz işlevi pekâlâ barkodun da üstlenebileceği mesajını verir. Ancak şiirdeki esas çarpıcı nokta, onun gücünü anlattığı şey olmamasından almasıdır. Burada ikili bir özellik devreye girer. Algıladığımız hem dizedir hem değildir. Şairin okuma kontratını esas alırsak gördüğümüz şey dizedir, ancak geleneksel algımızda şiir ve dize farklı bir konsepttedir. Okur, verili şiirsel algıda, karşılaştığı şeyin dize olmadığını bil-mektedir. Ancak algılananın dize olmadığını bilen okur için barkodun dize olarak alımlanma çağrısı çarpıcı olur. İfade edilen çerçevede "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi", başlığının aksine gücünü es-tetik bir iddiadan değil, avangardist ürünlerde olduğu gibi, alışlageldik şiir ve dize algısına karşı çıkıştan alır. Bir okur olarak bahse konu olan şiiri alışlageldik biçim ve içerik yorumlarıyla değer-lendirmemiz anlamlı olmaz. Bunun yerine kapitalist bir gönderime sahip olan barkodla şiirin anlam kümesinde yer alan dize arasındaki karşıtlıkla şiiri yorumlayabiliriz. Böylelikle Işın, bize şiire ilişkin bütün ön kabullerimizi yeniden gözden geçirme çağrısında bulunur. Okur bu şiir aracılığıyla şu so-ruları sorabilecektir: Konvansiyonel şiir algımızı belirleyen ölçütler nelerdir? Konvansiyonel şiir al-gımızı belirleyen ölçütler mutlak mıdır? Bir şiirin anlamı neye göre belirlenir? Şairin bir şiirin üretimindeki rolü nedir? Şiirin alımlanmasında şairin niyeti ne kadar önemlidir? Bu şekilde avan-gardistlerin sanat kurumuna yönelik sorgularını, özeleştirilerini Işın şiir türüne getirir ve böylelikle nesne anlama ulaşmaya çalışır.

Işın'ın arka kapakta barkodun altına, kitabın içinde ise üstüne "Dünyanın En Güzel Dört Di-zesi" ifadesini yazması, aslında bize, René Magritte'nin "İmgelerin İhaneti" (1928-1929) adlı pipo tablosunu da çağrıştırmaktadır. Magritte, pipo resminin altına "Bu bir pipo değildir." (Ceci n'est pas une pipe) yazarak görsel imge ile dilsel ifade arasında bir çatışma gerçekleştirir. Işın, tartışma konusu şiirinde söz konusu denkleme tersine çevirir. Yazı, algılananın dize olduğunu iddia etmektedir; ama görsel imgede algılanan barkoddur. Okur böylelikle yazı ve görsel imge arasında bir kararsızlığın içinde kalır.

Duchamp'ın estetizm karşıtlığına paralel olarak Işın'da şiirsellik karşıtlığı bulunmaktadır. Bahsedilen durumu Işın, "şiirselliğin reddi" olarak tanımlar (2007, s. 33). Ancak estetizm karşıtlığı bahis konusu şiirde, avangardistlerde olduğu gibi, paradoksal bir özellik arz eder. "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi", gücünü karşı çıktığı konvansiyonel şiir algısından aldığı için ileri sürdüğü poetik anlayış hâkim duruma geldiğinde, konvansiyonel şiir tarzının geçerliliği son bulduğunda ya da bar-kod dize olarak kabul edildiğinde bütün gücünü yitirmiş olacaktır. Örneğin başka bir şairin barkodu kullanarak kaleme aldığı şiir, bir dergide yadırganmadan kolaylıkla yayımlanabilir bir duruma gel-diğinde bahis konusu şiir aynı yıkıcı ve sorgulayıcı etkiye sahip olamayacaktır. Bürger'in avangart sanat için belirlediği paradoksal durumun bu bağlamda "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" şiiri için de geçerli olacağı söylenmelidir.

Serkan Işın'ın genelde görsel şiirlerinde özelden ise "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi"nde kar-

şısına aldığı poetik tavır lirik şiidir. Mehmet Rifat'ın *Gösterge Avcıları* adlı kitabında gösterdiği gibi lirik şiir üzerine kaleme alınan poetik yazılarda sıklıkla Mallarmé'nin "şiir fikirlerle değil sözcüklerle yapılır (yazılır)" (Aktaran Rifat, 1997, s. 38-42) düşüncesi alıntılanır. Bu şekilde bir yandan şiirde fikirlerin işlev ve önemi göz ardı edilirken diğer yandan sözcüklere ve onların ahenk değerine vurgu yapılır. Öte yandan Işın, kelimelerin artık talebi karşılamadığını dile getirir: "Kelimelerin şiirdeki zayıf ve talebi kıskırtmayan hâlleri neon ışıkları karşısında mum gibi tükenecektir, tükenmektedir." (2007, s. 16) Bu bağlamda ele alınan şiirde ne sözcük ne de buna bağlı bir ahenk vardır. Yazma edimi de bu ürün için söz konusu değildir. Bununla birlikte sözcüklerin yerini barkod imleri almıştır. Ancak lirik anlayışın şiirin fikirlerle yazılamayacağı düşüncesine karşıt olarak "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi"nde düşünce merkeze alınmıştır. Bu şiirde esas olan yarı hazır bir malzemeyi kavramsal bir sınıra taşımak ve düşüncüyü ön plana çıkarmaktır. Işın, estetiğin yerine düşüncüyü ön plana alır ve kavramsal bir sorgulama edimiyle şiirin ne olduğu, ne olması gerektiği yönünde okuru bir sorgulamaya davet eder. Bahsedilen çerçevede Duchamp'ın yaptığı gibi kavramsal değere sahip sanat eseri ortaya çıkar.

Şiir, ilham ve sanatçı dehası arasındaki ilişki çok tartışılmalı bir konu olmuştur. Birçoklarıncı şair, görülemeyeni gören, ilhamla yazan bir kişidir. Söz konusu verili düşünce bu şiirde kendisine yer bulmaz. Işın, kendi misyonunu doğru malzemeyi "seçmek" ve onu farklı bir mekânda, özgün bir kompozisyon içinde sunmakla sınırlar. Işın, barkodu, gündelik hayat pratiğinden seçtikten sonra artık o, "anamlı bir nesne"ye dönüşmüştür. Söz konusu anlamlı nesne farklı okurlar için birçok farklı anlamsal gönderime sahip bir niteliğe dönüşür.

SONUÇ

Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" adlı görsel şiiri, barkod imlerini sözcük, barkodu da dize olarak adlandırarak okur için yadırgatıcı bir tavır takınır. Ancak Işın'ın söz konusu tavrını, avangart kuram ve Duchamp'ın "Çeşme" eseriyle anlamlandırabilmek olanaklıdır. Işın, barkodu merkeze aldığı metniyle avangart kuramın sanat üzerine yaptığı sorgulamayı şiir sanatına taşır. Şiir kavramına getirdiği sert ve tahrip edici değişikliklerle şiire dair bir özeleştirici getirir. Bizim şiirin ne olduğuna veya ne olması gerektiğine yönelik kalıp yargılarımızı sorgulamamıza neden olur. Benzer şekilde avangardistlerin kurum olarak sanat ve estetik özerklik karşıtlığı tutumlarını Işın'ın hem genel poetikasında hem de "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" şiirinde gözlemleyebiliyoruz. Duchamp'ın estetizm karşıtlığına paralel olarak Işın'da şiirsellik karşıtlığı bulunmaktadır. Konvansiyonel şiir için olmazsa olmaz olan dize ve sözcük de Işın için kurtulunması gereken unsurlardır. Işın, Duchamp'ın "Çeşme" eserinde yaptığı gibi gündelik hayat pratiğinde yer alan bir nesneyi, malzemeyi seçer, onu bağlamından koparıp fragmana dönüştürür. Böylelikle avangardistler gibi, gündelik hayattan uzak, özerk şiir anlayışının karşısında durur Işın. Gündelik hayat pratiğinden seçtiği barkod, avangardistlerde olduğu gibi, onun gündelik hayatla sanat/şiir arasında bir ilişki kurma çabasını somutlar. Bunun yanı sıra Duchamp'ın hazır yapım pisuvarı alıp onu ters çevirerek "Çeşme" olarak adlandırmasıyla paralel olarak Işın, yarı hazır barkod malzemesini kullanıp onu "dize" olarak vasıflandırır. Burada Duchamp gibi Işın da mekânı ve bağlamı değiştirerek ürünün bambaşka bir şekilde anlamlandırılmasının önünü açar. Duchamp'da eserin alımlanmasını belirleyen sanatçının niyeti Işın'da şairin niyetine dönüşür. Oluşturduğu ürüne, "Benim nezdimde şiidir." diyen Işın, okurun şiire bakışını belirleyen bir perspektif sunar. Duchamp ve avangardistler için seçme edimi, yaratmak, resim çizmek ve heykel yaratmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli bir hâle gelir. Aynı durum Işın'da da geçerlidir. Işın, yazma eylemi yerine seçme ve oluşturma sürecini ön plana alır. Barkod malzemesini gündelik hayattan seçer ve bu seçme eylemi sanatsal etkiyi oluşturur. Son olarak kavramsal sanatı merkeze alan Duchamp gibi Işın da yarı hazır bir malzemeyi alarak onu kavramsal bir

sınıra taşır. Işın'ın şiirinde düşünce böylelikle ön plana geçmiştir. Sonuç olarak, buraya kadar özetlenen özelliklerin, Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" şiirinin avangart niteliğini ortaya koyduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Artun, Ali (2019). "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı". Peter Bürger. *Avangard Kuramı* içinde. Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk. İstanbul: İletişim Yayınları. 7-33.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Sanatın Kuralları*. Çev. Necmettin Kâmil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourriaud, Nicolas (2004). *Postprodüksiyon*. Çev. Nermin Saybaşıllı. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bürger, Peter (2019). *Avangard Kuramı*. Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erenus, Özlem Kalkan (2014). *Marcel Duchamp*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- <https://sozluk.gov.tr> (erişim 15.12.2020)
- Işın, Serkan (2007). *Tüğün*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Işın, Serkan (2009). *Dada Korkut*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Işın, Serkan (Aralık 2018). "Serkan Işın ile Görsel Şiire Dair". *Söyleşiyi Yapanlar: Hakan Şarkdemir vd. Hece 264: 77-117*.
- Işın, Serkan, "Haydan Gelen Huya Gidiyor mu?" www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/haydan-gelen-huya-gidiyor-mu (erişim 11.01.2021)
- Kuspit, Donald (2006). *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lazarato, Maurizio (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. Çev. Selcan Çalıcı. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Mann, Paul de (1991). *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mikics, David (2007). *A New Handbook of Literary Terms*. Yale University Press: New Haven & London.
- Paz, Octavio (2020). *Çamurdan Doğanlar: Romantizmden Avangarda Modern Şiir*. Çev. Kemal Akatay. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Quinn, Edward (2006). *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. Facts On File: New York.
- Rifat, Mehmet (1997). *Gösterge Avacıları: Şiiri Okuyan Şairler 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Schulte-Sasse, Jochen (1987). "Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde". Peter Bürger. *Theory of the Avant-Garde* içinde. Minneapolis: University of Minnesota Press. vii-xlvi.
- Žižek, Slavoj (2009). *Sanat: Konuşan Kafalar*. Çev. Mine Yıldırım. İstanbul: Encore Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır* Romanında Schrödinger'in Kedisinin İzleri*

DR. ÖĞR. ÜYESİ HASAN CUŞA*

Öz

Schrödinger'in Kedisini, Avusturyalı fizikçi Erwin Schrödinger tarafından 1935 yılında ortaya atılmış bir teoridir. Düşünce deneyine dayanan bu teoriye göre, kapalı bir kutunun içinde bir kedi ve bazı koşullara bağlı olarak aktif hale gelen bir mekanizma olduğu varsayılır. Bu mekanizma bozulma ihtimali yüzde elli olan radyoaktif bir atom ve içinde siyanür olan bir şişe zehirden oluşur. Radyoaktif atomun bozulması durumunda mekanizma tetiklenecek ve şişe kırılacaktır. Bu nedenle şişeden dışarı salınan zehir kedinin ölümüne neden olacaktır. Söz konusu atom bozulmazsa mekanizma devreye girmeyecek; dolayısıyla kedi hayatına kaldığı yerden devam edecektir. Deney kutusunda gözlem yapılmadığı sürece paralel evrenler bağlamında kedinin hem canlı hem de ölü olduğu kabul edilecektir. Bu deney üçüncü hâlin imkânsızlığının olanaklı olduğuna işaret eder. Schrödinger'in kedisini deneyinde önemli olan kedinin hayatta kalıp kalmaması değil, kedinin ölümle yaşam arasındaki ince çizgide olduğunun farkına varılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında bu tür bir düşünce deneyinin Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır* adlı romanında var olduğu gözlemlenmiştir. Bu çalışmanın amacı, inceleme nesnesi olan romanda Schrödinger'in Kedisini deneyinden izler taşıdığını ortaya koymaktır.

Anahtar Sözcükler: Adalet Ağaoğlu, *Hayır*, Schrödinger'in Kedisini, Paralel Evrenler, Zaman.

TRACES OF SCHRÖDINGER'S CAT IN ADALET AĞAOĞLU'S NOVEL HAYIR

Abstract

Schrödinger's cat is a theory put forward by Austrian physicist Erwin Schrödinger in 1935. According to this theory based on the thought experiment, it is assumed that there is a cat inside a closed box and a mechanism that becomes active depending on some conditions. This mechanism consists of a radioactive atom with a 50 percent probability of deterioration and a bottle with cyanide in it. If the radioactive atom is broken, the mechanism will be triggered and the bottle will break. Therefore, the poison released from the bottle will cause the death of the cat. If this atom is not broken, the mechanism will not work and therefore the cat will continue its life from where it left off. In the context of parallel universes, the cat will be considered both alive and dead, unless observation is made in the experimental box. This experiment indicates that the impossibility of the third state is possible. In Schrödinger's cat experiment, what matters is not whether the cat survives, but the realization that the cat is on the fine line between death and life. From this point of view, it can be said that such a similar thought experiment exists in Adalet Ağaoğlu's novel *Hayır*. The purpose of this study is to reveal that Schrödinger's cat experiment carries traces in this novel.

Key words: Adalet Ağaoğlu, *Hayır*, Schrödinger's Cat, Paralel Universes, Time.

* Bu çalışma "Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Dörtlemesine Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Munzur Üniversitesi, hasencusa@gmail.com, orcid: 0000-0002-1754-5205

Gönderilme Tarihi: 30 Ocak 2021

Kabul Tarihi: 4 Mart 2021

GİRİŞ

Adalet Ağaoğlu (1929-2020), modern Türk edebiyatında zaman problemi üzerine eğilen yazarlardan biridir. Kurmaca düzlemde zamanın işlenişini farklı açılardan ortaya koymaya çalışan Ağaoğlu, kaleme aldığı romanlarında zaman kavramını sorunsallaştırması yönüyle eleştirmenlerin dikkatlerini üzerine çekmeyi başarmıştır. Ona göre “roman tek kurallı değil, çok kurallı; yani enine boyuna derinliğine çok boyutlu. Roman bu boyutları arayış, bunları bütünleştiren sanatı[dır]” (Ağaoğlu, 2012, s. 272). “Roman[ın] bir arayış” (Ağaoğlu, 2012, s. 276) olduğunu ileri süren Yazar, *Damla Damla Günler* adlı günlüklerinde bireysel ve toplumsal yaşamın panoramasını gözler önüne sermekle kalmaz, aynı zamanda romanlarının kurgularına ışık tutmaktadır.

Hayır'ın zaman kurgusuna dair kaleme alınan akademik çalışmalar incelendiğinde genellikle geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın iç içe geçmiş bir şekilde inşa edildiğinden söz edilmektedir. “*Hayır*, roman kurgusu bakımından son derece karmaşık ve kavranması zor bir romandır.” (Apaydın, 2006, s. 31). Çünkü romandaki farklı zaman boyutları sarmal bir biçimde ilerler. *Hayır*'da zaman çok sıkı bir şekilde örülmüştür. Kurmaca, düşsel, gerçeküstü zaman sürekli iç içe görülür.” (Uğurlu, 2003, s. 175). Buna rağmen romanda anlatılan olaylar karmaşık değildir. “Aysel'in merkezde olduğu *Hayır*... romanı, bir günlük anlatı zamanı çizgisinde gelişen küçük bir olay etrafında kurgulanır.” (Topaloğlu, 2005, s. 169).

“*Dar Zamanlar*” serisinin ilk iki romanı sayılan *Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düşün Gecesi*'ndeki anlatı zamanı kısadır. *Hayır*'ın anlatı zamanı, diğer iki romanınkinden biraz daha uzundur: Bir günü kapsar. Yalnız bu dairesel, başlangıç ânına geri dönen bir gündür. Ayrıca, bu günün her ânı geçmişle yüklü olduğu kadar geleceğe de açımlıdır.” (Parla, 2012, s. 308). Bir günlük zaman çerçevesinde aktarılan olaylar genellikle olasılıklar etrafında gelişir. “Bir günlük zaman dilimin başlangıcı ile sonu arasında, tamamen yaşanması muhtemel oluşumlar aktarılmıştır.” (Eronat, 2004, s. 125).

Ölmeye Yatmak'ta geniş bir zaman aralığında yaşananları dar bir zaman çerçevesinin sınırları içinde anlatan Ağaoğlu, *Bir Düşün Gecesi*'nde bölünen zaman diliminden arta kalan an'ı özne konumuna yükselterek zamana karakteristik bir özellik kazandır. “*Dar Zamanlar*” dörtlemesinin ilk iki romanında ileri ve geri sıçramalarla anakronik olarak ilerleyen zaman, *Hayır*'da kırılğan boyutlarıyla ortaya çıkar. Zamanın kırılmaya uğramasıyla birlikte Aysel karakteri üzerinden eş zamanlı olarak iki farklı evren hayal edilmekte ve bu evrenlere yolculuk yapılmaktadır. Bu durumun paralel evrenlerle ilişkili olduğu söylenebilir. Paralel evren teorisi, ilk defa Hugh Everett tarafından dile getirilmiştir. Bu teoriye göre farklı şekillerde oluşmuş birden fazla evren vardır. Her bir evren kendine özgü olası durumları ve gerçekleri barındırır. *Hayır*'a bu açıdan bakıldığında romanın farklı olası dünyalara bağlı olarak inşa edildiği söylenebilir. “*Hayır*...ı anlamak, her bakımdan yetkin bir romanın örgenlerini, gerekirse birbirlerinden soyutlayarak ayrıştırmak çoğul okumanın olanaklarından yararlanmakla, gıysilerinden soyarak, eleştirel bir çözümlemeyle okumakla olasıdır.” (Gümüş, 2000, s. 120).

Romanda Aysel ile Yazar dostunun “olay ya da durumlar karşısındaki benzer tutum ve düşünceleri, tasarladıkları ya da tahminde buldukları belli bir durum/olay etrafında senaryolar üretmeye yatkınlıkları” (Issı, 2012, s. 173) dikkat çeker. Söz konusu romanın başından sonuna kadar olasılıklar kombinasyonu etrafında inşa edildiğini görmek mümkündür. Nitekim Aysel'in eşi Ömer'in başka bir kadınla evliliğinin hem mutlu hem de mutsuz anlarını zihninde canlandırması, kendisi için düzenlenen ödül töreninde nelerle karşılaşabileceğine dair olası durumları aktarması, üzerinde çalıştığı metinlerin sonuçlarını ihtimaller dâhilinde dile getirmesi ve intihar eylemini farklı şekillerde hayal etmesi bir bakıma paralel evrenlerle kuşatılmış labirentin içinde sıkıştığını gösterir.

Olasılıklar çemberi içinde olup biten tüm bu sahneler, her ne kadar paralel evrenlerle ilişkili

olsa da Schrödinger'in Kedisi deneyi ile doğrudan ilişkili değildir. Çünkü bu deneyde ortaya konulmaya çalışılan şey, tam olarak olasılıkların varlığı değil; mümkün olmayan şeyin mümkün olabilirliğidir. Bir başka deyişle olasılıklar bağlamında üçüncü hâlin imkân dâhilinde ispat edilmesidir. Yukarıda sözü edilen olasılıklar, makalenin konusuna ve amacına doğrudan hizmet etmediği gerekçesiyle incelenmeye tabi tutulmamıştır.

Bu çalışmanın amacı kuantum fiziğinde önemli bir rol oynayan Schrödinger'in Kedisi'nin bir düşünce deneyi olarak *Hayır*'ın "Gece" bölümünde kurgulandığını ortaya koymaktır. Bu bölümde Aysel'in Yazar karakteri tarafından hem canlı hem de cansız olarak hayal edilmesi *Hayır*'ın Schrödinger'in Kedisi'nden izler taşıdığını gösterir.

Alev Alatlının *Schrödinger'in Kedisi* üst başlığı altında yayınlanan *Kabus* ve *Rüya* adlı romanlarda daha çok olasılıklar ekseninde olabilecek en iyi ve en kötü ihtimaller üzerinde durulur. Schrödinger'in Kedisi bu romanlarda "ölümü ve hayatı aynı anda barındıran insanı anımsatı[r]" (Atlal, 2001, s. 479).

ÜÇÜNCÜ HÂLİN İMKÂNSIZLIĞININ OLANAKLI HÂLİ: SCHRÖDİNGER'İN KEDİSİ

Kuantum fiziğinde önemli bir düşünce deneyine konu olan ve hayali bir varlık olarak kabul edilen Schrödinger'in Kedisi, Avusturyalı fizikçi Erwin Schrödinger tarafından 1935 yılında ortaya atılmış bir teoridir. Düşünce deneyine bağlı olarak oluşturulan bu teori klasik fiziğin kurallarına bağlı olarak düşünüldüğünde ilk bakışta kendi içinde çelişki barındıran bir paradoks gibi görülür. Bilindiği üzere gerçek dünyanın sınırları içinde bir şey ya vardır ya da yoktur, bu şey eş zamanlı olarak hem var hem de yok olamaz; fakat Schrödinger'in Kedisi bunun aksini ispatlamaya yönelik bir deneydir.

Söz konusu deneye göre bir kutunun içinde bir kedi ve kısa bir süre içinde aktif hale gelme potansiyeline sahip bir düzenek olduğu varsayılır. Düzenek içinde bozulma olasılığı yüzde elli olan radyoaktif bir atom ve içi siyanürle dolu olan bir şişe zehir vardır. Eğer atom bozulursa düzenek devreye girecek ve şişe kırılacaktır. Bunun üzerine şişeden dışarı sızan gaz kedinin ölümüne neden olacaktır. Eğer söz konusu atom bozulmazsa kutuda bulunan düzenek çalışmayacak ve kedi hayatına kaldığı yerden devam edecektir. Söz konusu kutuya bakılmadığı sürece kedi hem canlı hem de ölü olarak kabul edilecektir (Cushing, 2006, s. 192). Bu bakımdan "Schrödinger'in düşünce deneyinde kutunun kapalı kalması gerekir; böylece kimse kediyi göremeyecek, hiçbir ölçüm gerçekleştirilemeyecek, süperpozisyon bozulmadan kalacaktır." (Brooks, 2012, s. 57). Klasik mantıkta bir canlının aynı zaman ve mekân içinde hem ölü hem de diri olmasının mümkün olmadığına işaret eden üçüncü hâlin imkânsızlığının aslında Schrödinger'in Kedisi deneyinde olanaklı hâle geldiği görülür.

"Kuantum teorisinin Kopenhag yorumuna göre ölçüm yapılanaya kadar kedi, ölü olma ve canlı olma durumlarının çizgisel birleşiminde (süperpozisyon) olması gerekir; sandık açıldığında kedi ölü veya canlı durumlarından birine 'atlar'." (Taslaman, 2008, s. 75). Diğer bir deyişle kutuda gözlem yapılmadığı sürece kedinin kutuda her iki şekilde bulunduğu varsayılır. Gözlem yapıldığında ise kedinin hem ölü hem de diri olduğuna yönelik gerçekleşmesi mümkün olabilen iki olası durum yerini tek bir gerçeğe bırakır: Kedi ya ölüdür ya da diri. Kedinin durumunu öğrenmek için kutunun içine bakıldığında artık olasılığa dayanan bir evren ortadan kalkar. Gözlem yapma eylemi, kuantum fiziğinde dalga işlevinin çöküşü olarak bilinen olayın gerçekleşmesine yani iki olası durumdan birinin ortaya çıkmasına neden olur. Bu da deneyinin sonlandığı anlamına gelir. Schrödinger'in Kedisi deneyinde önemli olan kedinin yaşayıp yaşamadığı değil, kedinin ölü ya da diri olduğuna yönelik tüm olasılıkların göz önünde bulundurulmasıdır.

John Gribbin, *Schrödinger'in Kedisinin Peşinde* adlı eserinde kuantum dünyasıyla her gün yaşa-

dığımız dünya arasındaki farka dikkat çekmek için Schrödinger'in hayali kedisinin önemli bir rol oynadığını ileri sürer. Gribbin'e göre kuantum fiziğinde gündelik dünyada bildiğimiz klasik fizik kuralları artık işlemez. Çünkü kuantum teorisinde olaylar olasılıklara bağlıdır. Kuantumu savunan kuramcılar, bir gözlemcinin neler olup bittiğini görmek için odanın "içine bakacağı zamana kadar kedinin bir tür belirsiz durumda var olduğunu, ne sağ ne ölü olduğunu" ileri sürerler. Buradan hareketle de "gözlemlenmediği sürece hiç bir şey gerçek değildir." Sonucuna ulaşırlar (Gribbin, 2005, s. 16).

HAYIR'DA SCHRÖDİNGER'İN KEDİSİNİN İZLERİ

Hayır'ın "Gece" bölümünde Aysel, Özerk Milli Kültür Kurumu tarafından düzenlenen onur törenine katılmadığı için törende kendisi bekleyen yakın çevresi tarafından merak edilir. Tüm aramalara rağmen kendisinden haber alınamayan Aysel'in varlığı dostu ve öğrencileri tarafından endişe konusu olur. Bunun üzerine **Yazar**, dostu Aysel'i bulmak için evine gitmeye karar verir. Yazar, dostunu evde nasıl bulacağına dair zihninde bazı senaryolar kurmaya başlar. Bir başka deyişle Aysel'in hayatını varlık ve yokluk bağlamında ontolojik bir mesele hâline getiren Yazar, aklından bir takım olasılıklar geçirir.

Yazarın, Aysel'in hayatına dair olasılıkları eş güdümlü olarak kendi bilincinin derinliklerinden dışarı vurması Schrödinger'in Kedisi'ne benzer bir düşünce deneyini akıllara getirir. Bu deneyde kutunun yerini ev, düzenekteki zehir şişesinin yerini " baldıran içmek, damar kesmek, kendini asmak, beynine kurşun sıkmak" gibi eylemlerin yanı sıra "ilâçların, uyuşturucuların, gazların sağladığı olanaklar" almaktadır (Ağaoğlu, 2014, s. 102). Bu deneyde yüzde elli değişme olasılığına sahip ve hangi yöne doğru hareket edeceği konusunda **kararsız** olan radyoaktif atomun yerini bireyin karar verme mekanizması almaktadır. Zaman içinde "[i]nsanların kendi sonlarını kendilerinin belirlemesi gereği, yerini insanların kendi hayatlarını kendilerinin belirlemesi gibi durumlara bıraktı." (Ağaoğlu, 2002. s.246). İnsanın kriz anında yaşamak ya da ölmek gibi iki seçeneğe bir tercih karşısında bunlardan hangisini seçeceği o anki vereceği karara bağlıdır. Bu karar verilene dek söz konusu kişinin yaşamla ölüm arasında **gelgitler** yaşadığını söylemek mümkündür. Son olarak bu tür bir düşünce deneyinde Aysel'in "**kedi**"yi, Yazar'ın da "**gözlemci**"yi temsil ettiği söylenebilir. Burada **Yazar** karakteri aynı zamanda okurun gören gözü duyan kulağıdır. Bu bakımdan okuyucu da tıpkı Yazar gibi gözlemci konumundadır. Tüm bu analogik açıklamalardan sonra artık deneyin Yazar tarafından Aysel'e nasıl uygulandığına geçilebilir.

Yazar, Aysel'in yaşadığı apartmanın merdivenlerini tırmandığı sırada dostunun hem öldüğüne hem yaşadığına dair sahneleri sırasıyla zihninde canlandırır. Yazar'ın bilincinde kurgulanan bu sahnelerin bir bakıma paralel evrenlerde gerçekleştiği söylenebilir. Yaşam ve ölüme dair bu tür sahnelerin tümü Yazar'ın bilincinden geçmesine rağmen anlatıcının ağzından aktarılır. Yazar, öncelikle Aysel'in cesediyle karşılaştığını daha sonra onu canlı bir biçimde evde nasıl gördüğünü hayal eder. Burada her iki durumun kendine özgü gerçeklik payı olsa da karanlık koridorların içinde çaresizliğe kapılan yazar için "artık tek bir gerçek var. İki de bir gözünün önünde canlanan sahne" (Ağaoğlu, 2014, s. 232). Aysel'in evde mutfak tüpünü açık bırakarak intihar etmiş olabileceği ihtimalini içeren bu sahne şu şekilde aktarılır:

Kapıyı açtı. İçeri girdi. Lambayı yaktı. Odanın aydınlanmasıyla, Aysel, yerde yatmakta. Üstünde saks mavisini bir sabahlık. İnce, güleç çizgilerle dolu yüzünde bir gün batımı dinginliği. Hatta kendi evreninin kandilini kendi elleriyle söndürmüş olmanın getirdiği bir doyunluk; bir çeşit utku belirtisi. Bu yaşta odada boğucu gaz kokusu... İçgüdüsel bir atılımla pencereyi açtı. Gaz kokusu dışarı çıktı, linyit kokusu içeri daldı. Geri döndü, Aysel'in nabzını eline aldı. Yüreğinde çırpınışlarla gözü, önü açık sabahlıktan solgun, gölgeli bir gövdenin çıplaklığına kaydı. Evet, çıplak. Çıplak ve ölü (Ağaoğlu, 2014, s. 232).

Görüldüğü üzere Yazar, kapıyı açıp içeri girene dek evin içinde Aysel'in hem ölüsü hem dirisi ile karşılaşabileceğine dair olasılıkları göz önünde bulundurur. Kapıdan içeri girdiğinde ise iki olasılıktan birinin gerçekleştiğine, yani Aysel'in evde çıplak bir şekilde öldüğüne tanık olur. Kapının açılmasıyla birlikte gözlemci konumunda olan Yazar, hayal ettiği evrenin içine girdiği için katılımcı konumuna geçer. Yazarın farklı olası durumlardan sadece birinin meydana gelişine tanık olması bir bakıma dalga işlevinin çöküşü olarak adlandırılan olayın gerçekleşmesine neden olur. Bu durumda düşünce deneyinin sonlanmış olduğu düşünülebilir; fakat anlatıcı Yazar'ın kapıyı açıp içeri girdiğinden söz ederken aslında Yazar, merdivenlerde soluklanmaktadır. Dolayısıyla gözlemci konumunda bulunan Yazar'ın düşünce deneyi devam etmektedir.

Bir sonraki sahnede ise Yazar, Aysel'in her şeyden habersiz evde beklediğini hayal eder. Buradan hareketle de Aysel'in kendisini nasıl karşılayacağını merak eder: "Zile bastı. Kapıyı Aysel açtı. Üstünde pastel renkte zarif bir giysi. Pastelli aydınlık kılan kolyesi, mercan küpeleri dudağının pembe ruj, gözlerinin mavi farı, en çok da ışıltılı gülümsemesi (Ağaoğlu, 2014, s. 233) ile kapıyı açan Aysel, arkadaşını eve davet eder. Bu sahnenin devamında Yazar, arkadaşını "kırmızı pijamasıyla" (Ağaoğlu, 2014, s. 235) hayal ettikten sonra Aysel'in banyoda olabileceği üzerine yoğunlaşır:

Banyoya girdi. Aysel'in yerde, yarı çıplak yattığını gördü. Yanı başında üç tüp uyku ilâci. İçleri boşaltılmış tüpler... Ülkenin koskoca bir profesörünün, başkaları tarafından bu durumda görülmeşiğine sevindi. Bu durumda: Baş burkuk, göğüsler yere sarkmış, etler gevşek, ayaklardaki şeker pembesi terliklerden biri musluğun altından kaymış... (Ağaoğlu, 2014, s. 237).

Yazar, bu sahnede Aysel'in cesedini sadece kendisinin göreceğinden dolayı kaygılanır. Bu yüzden apar topar apartmanı terk edip kendini sokağa atar. Yazar, bir anlık yaşadığı korku dolu anları geride bırakıp apartmana geri döner. Koridordaki lambanın düğmesine basar, tekrar merdivenleri tırmanır. Kâbus dolu ceset sahnesini geride bırakan yazar, bir sonraki sahnede Aysel'i canlı bir şekilde, fakat beğenmediği renkli bir kıyafetle hayal eder: "Anahtarı kilide sokup kapıyı açtı. Baktı Aysel, üstünde kurbağa yeşili bir kombinezonla. Kurbağa yeşili ki, en nefret ettiği renk. Hemen geri çıktı" (Ağaoğlu, 2014, s. 238). Anlatıcının bu sözlerinin hemen ardından Yazar, "Doğrusu, kurbağa yeşili kombinezonu da zorla giydirdim ona." (Ağaoğlu, 2014, s. 240) diyerek söz konusu sahnenin istenmedik bir şekilde hayal edildiğini vurgular. Bunun yerine alternatif bir sahnenin nasıl olabileceğini düşünmeye başlar.

Yazar sonunda diğerlerinden farklı bir biçimde Aysel ile karşılaşabileceğini tasavvur eder. Bu sahnede anlatıcının da belirttiği üzere Yazar, anahtarı kilide sokup kapıyı açmayacak ya da kapı zilini çalmayacaktır. "Aysel oradaki varlığını duysun da, kapıyı kendisi açsın diye bekleyecek[tir]" (Ağaoğlu, 2014, s. 242). Yazar'ın hayal ettiği karşılaşma anı olduğu gibi aktarıldıktan hemen sonra Yazar, kendini başka bir sahnede hayal ederken bulur. "Bu kez de Aydın, divanda ve bikini bir donla..." Yazar'ın karşısına dikilir (Ağaoğlu, 2014, s. 242). Yazar, Aydın'ın öldüğünü bildiği halde hayal ürünü olan bu tür bir sahnede onunla karşılaşmasını yadırgar.

Romanın ilerleyen bölümlerinde zamanın daralmasıyla birlikte Yazar, artık Aysel'in öldüğüne yönelik olasılıkları dile getirmeye başlar. Bu nedenle değer verdiği ve önemseydiği dostunun nasıl intihar etmiş olabileceğini gözlerinin önüne getirir: "Kapı pat diye açıldı; uzanıp lambayı yaktı: Aman Allahım! Aysel içerde. Ama tavanda, bir ipin ucunda asılı. Tam da, daha önce bir düzine kadar mikadan kuşun sallanıp durduğu yerde. Boynunda bir ilmikle." Yazar, bu sahneyi kurgularken tavana asılı olan ipin altında bir masa ve masanın üstünde de bir daktilo olduğunu unuttur. "Bu kötü kurgulayışa karşı içinde gizli bir öfke yükseliyor. Kendini hoşgörmezlikle sahneyi hemen düzeltiyor." Zamanı adeta bükerek gelecek zamandan geçmişe giden Yazar, intihar olayını yeniden kurgular:

“Masayı olduğu yerde bırakıp, Aysel’i tavanın başka bir noktasından sallandırıyor; bu koltukla pencere arasındaki iki metre karelik boşluğun üstünden. Cansız sarkarken bacakların altına da küçük bir iskemle yerleştirmeyi unutmuyor, ama yerde devrilmiş bir iskemle...” (Ağaoğlu, 2014, s. 245).

Yazar, Aysel’i sürekli farklı intihar sahneleri içinde hayal eder. Dostunu düşünce deneyinde bir denek olarak kullandığı için suçluluk hissine kapılır: “Alçak! Ne yaptığını sanıyorsun sen? Kendi üstünde deneyemediğini, şimdi roman kahramanlarından birine uygun görmekle de yetinemediğini... [Aysel üzerinde mi deniyorsun]” (Ağaoğlu, 2014, s.246). Yazar, bu şekilde kendi bilincini yargıladıktan sonra, Aysel’in cesedinin yanı başında bulunduğu gerekçesiyle polis komiseri tarafından sorgulandığı bir sahnenin ortasında bulur kendini. Ne var ki bu sahne pek uzun sürmez; çünkü yazar bir karabasandan uyanır gibi kendini hemen toparlar. Tüyer ürpertici bu sahneyi geride bırakan Yazar, artık hayal ettiği evrenin içine yani Aysel’in evine girmeye hazırdır. Eve ayak basan Yazar, her ne kadar evin içine girse de ortam karanlık olduğu için gözlem yapamaz. Gözlemlenemeyen bu durum aynı zamanda düşünce deneyinin devam ettiğine işaret eder.

Evin karanlık odaları arasında Aysel’i arayan Yazar, lambanın düğmesine basmaktan çekiniyor; çünkü aydınlıkta “Aysel[i], divanın üstünde. Bileğinden kanlar akar...” ölmüş bir şekilde görmeye hazır değildir. Aysel’in cesediyle karşılaştığı sırada ne yapacağını bilemeyen Yazar, aklını kurcalayan bir takım sorularla meşgul olur: “Hiçbir ön hazırlığı yokken, işin içine bütün duygularda yoğunlukla karışmışken, cesedi taşıtmayı başkalarına nasıl bırakabilir ya da bu çaresiz sahnenin üstünden nasıl atlayıp da başka bir bölüme geçebilir?” (Ağaoğlu, 2014, s. 253). Bu tür içsel sorgulamaları bir kenara bırakıp tüm cesaretini toplayan Yazar, odanın ışığını açar. Aydınlanan ortamda ceset göremediği için derin bir nefes alır ve yavaş adımlarla banyoya doğru yönelir. Banyonun ışığını açmadan önce Aysel’i hem ölü hem de diri olarak gözlerinin önünde canlandırır. Tıpkı Schrödinger’in Kedisi deneyinde olduğu gibi Aysel, Yazar tarafından eş zamanlı olarak bir taraftan hayatta kalmış diğer taraftan da ölmüş bir şekilde hayal edilmektedir:

Banyonun kapısını itip açtı. Baktı Aysel, her yanı kırık çıkık, yerde iniltilelerle... Kulak veriyor. Hiçbir yandan herhangi bir inilti falan gelmiyor. Kapıyı yeniden açtı, baktı. Baktı Aysel, üç tüp ilaç yutmuş, ölü... Ölmek üzere... Çıplak değil, saks mavisi sabahlık... Değil. Küvette. Küvet ağzına kadar suyla dolmuş taşmış; Aysel suda boğulmuş... Değil... Duşta, çıplak. Etleri sarkık, memeleri... Bir Çığlık: Aaa! Nedir canım, pat diye giriyorsun içeri! Evimin anahtarını bunun için mi verdim ben sana? Çökmüş bir gövdeyi banyoda dikizleyesin diye mi? (Ağaoğlu, 2014, s. 266).

Bu pasajda Aysel’in ölü mü yoksa diri mi olduğu yönündeki tüm ontolojik olasılıklar kuantum teorisine göre üst üste binmiştir. Bu durum şu **sözleri** akıllara getirir: “Herkes yaşadığı kadar öldürür kendini.” (Ağaoğlu, 2001. s.191). Pasaja tekrar dönecek olursak banyodaki ışığın yanmasıyla birlikte gözlemci olan Yazar, katılımcı olur ve böylelikle deney sona erer. Deneyin sonunda okuyucu da tıpkı Yazar gibi Aysel’i evde ölü mü yoksa diri mi olduğunu merak eder, fakat bu iki olasılıktan hiçbiri gerçekleşmez. Çünkü Aysel, evde olmadığı için ölüm kalımla ilgili olasılıklar sifira indirgenir. Burada Aysel’in evde olmaması da bir olasılıktır; fakat Yazar, onun evde olduğunu varsayarak bu olasılığı göz önünde bulundurmamıştır. Bu durumda Aysel’in saklandığı izini kaybettiği düşünülebilir: “Roman kahramanları ne denli gizlenmek isterlerse istesinler, yazarı onların arkasına yapışır; kaçmalarına izin vermez.” (Ağaoğlu, 2014, s. 241).

Adalet Ağaoğlu, kendisiyle yapılan bir söyleşide romanlarının sonunu bilinçli olarak açık bıraktığını ileri sürer (Andaç, 2005, s. 67). Böylelikle roman kişilerinin kaderi okurunun hayal gücüne bırakır.

SONUÇ

Hayır'ın zaman kurgusu karmaşık bir biçimde geçmiş, şimdi ve gelecek zamana bağlı olarak kurgulanır. Romanda zamanın kırılmalı bir yapıya sahip olduğu gözlemlenmiş ve bu yönüyle bükülebilen bir zamanın söz konusu olduğu ileri sürülebilir. *Hayır*'da zamanın kırılmaya uğraması ile birlikte farklı bir zaman boyutu ortaya çıkar. Bu zaman boyutunda olası evrenlere düş gücü aracılığıyla gidip gelinerek zamanda yolculuk yapılır. Yolculuk esnasında içinde bulunulan evrendeki zaman düzlemine ait olan şimdiki zaman diliminden başka bir evrendeki gelecek anlarından herhangi birine ve birkaçına gidildiği görülür. *Hayır*'ın zamansal açıdan birden fazla evrenin aynı anda farklı açılardan var olduğunu gösteren paralel evrenlerin varlığı dikkat çeker. Buradan hareketle de *Hayır*'ın zamansal açıdan kuantum fiziğinin olasılık yasalarına bağlı olarak kurgulandığını sonucu çıkarılır. Bu bakımdan söz konusu romanın "Gece" bölümündeki kurgusal yapının Schrödinger'in kedisi bağlamında ele alındığında yazarın bilincinde kurgulanan sahnelerin her birinin paralel evrenlerde gerçekleştiği görülür. Dolayısıyla roman kişisi Aysel'in yaşadığına ya da öldüğüne dair tüm olası senaryoların Schrödinger'in kedisi deneyine bağlı olarak yazar tarafından bir düşünce deneyi şeklinde kurgulanmış olduğu sonucuna varılır.

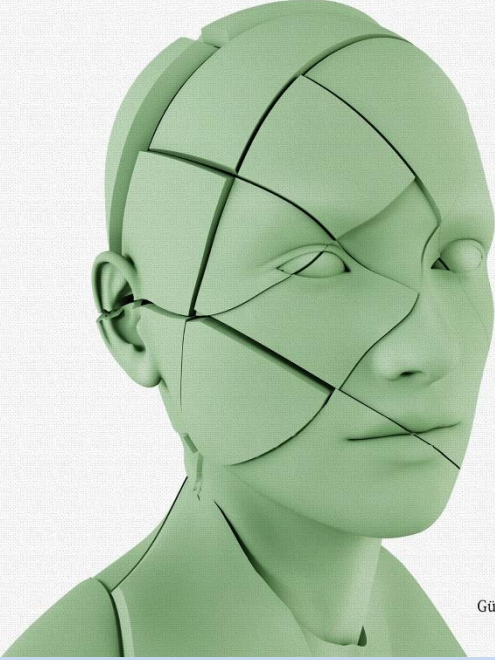
KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet (2001). *Başka Karşılaşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2002). *Karşılaşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2011). *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2012). *Bir Düşün Gecesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2012). *Damla Damla Günler I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2012). *Damla Damla Günler II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2012). *Damla Damla Günler III*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ağaoğlu, Adalet (2014). *Hayır*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Alatlı, Alev (2001). *Schrödinger'in Kedisi /Kâbus*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Alatlı, Alev (2001). *Schrödinger'in Kedisi /Rüya*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Andaç, Feridun (2005). *Adalet Ağaoğlu Kitabı "Sen Türkiye'nin En Güzel Kazasıdır"*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Apaydın, Mustafa (2006). Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Zaman Kurgusu Üzerinde Bazı Değerlendirmeler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 17-38.
- Brooks, Michael (2012) *Fizik: Zamanda Seyahat edebilir miyiz? ve Diğer Büyük Sorular*. İstanbul: Versus Kitap.
- Cushing, James T. (2006). *Fizikte Felsefi Kavramlar 2*. B. Özgür Sarıoğlu (Çev.). İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Cuşa, Hasan (2017). *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Dörtlemesine Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eronat, Kamuran (2004). *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gümüş, Semih (2000). *Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gribbin, John (2005). *Schrödinger'in Kedisinin Peşinde: Kuantum Fiziği ve Gerçeklik*. Nedim Çatlı (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Issı, Ahmet Cüneyt (2012). *Edebiyatı Dipte(n) Kuşatmak: Modern Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar*. İstanbul: Roza Yayınevi.

- Parla, Jale (2012). *Don Kişot'tan, Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taslaman, Caner (2008). *Kuantum Teorisi, Felsefe ve Tanrı*. İstanbul: İstanbul Yayınevi.
- Topaloğlu, Yüksel (2005). *Adalet Ağaoğlu'nun Çağdaş Türk Romanındaki Yeri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü..
- Uğurlu, Seyit Battal (2003). *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

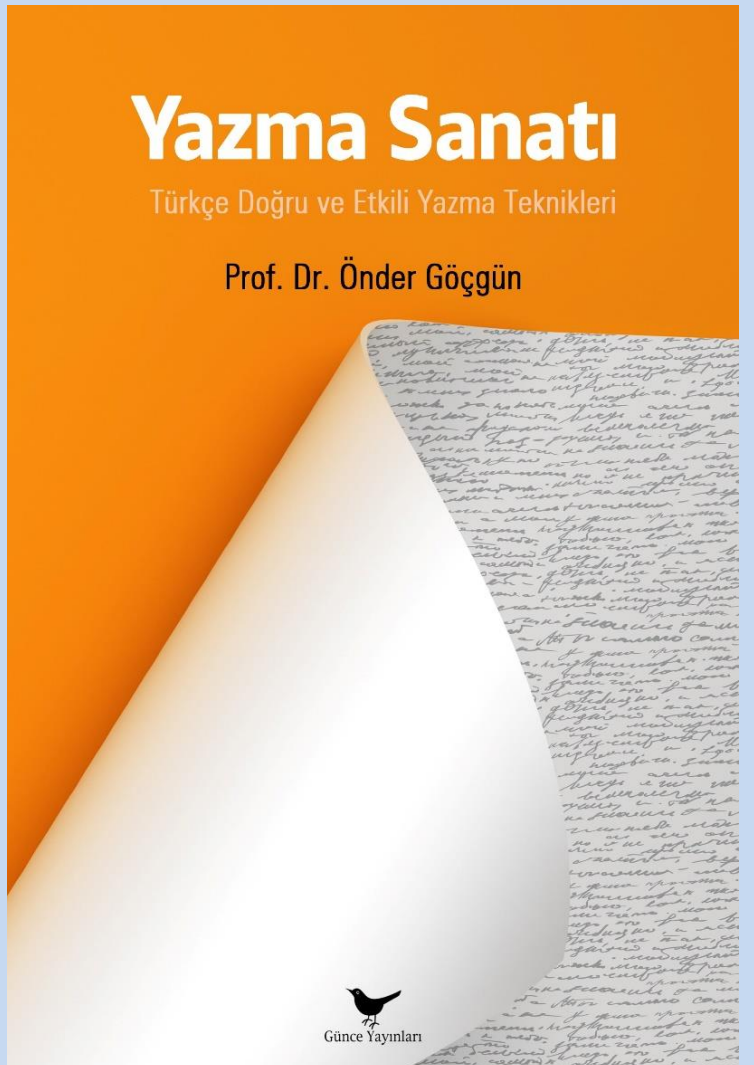


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Bedensel Sorunlar Çerçevesinde Karşılaştırmalı Bir İnceleme: *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu ve İnsanın Esareti* (*Of Human Bondage*)

ARŞ. GÖR. FATOŞ IŞIL BRITTEN*

Öz

Fiziksel rahatsızlıklar, bedensel kusurlar gibi bedene dair sorunlar dünya edebiyatında sıklıkla karşımıza çıkan konulardır. Edebiyatın bu tip sorunlar yaşayan kurgusal karakterler üzerinden duygudaşlık geliştiren katartik bir gücü olduğu yadsınmaz. Özellikle psikolojik tahliller açısından zengin bir edebî metin, hem bedensel sorunların bireylerin kişiliklerini nasıl etkilediğini hem de kişilerin içinde buldukları duygu durumlarını anlamamıza yardım eder. Bu noktada Türk edebiyatının sayılı romanlarından biri olan Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* (1930) ve İngiliz edebiyatının beğenilen romanlarından W. Somerset Maugham'ın *İnsanın Esareti (Of Human Bondage)* (1915) bedensel sorunları ve bunların yol açtığı doğrudan ve dolaylı ruhsal acıları başkahramanların iç dünyaları aracılığıyla ele alır. *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nun isimsiz genci dizinde oluşan kemik vereminden dolayı giderek artan bir şekilde yürüme güçlüğü çekmekte ve bacağının kesilmesi endişesini taşımaktadır. *İnsanın Esareti*'nin ana karakteri Philip Carey ise doğumsal bir deformasyon olan yumru ayak sorunu ile baş etmeye çalışır ve o da yürüme güçlüğü çekmektedir. Bu noktada bu romanlar oluşum romanı (*Bildungsroman*) olmaları yani çocukluktan olgunluk dönemine geçişi anlatmaları bakımından dikkat çekicidir, çünkü bu edebî alt tür sayesinde okuyucu genç yaşlarda bahsedilen başkahramanların kişiliklerinin nasıl oluştuğunu gözlemlene fırsatı yakalar. Bu tür detaylar bedensel sorunların psikolojik yansımalarını ortaya çıkarmak açısından bu romanlara yardımcı olur. Bu çalışmada Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* ve W. Somerset Maugham'ın *İnsanın Esareti (Of Human Bondage)* romanları karşılaştırmalı edebiyat disiplini çerçevesinde incelenecek olup romanlar arasındaki paralellikler görünür kılınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Karşılaştırmalı edebiyat, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, *İnsanın Esareti*, bedensel sorunlar, oluşum romanı

BODILY PROBLEMS: A COMPARATIVE LITERARY ANALYSIS OF DOKUZUNCU HARİCİYE KOŞUŞU AND OF HUMAN BONDAGE

Abstract

Bodily problems such as physical disorders or defects are the themes one often encounters in world literature. Literature, surely, has the cathartic power to develop empathy through fictional characters with such problems. A particularly rich literary text, in terms of psychological analysis,

allows us to understand how bodily problems affect the personalities of individuals as well as their general moods. Herein, Peyami Safa's *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1930), a prominent novel in Turkish literature and W. Somerset Maugham's *İnsanın Esareti* (*Of Human Bondage*) (1915), a much admired novel in English literature, both address bodily issues and the direct or indirect psychological sufferings that they cause through revealing the inner lives of their protagonists. The anonymous hero of *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* has increasing difficulty walking due to bone tuberculosis on his knee and worries about amputation. Philip Carey, the protagonist of *Of Human Bondage*, copes with a club foot which is the result of a birth deformity and, therefore, has a similar difficulty walking. At this point, it is notable that both novels are *Bildungsroman*, a narrative about the transition years from childhood to adulthood, because thanks to this sub-genre the reader has the opportunity to observe the formation of the aforementioned protagonists' personality. Such details in these novels help to unveil and unpack the psychological outcomes of bodily problems. This paper intends to scrutinize Peyami Safa's *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* and W. Somerset Maugham's *Of Human Bondage* within the frame of comparative literature and make the parallelisms between these Works more visible.

Keywords: Comparative literature, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, *Of Human Bondage*, bodily problems, Bildungsroman

GİRİŞ

Karşılaştırmalı edebiyat disiplini, farklı kültürlerden edebî eserleri benzerlikler ve farklılıklar bağlamında karşılaştırmalı bir biçimde inceleme imkânı verir. Türk romanının kilometre taşlarından Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ve İngiliz edebiyatının en bilinen romanlarından biri olan W. Somerset Maugham'ın *İnsanın Esareti* (*Of Human Bondage*) adlı eseri bedensel sorunların psikolojik yansımaları çerçevesinde önemli koşutluklar gösterir.

Shakespeare'in kambur ve şeytani III. Richard'ı veya Herman Melville'in intikam takıntılı kötürüm karakteri Kaptan Ahap gibi birçok ünlü kurgu karakterden de anlaşılacağı üzere klasik Batı edebiyatında bedensel kusur ve engellilik çoğu zaman karakter bozukluğu hatta kötülük ile özleştirilmiştir. (Margolis vd. 1987,s. 18-19). Benzer şekilde Susan Sonntag veba, verem ya da kanser gibi hastalıkların uzun yıllar boyunca toplumları dehşete düşürdüğünü bu nedenle hastalık sahiplerinin sağlıklı insanlar tarafından damgalandığını ve toplumdan tecrit edilmeye çalışıldıklarını belirtir. (1978). Bu durum bedensel sorunlardan muzdarip kişileri var olan sağlık sorunlarının yanı sıra içinde buldukları toplumun ön yargıları, dışlama ve damgalamaları ile mücadele etmek zorunda bırakır. Klasik Batı edebiyatındaki sayısız kötü örneğe karşın birçok edebiyat eseri ise bedensel sorunları olan kahramanlar üzerinden toplumun bedensel kusura veya rahatsızlığa bakış açısını değiştirme gücüne sahiptir. Hem *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* hem de *İnsanın Esareti* (*Of Human Bondage*) romanları çocukluklarından itibaren bedensel sorunlar yaşayan başkahramanları vasıtasıyla bu bedensel sorunları daha görünür kılar ve bu karakterlerin iç dünyalarını anlamamıza olanak sağlar.

PEYAMİ SAFA VE DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu (1930) Peyami Safa'nın diğer eserlerine göre daha az çalışılmış bir romandır. Ayrıca Orta Doğulu ve Batılı kültürlerin ikili bir karşıtlık olarak değerlendirildiği ve Fredric Jameson'un ulusal alegori olarak sınıflandırdığı romanlara örnek olarak gösterebileceğimiz çoğu eserlerinden ideolojik bakış açısının biraz daha arka planda kalması ile ayrışır (Gürbilek, 2010, s. 175). "Doğunun, Doğu gibi kalmaması, değişmesi, ama Batıyı da olduğu gibi almaması gerektiğini"

savunan *Safa Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında Doğu-Batı sorunsalından ziyade hastalık kavramı ve bireyin iç dünyasını odak noktası olarak alır. Kurgusal dış dünyada olup bitenler korku, üzüntü, keder, utanç gibi içeride yaşanan yoğun duygular ile harmanlanır (Arpa, 2017, s. 141).

Bu kısa romanda anlatıcı ile roman kahramanı aynı kişidir.¹ Anlatıcı hastane ortamını aşırı duygusallığa vardırılmadan betimler ancak okuyucunun romanın atmosferindeki ince hüznü fark etmemesi olanaksızdır. Sağlıklı insandan beklenen güçlü, ritmik veya hızlı ayak seslerinin yerini bir hastanın muşambalara sürtünen ayak sesi alır, bir umut olarak görülen doktor ise sağlıklı bedeni ile hastalara tezat oluşturur. O, hastanın elini uzattığında kaybolabilecek bir hayal gibi “köpüklenerek uçan ve uzaklara kaybolan beyaz gömleği” ile hızlıca hareket edebilmektedir ve anlatıcı hastane koridorlarını gerçek dünyayı iç dünyasının süzgecinden geçirerek, neredeyse izlenimci bir ressam gibi resmeder (DHK, s. 7).²

Hâlâ çocuk olan ana karakter “yalnız bende meçhul bir hastalık vardı, sekiz yaşımdan beri çekiyordum” derken aslında “ancak benim bir hastalığım vardı” demenin yanında kendisinin aynı zamanda çok yalnız olduğunu da belirterek bir sözcük oyunu yapar. (DHK, s. 9) Bu yalnızlık hem hastanede ona eşlik eden bir yetişkinin olmayışından hem de sağlıklı varlıkların dünyasında hastalığı ile diğer canlılardan ayrıldığını düşünmesinden kaynaklanır; “Ağaçların bile sıhhatine imrendiğini” birçok kez vurgulaması, belirsiz hastalığı ile sağlıklı kişilerin dünyasına dâhil olamamanın neden olduğu ıstırapı işaret eder ve ana rahmine dönmek istercesine bir köşeye ilişip büzülerek ebeveyn rolü atfettiği doktoru bekler (DHK, s. 9).

Anlatıcı, hastalık ibaresi gösteren her şeye sempati duyma eğilimindedir. Nesnelere bile sağlam ve dayanıklı olan yerine kendisi gibi hastalıklı, kırılabilir, hassas olanı yeğler. Örneğin, annesi ile birlikte yaşadıkları kenar mahalledeki evleri hasta insanlar gibi tasvir eder:

[...] Birbirine ufunetli adaleler gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. Her yağmurda her küçük fırtınada sancılanan ve biraz daha eğilip büğrülen bu evlerin önünden her geçişimde, çoğunun ayrı ayrı maceralarını takip ederdim. Kiminin kaplamaları biraz daha kararmıştır, kiminin şahnişini biraz daha yumrulmuştur, kimi biraz öne eğilmiş, kimi biraz çömelmiştir; ve hepsi hastadır, onları seviyorum; çünkü onlarda kendimi buluyorum; ve hepsi iki üç senede bir ameliyat olmadıkça yaşayamazlar, onları çok seviyorum; hepsi, rüzgârdan sancılandıkça ne kadar inildeler ve içlerinde ne aziz şeyler saklarlar, onları çok... çok seviyorum. (DHK, s. 16)

Kahraman hasta olan bu evlerin içlerinde çok değerli şeyler barındırdıklarını belirtir ve kendisinin dış görünüşüne zıt olarak iç dünyasının oldukça zengin olduğunu ima eder. Hastalık romanın o kadar merkezindedir ki roman kahramanı onu kişileştirmeden anlatamaz. Yarası iyileşmek için “iki obur dudak gibi gaz bezini emer” ve hava ile temas ettikçe çıplak etin derisi bir roman karakteriymişçesine anlatıcıdan daha çok ürperip korkar (DHK, s. 10-11). Bacağındaki yaralı eti onu sağlıklı bireylerden ayıran bir düşman gibi görmektense bu uzvu yoğun yalnızlık duyguları içinde onun duygularını paylaşan bir yoldaş gibi görür. Ameliyat öncesi bacağına kaybetme riski ile karşı karşıyayken hasta uzvuna bakıp ona acır: “Celladın bıçağına teslim olacak olduktan sonra senelerce bu acıyı niçin” çekip kan ağlamıştır? (DHK, s. 91). Bu acıma temelde kendine acıma duygusudur. Yaralı bacak diğer sağlıklı uzuvların içerisinde ayrıksıdır, mücadelecidir, çilekeştir. “İdama mahkûm bir kardeş gibidir” (ibid). Yalnızlığının ortasında onunla aynı dertlerden muzdarip, sahip olamadığı kardeşidir. Aslında bacağına kısaltılması anlatıcının sağlığı için gereklidir ancak bu uzvun yokluğunu hayal bile edememesinin sebebi kendi yokluğunu tahayyül etmek istemeyişindedir çünkü hasta bacağı ile kendini özdeşleştirmektedir. Tartışmasız, bu uzuv kimliğinin önemli bir parçasıdır.

Beşir Ayvazoğlu, *Peyami* adlı biyografisinde Safa'nın 1908 yılında başlayan hastalığı sebebiyle

¹Roman kahramanının bir ismi yoktur. Bu çalışmada kendisinden çocuk, roman anlatıcısı veya kahramanı olarak bahsedilecektir.

²*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* isimli romandan yapılacak alıntılarda romanın adı “DHK” şeklinde verilecektir.

“kendini birden doktorların, hastabakıcıların, ilaç kokularının, psikoloji ve tıp kitaplarının ortasında bulduğunu belirtir (2017, s. 57). Safa gibi anlatıcı kahraman da sıklıkla hastane ortamında bulunur ve doktorlar ile oldukça yakın bir ilişkisi vardır. Uzun süreden beri hastaneye gidiyor oluşu, yaşından büyük, ciddi mizacı ve yüksek kavrayış kapasitesi sayesinde hastanın doktorlarla oldukça arkadaşça bir ilişkisi vardır. Doktoru ile yemeğe çıkar, hasta iken doktoru onu evinden alır. Hastane aslında bir nevi okul görevi görmektedir. Anlatıcının iyi düzeydeki Fransızcasının da yardımıyla yaklaşık on yılda birçok cerrahi terim öğrenmiştir. Ameliyathaneleri, laboratuvarları gezmiştir. Hamlet’e göndermeler yapılan “Zavallı Yorik” aldı bölümde doktoru onu teşrihhaneye götürüp adeta bir tıp öğrencisine ders verir gibi bu öğrenme merakı fazla olan hastaya konuyla ilgili bilgiler verir, sonrasında da onu otopsi dersine sokar. Ancak edebiyata belirgin bir merakı olan hassas ruhlu kahraman için teknik bilgilerden ziyade otopsi odasında gördüğü cesetler dolayısıyla ölüm mefhumu ilgisini çeker ve Hamlet’in mezarlık sahnesini yoğun bir şekilde hatırlar. Otopsi masasının üzerinde gördüğü ölüye uygulanan ampütasyon ameliyatı kendisinin olmaktan kaçındığı ameliyattır. Hastalığı nedeniyle o, doktorların dünyasından ziyade cesetlerin âlemine daha yakındır. Hamlet’in uşağı Horatio ile konuşmasını zihninde canlandıran anlatıcı, Hamlet’in saray soytarısı Yorik’in kafatasını eline alıp ölüm ile ilgili duygu ve düşüncelerini aklından geçirir. Üstelik Yorik’in ölü olması ironiktir. O soytarıların bile “en neş’elisi”dir (DHK, s. 38). Şarkıları, şakaları ve kahkahalarıyla ölüme en uzak görünen kişinin bile gelip geçici mevcudiyeti hasta ve yalnız bir çocuk olan anlatıcıya ölümlerle çevrili bir odada kendinin ölümüne ne kadar yakın olduğunu fark ettirir. Zavallı Yorik nidası aslında zavallı kendim diyen bir feryattır.

Gerçekçilik akımının bir adım ötesi diyebileceğimiz, sanatta pozitif bilimlere ele alan natüralizm akımının etkilerini özellikle “Zavallı Yorik” ve “İlk Lokma” gibi teşrihane ile ilgili bölümlerde görmekteyiz. Otopsi dersinin akabinde gittikleri lokantada doktoru kahramanı sağlık gerekçesiyle et yemesi için zorlar. Doktor ile hasta, sanat/entelektüellik ile pratiklik dikotomisinde iki farklı uçta durmaktadırlar, bu nedenle doktor hastanın iç dünyasını tam olarak kavrayamaz. Et yemeği anlatıcıya biraz önce görmüş olduğu kadavraları hatırlatır ve damağında çürümüş insan eti, genzinde de morgun ağır kokusunu hisseder, “ölülerden birinin yanağını ısırmış gibi”dir (DHK, s. 41). Doktor için kadavralarla çalışmak günlük, olağan bir durumken ameliyat olmaktan korkan hasta ve hassas bir çocuk için ölümün yalın hali ile yüzleşmek travmatiktir.

Ancak kahramanı gerçekten sarsan ve hastalığının giderek şiddetlenmesine neden olan şey uzak akrabası, kendinden dört yaş büyük Nüzhet’e umutsuz bir aşkla bağlanmasıdır. Nüzhet, Erenköy’de bir köşkte tasasız büyümüş, ayrıcalıklı bir sınıftan gelen bir paşa kızıdır. İlişkilerinin anlatıldığı ilk bölümler yaşama sevinci, iyimserlik ve iyiye giden sağlık ile şekillense de son bölümler, ilişkinin bozulması, Nüzhet’in damat adayı doktor Ragıp ile evlenmeye karar vermesi ile yoğunlaşan ıstırap, melankoli ve bu duyguların neden olduğu, engelliliğe yol açabilecek kadar ağır seyretmeye başlayan hastalık ile biçimlenir. Nüzhet bedenlen oldukça sağlıklı, neşeli, çocuksu, alaycı, kimi zaman içten pazarlıklı ve derin duyguları olmayan bir karakter olarak çizilmiştir. Bu anlamda roman kahramanının çoğu açıdan tam tersidir ve bu zıtlık kahramanın Nüzhet’i arzularının muhtemel sebebidir. Hatta acı çekmeye alışmış, kendisini ancak kendine acılamak yoluyla sevebilen kahramanın sevgili olarak ulaşılmaz birini seçmesinin rastlantı olmadığı da ileri sürülebilir.

Roman kahramanının hassas karakter yapısının sebebi hastalığının getirdiği zorluklar olsa da kahramanın aile yapısı da melankolik ruh halini perçinler. Çocuk bir yetimdir ve ne kadar iyi niyetli olursa olsun zayıf ve oğluna destek olamayan silik bir annesi vardır. Anne, hastane ortamında oğlunun yanında değildir ve ona yeterince destek olamaz. Kahraman annesini üzmemek adına çocuk haliyle hastalığının şiddetini annesinden gizler. Bu nedenle aralarındaki ebeveyn-çocuk ilişkisindeki

roller yer değiştirmiştir diyebiliriz. Üstelik anlatıcı onu koruyacak bir babadan da mahrumdur. Annesi evde acılarına ağlamaktadır. Dolayısıyla anlatıcı “[k]endisine zaafından ziyade metanetini gösterdiği” iyi niyetli fakat zor durumunda ona destek olamayan zayıf karakterli annesi, fakirliği ve en çok da onu sakatlığa götürebilecek ağır hastalığı nedeniyle kendini yetersiz hissetmektedir (DHK, s.17). En masumane şakada bile kendinden şüphe edecek kadar aşağılık hissiyatı geliştirmiştir: “Ben Nüzhet’in kahkahalarından ürkerim, bu bir silahtır ki Nüzhet onu başkalarının zaafı üzerine merhametsizce boşaltır [...] ve nadir olarak da açtığı yaraya acır” (DHK, s. 26). Kahraman oldukça alıngan olduğu için olası bir eleştiriye maruz kalmaktan korkar ve ruhsal bir yara almamak için içine kapanır. Anlatıcının hissettiği aşağılık duygusu ve diğer insanların onun hakkındaki düşünceleri ile ilgili hassaslığı ne yazık ki yersiz değildir. Anlatıcı, Nüzhet ve annesi arasında geçen aşağıdaki talihsiz diyaloga kulak misafiri olur:

-İşit! İşitmelisin! Canını sokakta mı buldun? Maazallah Mikrop. [...] Sonra... çekersin (Ses artıyor). Anladın mı? Çekersin!

-(Şiddetli) Anne! Ben vallahi (Ses azalıyor) değil... (Ses artıyor) vallahi yaklaşmıyorum, vallahi uzak duruyorum.

-Şakası yoktur kızım, mikrop bu...

- [...] Ayırttım... Çatalına kaşığına işaret...(Yüksek sesle) Evin her tarafı mikrop... (DHK, s. 69-70).

Kahraman baştan beri özellikle yengesi tarafından hastalığı sebebiyle dışlanmakta ve ortamda istenmediğini sezmektedir ve bu konuşma sayesinde şüphelendiği hususlarda haklı olduğunu fark eder. Mikrop taşıyıcısı ve hastalık yayıcı olarak etiketlenir; sağlıklı insanların arasında yeri yoktur. Mehmet Tekin’in de belirttiği üzere “Mikrop bölümü, olay örgüsünün, en kritik noktasını teşkil etmektedir. Bu bölüme kadar belli bir seviyede seyreden çocuk-Nüzhet ilişkisi, bu bölümden itibaren çözülmeye başlar” (1999, s. 183). Bu kısma kadar içinde aşkın umudunu taşıyan ve yavaş yavaş iyileşme emareleri gösteren kahraman “Kozmopolitlerin Hücumu” adlı bölümde büyük olasılıkla aşağılık duygularının neden olduğu öfke patlamalarıyla Nüzhet ve ailesinden kopar.

Nüzhet’in annesi, kızının doktor Ragıp ile evlenmesi için hayli ısrar eder. Bu talip “[e]tlerinin her parçası aynı pembelikte, sıhhatli[...] başı”, “daima gülmeye alışmış” ağzı gibi özellikleriyle roman kahramanının zıddı olarak tasvir edilir (DHK, s. 61). Anlatıcının yaşına uymayan ciddiyetine karşın Ragıp mizahtan hoşlanır. Anlatıcı, Ragıp’ı sağlıklı bedenine ve sosyal konumuna rağmen küçümser. Ragıp’ın her sözü: “Efendim bu tren yirmi kilometre bile gidemez” benzeri sayılardan, ölçülerden yani bu dünyanın gözle görünen, fiziksel unsurlarından oluşur (DHK, s. 62). Ragıp doktor oluşuyla hayatın pratik tarafında yer alırken anlatıcı hastalığının da etkisiyle derin duygu ve düşüncelerin insanıdır. Ancak yüzeysel bir adam olduğu anlatıcı tarafından sıkça altı çizilen Ragıp’ın, roman kahramanının rakibi hatta kendi deyişiyle “düşmanı” olduğunu unutmamak gerekir. Rakibinin Nüzhet’in isteklerini kavrayabilecek sezgilerden yoksun olduğuna ve Nüzhet’e kendisinin iyi geleceğinden emindir. Ne var ki yaz boyunca Nüzhet’le yaşadığı aşk kısa sürede sonlanır: “Nüzhet, gençle arasındaki ilişkiyi bir oyun, rastgele bir macera olarak gördüğü ve önemsemediği için doktor Ragıp’ın teklifine hayır dememiş ve romandaki trajedinin doğmasına sebep olmuştur” ve anlatıcı aşk acısıyla palazlanan bir hastalık, engelli olma endişesi ve yalnızlığı ile baş başa kalır (Büyükkavas Kuran, 2018, s. 206).

Romanın sonunda okuyucu ana karakter için bir çıkış kapısı olduğunu fark eder. Tüm bu sınırlardan kahramanı kurtaracak şey edebiyata sığınmasıdır. Roman boyunca genç kahraman hastane ortamı ile ilgili notlar tutmakta ve etrafta gördüklerini defterine betimlemektedir. “Notlar” isimli son bölümde “[b]ir gün hastanelerde okunmak için bir roman yazsam ve bu notlarımın içine karış-

tırsam...” (DHK, s. 111) diye not düşerek okuyucuya elinde tuttuğu kitabın bu genç çocuk tarafından yazıldığını ima eder. Böylelikle kahramanın bunca ruhsal ve fiziksel ıstırapın ardından hayat amacını bulduğunu sezeriz. Yazar olacaktır. Bu yolculuk sayesinde hasta psikolojisini öğrenmiş ve yazarlık için elzem olan empati yeteneği gelişmiştir. Bu nedenle de *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* oluşum romanına (*Bildungsroman*) uygun olarak biter. “Oluşum romanı gelişim romanının bir çeşitlemesidir. Kahramanın kültürle belirlenmiş bir çevrede öğrenme ve deneyimlerle düşünsel ruhsal yetilerini yüksek karakterli ve uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde geliştirerek belli bir kültür idealini gerçekleştirmesinin işler” (Aytaç, 2016, s. 217). Anlatıcı oluşum romanlarının tipik özelliği olan sanatçı olma yolunda adımlar atmıştır. Roman, kurtulan bacak ve yazar olma müjdesi ile olumlu bir şekilde sonlanır.

W. SOMERSET MAUGHAM VE İNSANIN ESARETİ (OF HUMAN BONDAGE)

Peyami Safa gibi oldukça üretken olan, tiyatro oyunundan kısa hikâyeye birçok farklı edebî türde eserler veren, Safa Önal’ın hakkında “[b]izler geçer gideriz; ama Somerset dün vardı, yarına da kalacaktır” dediği W. Somerset Maugham (1874-1965) yirminci yüzyıl İngiliz edebiyatının en saygın edebiyatçılarından biridir (Arpa, 2017, s. 128). Türkçe’ye Tülin Er tarafından *İnsanın Esareti* (2014) olarak çevrilmiş *Of Human Bondage* (1915) adlı romanı aynı isimle Hollywood tarafından 1934 ve 1946 yıllarında filme uyarlanmıştır ve yazarın en öne çıkan eseridir.³

Philip Carey isimli bir çocuğun yetişkin bir adama dönüşmesini konu edinen eserde genel olarak bir oluşum romanıdır (*Bildungsroman*). Diğer bir deyişle, roman, yaşamına birtakım şanssızlıklarla başlayan ana karakterin çeşitli hatalar yapıp hayatı sorgulayarak yaşam amacını bulduğu bir olgunlaşma serüvenidir. Jale Parla bir *Bildungsroman*’da “roman kahramanının ne tür seçimlerle karşı karşıya kaldığını ve yaptığı seçimler sonucunda yaşamının nasıl belirlendiğini, neredeyse bir ibret öyküsü gibi” hikâye edildiğini belirtir ve bu anlatı türünün lineer bir zamanı takip ettiğini, dolayısıyla roman başkişisinin “[ç]ocukluk, ilk gençlik, masumiyetin yitişi, kimlik bunalımı ve olgunluk aşamalarından geç[tiğini]” vurgular (2010, s. 260). *İnsanın Esareti* romanı bu tanımın tipik bir örneğidir. Philip’in çocukluğundan başlayarak düz bir zamansal çizgide akan anlatıda kahramanın birçok yanlış seçimin bedelini ödedikten sonra kendi hayat yolunu bulduğuna şahit oluruz. Doğuştan yumru ayaklı olmak çocukluğundan itibaren Philip’i esir alır ve uzunca bir süre kimlik bunalımı yaşayan kahramanın karakterinin şekillenmesinde büyük bir rol oynar.

Başkahraman Philip yatılı okul yıllarında sınıf arkadaşlarının eziyetlerine katlanmak zorunda kalır. Örneğin, yatılı okula gönderilince yatahanenin zorba öğrencileri onu kollarından tutup ayağına dokunur ve Philip’i aşağılarlar. On dokuzuncu yüzyıl İngiliz özel yatılı okul sisteminin (*public school*) katı disiplini ve otorite odaklı anlayışı nedeniyle özürsüz veya hassas çocukları koruyacak bir sistemleri yoktur. Üstelik aşağılanmalara bazen öğretmenler de iştirak eder. Latince çeviri dersinde Philip bir soruya cevap veremeyince öğretmeni Bay Gordon tüm sınıfın içinde en yüksek sesiyle “Mankafa! Mankafa! Yumru ayaklı mankafa!” diye bağırarak roman kahramanını aşağılar (İE, s. 75)⁴. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nun kahramanı gibi Philip’in de çocukluk ve ilk gençlik yılları bedensel sorunu nedeniyle büyük ıstıraplar içinde geçer.

Philip Carey’in tek sorunu yumru ayağı değildir. Babasını çok küçük yaşta kaybetmiştir ve annesi ise romanın ilk sayfalarında, o sekiz yaşlarındaiken ölür. Varlıklı bir aileden gelmesine rağmen annesinin tutumlu biri olmaması sebebiyle babasından kalan para onu yetişkinliğe kadar ancak idare edebilecektir. Oldukça bencil olan amcası Bay Carey ve onun iyi niyetli ancak mesafeli karısı Bayan Carey, Philip’in bakımını üstlenirler. Bu açıdan baktığımızda da *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nun kahramanı ile aralarında aile yapısı olarak da benzerlik vardır. Her iki karakterde yetim-

³ Bu çalışmada *Of Human Bondage* adlı İngilizce kaynak metin yerine *İnsanın Esareti* adlı Türkçe erek metinden alıntılama yapılacaktır.

likleri dolayısıyla yalnız ve korumasız, genç yaşta hayatlarının sorumluluğunu üstlenmiş, olgun, yalnız aynı zamanda bedensel hastalık/engellilik sebebiyle de talihsiz çocuklardır.

Philip de bedensel kusuru nedeniyle aşağılık kompleksi geliştirir ve dolayısıyla karşımıza Peyami Safa'nın kahramanı gibi oldukça hassas ve gururlu ve yer yer sivri dilli bir karakter çıkar. Okula başladıktan sonra ayaklarına doğru bakan çocukları hemen fark edip "[a]yaklarını sıranın altına tikiştirir" ve bu konuyla ilgili herhangi bir bahis onun utançtan yerin dibine girmesine sebep olur (İE, s. 47). Toplum içine girmesiyle diğer çocuklardan farklı olduğunu derinden kavrar. Kusurluluk algısı ve kendi beden imajı, gelişim çağında karakterin özgüvenine büyük bir darbe vurur:

[...] bu zaman zarfında son derece duygusal olup çıkmıştı. Mecbur kalmadıkça asla koşmuyordu, çünkü bunun topallamasını daha görünür kıldığını biliyordu, ayrıca belli bir yürüyüş şekli benimsemişti. Elinden geldiğince, dikkat çekmesin diye çarpık ayağı diğerinin arkasında olacak şekilde sabit duruyor ve sürekli ona bakan var mı diye etrafını izliyordu [...] Çoğu zaman kendi başınaydı. Önceden gevezelik etmeyi sevse de zamanla sessizleşti. Kendisiyle başkaları arasındaki farkı düşünmeye başladı (İE, s. 50)

Elbette Philip daha insancıl ve sevgi dolu bir ortamda yetişse kusurluluk şeması geliştirmek yerine bedenini olduğu gibi kabul edebilir ve kendini bir bütün olarak eksik görmeyebilirdi. Romanın ilerleyen kısımlarında Philip cerrahi hastalar bölümünde çalışan bir tıp öğrencisiyken kendisi gibi yumru ayaklı bir çocuğun ebeveynleri, oğullarının durumuyla ilgili yapılabilecek bir şey olup olmadığını öğrenmek için hastaneye başvururlar. Bölümün sorumlu doktoru bu işi yumru ayağından dolayı Philip'e devrettiğinde kahraman artık bir yetişkin olmasına rağmen geliştirdiği kompleks nedeniyle utanıp kızarır ancak hasta çocuğu gördüğünde oldukça şaşırır çünkü bu neşeli ve konuşkan çocuk yumru ayağı dışında Philip'e hiç benzememektedir. Çocuk yumru ayağından dolayı kendini eksik ve değersiz hissetmez: "Sadece görünüşünde bir sorun var, bilirsin işte [...] Bana hiçbir sıkıntı vermiyor" (İE, s. 535). Doktor meslektaşları Philip'in de ayağını görmek istediklerinde yatılı okuldayken yaşadığı travmayı hatırlattığı için terleme gibi istemsiz bedensel tepkiler verir. Philip'in tüm hayatını şekillendiren bedensel engelin aynı dertten mustarip bir başka kişide aynı ruhsal tahribatı yapmaması düşündürücüdür. Roman bu yumru ayaklı çocuğun hikâyesine odaklanmadığı için onun hikâyesini bilemiyoruz. Ne var ki onun iyileşmesi için ellerinden geleni yapmaya hazır ebeveynleri ve muayenede ona destek olan bir babası olduğunu biliyoruz. Philip ve *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun genç kahramanının onlara yeterince destek olabilecek aileleri yoktur.

Philip küçükken bakımını üstlenen papaz amcası ve yengesi, yaşlı ve çocuksuz insanlar oldukları için bir çocukla nasıl iletişim kurabileceklerini bilmemektedirler. Evin kütüphanesi bu yalnız çocuğa yeni bir dünyanın kapılarını aralar. Bu kütüphane sayesinde güçlü bir okuma alışkanlığı kazanıp gerçek dünyadaki acılarını unuttur. Özellikle yatılı okula başladığı süreçte kusurluluk hissini kahramanı yalnızlaştırmaması olanaksızdır. Philip yaşlılarıyla arasına bariyer çekip kendini giderek daha çok kitap okumaya verir. Böylece *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun kahramanına olduğu gibi olumsuz duygu ve deneyimler olumlu bir sonuç doğurmuş olur. Kahraman; felsefe, edebiyat, sanat gibi alanlarda bilgi birikimini arttırarak genç yaşta belli bir entelektüel seviyeye gelmeyi başarır. Bu da bir oluşum romanı olduğunu belirttiğimiz romanda ana karakterin kendi yolunu bulmasında bir anahtar rolü üstlenir:

Geçmişinin uzun ve zorlu yolculuğunu düşününce bunu mutlulukla kabullendi. Hayatı onun için çok zor kılan sakatlığı kabullendi [...] O olmasaydı asla güzelliği böyle hevesle takdir etmez, sanata ve edebiyata tutkuyla bağlanmaz, hayatın çeşitli yönlerine böyle ilgi duymazdı. Sıklıkla uğradığı alay ve küçümsemeler zihninin kendi

¹İnsanın Esareti ismi ile çevrilen romandan yapılacak alıntılarda romanın adı "İE" şeklinde verilecektir.

içine dönmesine ve kokularını asla kaybetmeyeceğini hissettiği o çiçeklerin ortaya çıkmasına yol açmıştı. [...] Herkesin bedensel ya da zihinsel bir sakatlığı vardı. Tanıdığı tüm insanları düşündü, [...] bedenlen sakat ve zihnen yıpranmış bir kafile gördü, bazıları zayıf kalbi veya zayıf ciğerleriyle bedenlen hasta, bazıları ise irade zayıflığı ya da içki bağımlılığıyla ruhen hastaydı. O anda hepsi için ilahi bir şefkat hissetti. [...] Tek mantıklı şey, insanın iyi tarafını kabul edip hatalarına sabır göstermekti. Ölmekte olan Tanrının sözleri geçti aklından: Onları bağışla, çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar (İE, s. 787-788).

Böylelikle roman karakteri fiziksel engel ve yetimlik gibi talihsizliklerin açtığı ruhsal yaralar sebebiyle çıktığı olgunlaşma serüvenini tamamlayarak gerçek anlamda yetişkin bir adama dönüşür. Bu anlamda *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun ana karakteri de Philip'i çağırıştırır. Bedensel kusuru, bir uzvunu kaybetme korkusu ve sahihsizliğinin getirdiği acılar kahramanın psikolojik ve ahlaki gelişimini erken yaşlarda tamamlamasına olanak sağlar.

Safa'nın isimsiz roman kahramanının Nüzhet'e âşık olması gibi Philip de Mildred isimli bir kadını oldukça tutkulu bir şekilde sever. İki karakter de kendi mizaçlarına uygun olmayan kadınlara âşık olmanın sonuçlarına katlanmak zorunda kalır. Philip muhasebe, resim sanatı gibi birçok farklı iş dalını denedikten sonra tıp okumaya karar verdiğinde aslında bu alan hiç ilgisini çekmemekte ve gönülsüzce okula gitmektedir. Tam bu sıralarda bir kafede garsonluk yapan "kalçaları dar, göğsü de oğlan çocuğununki gibi" diyerek çekici olmadığını düşündüğü ve oldukça kaba, hatta görgüsüz denilebilecek Mildred'e saplantılı bir şekilde bağlanır (İE, s. 345). Kendisine göre farklı bir sosyal tabakadan gelen bu genç kadının bayağı tavırlarının Philip de farkındadır. Romanda "görgüsüzlük ve bayağılık hem cinsellik hem de sınıf ayrımı olarak centilmenliğin ve kibarlığın karşısında konumlanır" (Sanders, 2001, s. 192)⁵. İki karakter arasındaki sınıf farkı ve bunun günlük yaşam yansımaları Philip ve Mildred'in ideal bir çift olamayacağını sinyalini belirgin bir şekilde verir. Mildred her ne kadar onunla dışarıda vakit geçirmeyi kabul etse de aslında kadının Philip'e en ufak bir sevgi beslemediği bariz bir şekilde ortadadır. Kahraman Mildred'i hem terslemek ve onun kötü davranışlarının intikamını almak istemekte: "Vay canına, eğer onunla evlenirsem, çektiğim bütün sıkıntıları ona ödeteceğim" hem de kadının yanından ayrılmayacak kadar kendini ona bağımlı hissetmektedir (İE, s. 389). Mildred çalıştığı kafede onu görmeye gelen diğer erkeklerle de Philip'in yanında flört etmekten çekinmez ve kısa bir süre sonra Philip'in hassas ve çekingen karakterinin tersine kaba ama özgüvenli bir adam olan Emil Miller ile evleneceğini söyleyip Philip'ten ayrılır. Romanın ilerleyen kısımlarında Mildred o zamanlar İngiltere için de bir tabu olan evlilik dışı bir çocuk dünyaya getirip zaten evli olan sevgilisi onu terk edince Philip'e sığınır. Philip ise kendisine her bakımdan denk ve onu çok seven Norah'tan Mildred için vazgeçer ancak Mildred bu sefer de Philip'i onun en yakın arkadaşlarından Harry Griffiths ile aldatır. Bir yıl kadar sonra Philip, Mildred'e acıyarak tekrar evine alır nihayet ondan onu romantik anlamda sevmekten vazgeçmiştir ama Mildred narsist özellikler göstererek onun tarafından sevilmemeyi bir aşağılanma ve güç kaybı olarak görür:

Sen benim bir kez dahi umrumda olmadın, seni hep aptal yerine koydum [...] senden hep nefret ettim, mesele para olmasaydı bana dokunmana asla izin vermezdim [...] Griffiths'le sana güldük, enayini teki olduğun için güldük sana [...] Ardından yeniden iğrenç hakaretler saydırdı. Her berbat hata için onu suçluyordu [...] Ardından Philip'i gerçekten yaraladığını bildiği tek şey olan sakatlığına küfrü bastı. [...] Bir tokat gibi onu Philip'e patlattı. "Topal!" (İE, s. 625).

Görüleceği üzere Philip'in aşkı tek taraflıdır ve Mildred'i her kabul edişinde kadın onun canını yakarak karşılık verir. Buna rağmen Philip'in Mildred'ten vazgeçmesi yıllarını alır. Mildred her ne kadar Nüzhet gibi üst sosyal tabakalardan gelmesede de duyarsızlık ve yüzeysellik bakımından

⁵ Alıntı, kaynak metinde şu şekilde geçer: 'gentility is positioned against its opposite, vulgarity, viewed in sexuality and classed terms'.

Nüzhet'in bir benzeridir. Elbette *İnsanın Esareti* oldukça ayrıntılı ve uzun bir roman olduğu için Mildred hakkında Nüzhet'e göre çok daha fazla bilgimiz var ama burada dikkat çeken unsur roman kahramanlarının anlatıcılar tarafından benzer şekilde duygusuz ve derinliksiz olarak tasvir edilen kadınlara ilgi duymasındır. İki kahramanın da çoğunlukla kronik hastalık veya engellilik sebebiyle gelişen aşağılık duygusu sonucunda kendilerini değersiz hissetmeleri ve bu nedenle değersizlik algılarını tasdik edecek ve zaten en başında birlikte olmalarının imkânsız görüldüğü kadınlara arzu duymaları pek de şaşırtıcı değildir.

Bu noktada Philip'in bedensel sorunundan dolayı kadınlar tarafından istenmediğini düşünmek yanlış olacaktır. Roman boyunca Bayan Wilkinson, Fanny Price, Norah gibi kadınlar ona büyük bir aşkla bağlanmış ama Philip bu kadınlara karşı derin duygular besleyememiştir. Romanın sonlarında Philip, Sally isimli alt sınıflardan başka bir genç kızla evlenmek istediğinde kız yüzünde herhangi bir duygu belirtisi olmadan neredeyse Mildred konuşuyormuşçasına bu teklifi gönülsüzce kabul ediyor gibidir: "Öyle istiyorsan, [...] kendi evim olsun isterim, hem yuva kurma vaktim geldi, [...] evlenebileceğim başka kimse yok" (İE, s. 791-792). Buradan anlaşılacağı üzere roman kahramanı Mildred ile olan zararlı ilişkisinden yeterince ders çıkartamamış gibidir. Romanın son sayfası okuyucuya *İnsanın Esareti* başlığına uygun olarak Philip'in kendini tutkuyla sevmeyen kadınlara olan esaretinden kurtulamayacağını işaretlerini verir.

Birçok benzerlikleri olsa da Philip'in *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun çocuk kahramanından farkı da tam olarak burada yatar. Philip de küçük yaşlardan beri sanat/entelektüellik ile pratiklik dikotomisi arasında gider gelir ancak tercihini sanatçı doğasına rağmen pratiklikten yana kullanır. Bu tercihin ilk örneğini ressam olmak için Paris'te resim eğitimi aldığı sırada görüşlerine güvendiği profesör Mösyö Foniet ona belli bir el becerisi olsa da "orta karar bir ressamdan başka bir şey olmazsın asla dedikten sonra bu tutkusundan vazgeçtiğinde görüyoruz (İE, s. 320). Sanatçı çevresinden Fanny Price, Hayward, Miguel gibi tanıdıkları sanat konusunda oldukça tutkulu ama başarısız insanlardır. Philip başarısız ve sefil bir hayat sürmek yerine tıp eğitimi almaya karar vererek hayatı yani pratik yaşamı seçer. Pratiklik kutbuna yakın ikinci büyük kararı ise doktor olduktan sonra "bir eşe, bir eve ve sevgiye duyduğu arzu" sebebiyle gemilerle dünyayı dolaşma isteğinden vazgeçmesidir (İE, s. 790). Burada ana karakterin orta sınıfın konformizmiyle uzlaştığını ama bunu bir fedakârlıktan ya da zorunluluktan yapmadığını aksine kendi iç dünyasını daha iyi anlayabildiği için böyle bir tercihte bulunduğunu düşünüyoruz. Ancak bu Philip'in sanat ve düşünce dünyasına tamamen sırtını döndüğü anlamına gelmez. Chronshaw isimli şair Philip'e hayatın anlamının İran halılarının desenlerinde saklı olduğunu söyler. Romanın sonunda Philip İran halısı metaforuyla hayatın anlamını bulur. Buna göre her bir birey, bir sanatçı gibi "hayatına, yaptıklarına, hislerine, düşüncelerine dair çeşitlilik arz eden olaylardan düzenli, detaylı, karmaşık ya da güzel bir desen yaratabilir (İE, s. 684). Diğer bir deyişle, hayatı yaşama biçimimizin kendisi bir sanattır ve her insan bir sanatçı gibi hayatını dokur. Philip'e göre; "[b]ir insanın içinde doğduğu en bariz, mükemmel ve güzel desen büyüüp erkek olmak, evlenmek, çocuk yapmak, ekmeği için çalışmak ve ölmektir; ama karmaşık ve harika olan başkaları da vardı ve bunlara mutluluk giremez başarı dâhil olamazdı" (ibid). Görüldüğü üzere Philip pratik hayatın kendisinin sanat olarak tanımlanabileceğini düşünür. Büyük olasılıkla çocukluğunda bedensel deformasyonundan dolayı toplumun ona hissettirdiği farklılığı ve amcasının evindeki kütüphane sayesinde edindiği yoğun okuma alışkanlığı Philip'te küçük yaşlardan itibaren toplumun genelinden farklı olma isteğine yol açmıştır. Romanın sonunda kahraman arayışını tamamlamış ve bir anlamda başa dönmüştür çünkü onca maceradan ve acıdan sonra sıradan hayatın güzelliğini fark etmiştir fakat bu başa dönüş kesinlikle bir başarısızlık veya boşa harcanmış bir zaman değildir. Tersine bir oluşum romanından (*Bildungsroman*) beklendiği üzere Philip kendi kimliğini bulmuş, düşünsel ve manevi eğitimini tamamlayıp olgunlaşmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada öncelikle Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun isimsiz genç kahramanı ele alınmış, sonrasında ise Somerset Maugham'ın *İnsanın Esareti (Of Human Bondage)* adlı eserinin Philip Carey adlı ana karakteri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Türk ve İngiliz edebiyatının iki güçlü edebiyat örneğini bedensel sorunlar ekseninde bir araya getirmiş olan bu çalışma, farklı kültürlerde yetişmeler de benzer koşul ve arka planlardan gelen iki roman karakteri arasındaki koşutlukları görünür kılmıştır. Doğuştan ya da çok küçük yaşlarda ortaya çıktığı için çocukluk döneminde karakterlerin kişiliğini şekillendiren bedensel "kusur" veya kronik hastalıklar bu karakterleri hassas, çekingen ve alıngan yapmış ve hatta aşağılık duygusu geliştirmelerine neden olmuştur. Buna ilaveten genç yaşta yaşanan ebeveyn kayıpları kahramanlar için hayatı daha da zorlaştırmış ve aynı zamanda küçük yaşta yetim kalma ile ilintili olduğunu ileri sürebileceğimiz yoksulluk mefhumu her iki romanın atmosferine iyice sinmiştir. Her iki metin de özellikle bedensel rahatsızlık ve "kusur" bağlamında insan doğasına ilişkin okuyucunun derinlikli çözümlenmeler yapmasına olanak verir. Çocukluk ve gençlik yıllarındaki ruhsal gelişime ve ahlaksal olgunlaşmaya odaklanan bu eserler oluşum romanı (*Bildungsroman*) türüne örnek olmaları hususunda da paralellik gösterir. Bedensel sorunların güçlendirdiği sanatçı doğaları ve yine büyük ihtimalle bu sorunlar sebebiyle kendilerini gönülden sevmeyecek kadınlara çekim duymalarından kaynaklanan aşk acıları ile derinleşen gelişim serüvenlerinin sonunda her iki karakter de hayat amaçlarını ve toplumdaki yerlerini bulduklarının güçlü işaretlerini verirler. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun ana karakteri düşünce ve sanat dünyasında yazar olarak var olacak, *İnsanın Esareti (Of Human Bondage)*'nin Philip Carey'si ise sanat yerine pratik hayatı seçecek ama onu bir sanat olarak yorumlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Arpa, Yasemin (2017). "Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti": *Safa Önal Kitabı*. İstanbul: Profil Kitap.
- Aytaç, Gürsel (2016). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir (2017). *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Büyükkavas Kuran, Şeyma (2018). *Peyami Safa'nın İnsanları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Gürbilek, Nurdan. (2010). *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Margolis, Howard and Arthur Shapiro (1987). Countering Negative Images of Disability in Classical Literature. *The English Journal*, 76(3), 18-22. doi:10.2307/818530
- Maugham, W. Somerset (2017). *İnsanın Esareti*. çev. Tülin Er. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Parla, Jale (2010). *Don Kişot'tan, Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Safa, Peyami (1968). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Sanders, Lise Sahpiro. (2001). 'The Failures of the Romance: Boredom, Class, and Desire in George Gissing's *The Odd Women* and W. Somerset Maugham's *Of Human Bondage*'. *Modern Fiction Studies*, 47 (1), 190-228. Retrieved January 10, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/26286029>
- Sonntag, Susan (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Tekin, Mehmet (1999). *Romancı Yönüyle Peyami Safa: Romanların Teorik ve Teknik Temelleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Ahmet Kutsi Tecer'in Şiirlerinde Yaşam ve Ölüm

ÖĞR. GÖR. DR. YILDIRAY BULUT*

Öz

Ahmet Kutsi Tecer Türk edebiyatına kazandırdığı pek çok eserle adını unutulmaz sanatkârlar arasına yazdırmış önemli bir kişiliktir. Çalışmalarının genelinde Anadolu'ya ve Anadolu'nun sesini duyurmaya odaklanmış olan Tecer, halkı ve halk kültürünü sanatının her noktasında incelemeyi görev bilmiştir. Halkın yaşadığı acı, sevinç ve diğer türlü duygular, onun eserlerinde kendini açıkça göstermektedir.

Tecer, eserlerini yazarken herkesin kendinden bir parça bulmasını hedeflemiştir. Bu sebeple eserlerinde yaşam-ölüm, mutluluk-hüzün, doğal güzelliklerin övgüsü-içinde bulunulan mekândan kaçış isteği gibi tezat anlamlar içeren kavramlar bir arada yer alır. Çünkü o, eserlerinde bütün insanlığa seslenmek gayesindedir ve insanların hayatında bu kavramların her biri farklı farklı zamanlarda yer alır. Söz konusu kavramların en kapsayıcı olanları ise yaşam ve ölümdür. Yaşam ve ölüm her insanın bir şekilde karşılaşacağı durumlardır. Yaşama sıkı sıkıya bağlı olan Tecer, ölümü de yaşamın bir parçası sayar ve insanlara hem anı yaşamayı hem de ölümü unutmamayı öğütler. Her türlü duygu yaşamda kendine yer bulur. Yaşamın ve dolayısıyla duyguların da sonu ölümdür.

Bu çalışmada Ahmet Kutsi Tecer'in şiirleri incelenecek ve bu şiirlerdeki yaşam ve ölüm kavramlarının nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Ahmet Kutsi Tecer, Tem, Şiir, Yaşam, Ölüm.

LIFE AND DEATH IN AHMET KUTSİ TECER'S POEMS

Abstract

Ahmet Kutsi Tecer is an important personality who has written his name among unforgettable artists with many works he contributed to Turkish literature. Tecer, who focused on Anatolia and Anatolia's voice throughout his works, took it as his duty to prioritize the people and folk culture in every aspect of his art. The sorrow, happiness and other kinds of emotions experienced by the people are clearly manifested in his works.

While writing his works, Tecer aimed for everyone to find a piece of himself/herself in them. For this reason, in his works, concepts that contain contradictory meanings such as life-death, happiness-sadness, praise of natural beauties-the desire to escape from the place we live in, take place together. Because he aims to address all humanity in his works, and each of these concepts takes place at different times in people's lives. The most comprehensive of these concepts are life and death. Life and death are situations that every person will encounter in some way. Tecer who is strictly attached to life, regards death as a part of life and advises people to live in the moment and not to forget death. All kind of emotions find their place in life. The end of life, consequently the end of the feelings is death.

In this study, Ahmet Kutsi Tecer's poems will be examined and how the concepts of life and death in these poems are handled will be emphasized.

Keywords: Ahmet Kutsi Tecer, Theme, Poem, Life, Death.

Giriş

Ahmet Kutsi Tecer, sanat hayatı boyunca sadece şiirle ilgilenmemiş, tiyatro oyunları yazmış, çeşitli araştırmalar, derlemeler yapmış ve halk bilimine yıllarını adanmış önemli bir sanatçımızdır. Tecer, Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* adlı eserindeki bilgilere göre bu uğraşların yanı sıra "edebiyat öğretmenliği", "talebe müfettişliği", "Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği", "milletvekillik" ve "kültür ataşeliği" gibi önemli görevlerde de bulunmuştur (2007, s.412). Yazı hayatına yaklaşık elli yılını veren Tecer'in bu bakımdan çok çalışkan bir halk adamı olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

1923-1940 yılları arasındaki şairleri tasnif ederken Ahmet Kutsi Tecer'i memleket edebiyatının, "folklor unsurlarını şiire taşıyanlar" (2008, s.48) grubuna dâhil eden İnci Enginün, "Halk edebiyatı ve halk kültürüne ilgi, öğretmen şairler vasıtasıyla büyük bir yaygınlık kazanmış, sonraki nesillere de aktarılmıştır." (2008, s.48-49) der. Nurullah Çetin ise Tecer ile ilgili olarak "Onun yönetiminde 'halka doğru' ilkesinin Türk halk kültürünü kentli aydın kesime aktarma boyutu ağırlık kazanmaya başladı. Halk edebiyatı, sanatı, folkloru ve müziği daha fazla yer ve önem kazanmaya başladı." (2019, s.171) ifadelerini kullanır. Gerçekten de Ahmet Kutsi Tecer'in sanat hayatındaki en önemli hedeflerinden biri, belki de birincisi, halkın gerçek hayatını aktarmak ve o hayata ayna tutmaktır. Mustafa Baydar'ın *Hayat* dergisinde 1957 yılında kendisi ile gerçekleştirdiği bir söyleşide yazar, bu durumu şöyle beyan eder:

"Folklor mahsullerinden ifade, kelime hatta duyuş olarak şiirime geçen unsurlar pek çoktur. Ama benim yapmak istediğim, şiirin sınırını da geçerek hikâye, roman, tiyatro alanlarında halkın gerçek hayatına inmekti. Folklor bu işte kılavuzumdu." (Baydar, 2017, s.64)

Nurullah Çetin'e göre Tecer'in "İlk şiiri 'Gölgesinde Oturduğum Ağaç'¹ tır. (...) Şiiri asıl olarak 1930'lu yıllarda önem kazanmış olup şiiri türündeki ürünleri '*Şiirler*' (1932) adı altında toplandı. Daha sonraki şiirlerini kitaplaştırmadı. Bütün şiirleri daha sonra başkaları tarafından toplandı." (2019, s.173).

Nurullah Çetin Tecer'in şiirinin iki dönem halinde incelenmesi gerektiğini ifade eder. İlk dönem şiirlerinde Baudelaire havasının sezildiği, Necip Fazıl ile bir söyleyiş benzerliği olduğu açıklanır. Bu dönemde şiirlerin daha fazla bireysel konuları içerdiği, sonraları ise Anadolu insanının hayatına ve sıkıntısına yer verildiği ifade edilir. Tecer'in, şiirlerinin ikinci döneminde Türk halk edebiyatına sıkı sıkıya bağlandığı ve daha çok sosyal konulara ağırlık verdiği görülmektedir. Ancak şiirinin her iki döneminde de bireysel konulardan vazgeçmediği bilinmelidir (2019, s.172).

Yaşar Şimşek ise Tecer'in şiirlerinde ele aldığı temalar hakkında şunları söyler:

"İlk şiirlerinde döneminin genel anlayışı doğrultusunda aşk, ölüm, yalnızlık ve hüznün gibi temaları işleyen Tecer, Sivas'ta halk kültürünün zengin kaynaklarını tanıdıktan sonra biraz da dönemin havasına uygun tarzda sosyal konular etrafında yoğunlaşmıştır." (Şimşek, 2018, s.4910)

Mustafa Özbacı, Tecer'in şiirleri üzerine yaptığı incelemede, bu şiirlerin muhtevaya ait özelliklerini şu şekilde tasnif etmiştir: Aşk ve Sevgi, Hayat, Yaşlılık ve Ölüm, Tabiat Güzellikleri ve Tabiat Sevgisi, Yaşama Sevinci, Uzak Diyarlara Duyulan Özlem, Yalnızlık ve Gurbet Duygusu, Yurt ve Toprak Sevgisi, Yiğitlik ve Kahramanlık Duygusu, Yoksul ve Çaresiz İnsanlar, Çocuk ve Anne (2007, s.8).

¹ Bu şiir, Leyla Tecer tarafından hazırlanan "Ahmet Kutsi Tecer Bütün Şiirleri" adlı kitapta "Gölgesinde Oturduğum Ağaç ve Ben" adıyla takdim edilmektedir. (Tecer, 2009, s.21)

Görülmektedir ki Tecer'in şiirleri muhteva bakımından oldukça geniş bir kapsama sahiptir. Hem bireysel hem de sosyal konulara şiirlerinde rastlamak mümkündür. Yaşamda karşılaşılabilecek her türlü duygu, onun şiirlerinde kendine yer bulmaktadır. Çünkü Tecer halk için, halka doğru yazan bir kişidir ve halkın yaşayışında gerçekleşen ne varsa bunları yazdıklarının muhtevasına dâhil etmeyi amaçlamıştır. Bireysel duygularını saklamakta bir sakınca görmemiş ve iç dünyasını olduğu gibi okuruna açmayı hedeflemiştir. "*Tecer bütün insanlara kucak açmış, sevecen bir insandır.*" (Özbalcı, 2007, s.177) Halkın yani halkı oluşturan her insanın hayatı, onun şiirlerinin odak noktasıdır. Yaşam-ölüm, mutluluk-hüzün ve diğer pek çok tezat kavramın insan hayatında bir aradadır. Bu kavramlar birbirinden ayrı düşünülemez. Tecer'in şiirinin bütün muhtevası işte bu bağlamda düşünülmelidir. Örneğin onun hayattan zevk aldığı, insanlara yaşama sevinci aşıladığı şiirlerinin yanı sıra ölüm karşısında kaderci ve teslimiyetçi bir anlayış gösterdiği şiirleri de bulunmaktadır.

Bu çalışmada, Tecer'in şiirlerindeki muhtevalardan olan ve şiirlerinde önemli bir yer tutan yaşam ve ölüm kavramları incelenecektir.

Ahmet Kutsi Tecer'in Şiirlerinde Yaşam ve Ölüm

Tecer ilk yazısını 1919 yılında yazar. Coşkun'a göre "1919 yılında yazdığı ilk yazısında "*Ömrümün sonuna kadar Anadolu'yu dinleyeceğim ve onun sesini dinletmeye çalışacağım.*" diyen şair memleketçi şiir çizgisinden hiç sapmaz." (2015, s.96) Buradan şu sonuca varılabilir: Şairin hayat ve sanat görüşünde memleket ve insan çok önemli bir yer tutmaktadır. O, memleketindeki bütün insanlar mutlu olsun ve muhtemel sıkıntılardan kurtulsun ister. Özellikle türlü mücadelelerden geçmiş olan Anadolu insanına, bu bakımdan telkinlerde bulunmuştur. Karanlıktan sonra aydınlığın geldiğini, yaşanan nice ölümlerin ardından yeni canların filizleneceğini hatırlatmıştır.

Tecer, insanı odak noktası olarak belirlediği şiirlerinde çoğu zaman yaşam ve ölüm kavramlarını bir arada kullanmayı tercih etmiştir. Bu kavramlara bireysel bir açıdan bakmak yerine çoğunlukla tüm insanlığı kapsayacak şekilde bakmayı ve o şekilde hitap etmeyi denemiştir. Tecer, verdiği her üründe, şiir olsun, tiyatro oyunu olsun ya da deneme olsun, insana ulaşmaya çalışmaktadır. Bunu bazen eğitmek amacıyla bazen de içindekileri olduğu gibi paylaşmak amacıyla yapar. Bu sayede insan, onun yazdıklarında kendinden parçalar bulacak ve arzu edilen yaşam kalitesine ulaşacaktır. Onun pek çok şiirinde yaşama dair, umut dolu ayrıntılara rastlanmaktadır. Özbalcı'ya göre:

"Geleceğe ümitle bakmanın, yaşama sevincinin, neşe ve mutluluğun dile getirildiği şiirlerinde Tecer'in, ana çizgileri ile karamsarlığı, ümitsizliği, yalnızlığın getirdiği sıkıntıları bir yana bırakarak, hayata sıkı sıkıya sarılmayı, her gelen günü dolu dolu yaşamayı telkin ettiği görülür." (Özbalcı, 2007, s.176).

Örneğin *Tabiat Odam* şiirinde:

"Her sabah neşeyle uyanan bir eş,
Koynumda güneş.
Dallarda ötüşen kuşlar kabilem,
Bilmezler elem." (Tecer, 2009, s.17)

diyene şair, kırlarda yaşamayı isteyen ve yılın bütün aylarının her halini seven bir yapıdadır. Mevsim ve gün ayırmaz. Tabiat onun için âdeta içinde rahatça yaşanabileceği bir oda gibidir. Yaşamdan keyif almayı bilen bir insan için saraya, keheşana gerek yoktur. Doğa, insanın en büyük dostlarından bi-

ridir. Yağmuru hemşiresi, rüzgârı da kardeşi olarak gören şair, yaşamı öncelediği bu şiirinin son kısmında, ölse bile bu ölüm karşısında insanların yas tutmamasını ve kefen niyetine çimenleri, çiylere ve yosunları tercih edeceğini ifade eder. Burada ölüme karşı huzurlu bir bakış açısı vardır. Görüldüğü üzere “Tabiat Odam” şiiri, içinde hem yaşamı hem de ölümü barındırır. Çünkü yaşamda bu iki kavram yan yanadır ve asla birbirinden ayrı düşünülemez. “Kır Uykusu” şiirinde doğa, yine şairin en huzur bulduğu ortamların başında gelmektedir. Kırılarda yazın uyumanın verdiği hazla birlikte insanın içinde ne acısı varsa dinmekte, bu uyku bir aralık bile olsa insanı kendine getirmektedir (Tecer, 2009, s.19).

“Annem” şiirinde şair, tatillerini annesinin yanı başında geçiren bir evlat kimliğindedir. Böyle günlerde insanda ne gam ne tasa kalır:

“Tatilleri yanında geçiririm annemin,
Bir aydınlık belirir o sararmış benzinde;
Bu sevimli günlerde gamdan, tasadan emin,
Avunurum bir çocuk gibi onun dizinde

Ömrüm eski bir masal havasına bürünür,
Mesut günler yaşarım, yarınları anmadan;
Günler bitmeyecekmiş gibi uzun görünür,
Gülerim, eğlenirim, şakırım usanmadan.” (Tecer, 2009,s.23)

Annenin varlığı bir evlat için huzurdur ve güvencedir. İnsan üzüntü olsun, mutluluk olsun, pek çok duyguyu anne ile paylaşmak ister. Şair, annesinin yanındayken yarınları, yarınlarda oluşabilecek sıkıntılı, sorunlu anları hiç dert etmemektedir. Annenin dizlerinin verdiği huzurla, anı yaşayan ve masal havasında zamanlar geçiren şair, tatilin bitimi ve sonbaharın gelmesiyle annesinden ayrılmak zorunda kalır. Bu ayrılış anne kalbini pek tabii üzecek ve annesi birbirlerini bir daha görüp görmeyecekleri konusunda bir telaş yaşayacaktır.

Tatillerin yaşandığı, doğanın yeniden canlandığı mevsimler olan ilkbahar ve yaz mevsimleri yaşamı simgeler. Bu mevsimlerde etraf yeşillenir, ağaçlar çiçeklenir ve türlü doğal canlılar yeryüzünde kendisini gösterir. Çocuklar için bu mevsimler mutluluk, oyun ve tatil mevsimleridir. Yazın bitimiyle beraber sonbaharın gelmesiyle tatiller biter, ağaçlardaki yapraklar solmaya başlar ve hava kapanır. Kış ile beraber de etraf iyiden iyiye canlılığını yitirir. Ağaçlar yapraksız kalır, bazı doğa canlıları hayata veda eder. Şairin “Annem” şiirinde güzel havalarda annesinin yanında olduğu ve böylece yaşama daha çok bağlandığı görülürken; ayrılığı, hüznü ve dolayısıyla ölümü simgeleyen sonbahar mevsiminde annesi ile vedalaşarak dert ve tasa içine girdiği anlaşılmaktadır.

“Unutmam Sizi” adlı şiir Anadolu’nun güneyini; Sarıçiçek yaylası, Uzunyayla, Bozoğlan, Boğa dağları gibi alanları kapsayan bir coğrafyayı ve bu coğrafyanın türlü zamanlardaki türlü güzelliklerini anlatan bir şiirdir. Toroslar’dan Kızılırmak’a kadar yayılan bu coğrafya, şaire göre “*unutulmuş Tanrıların toprağı olan kutulmuş bir diyardır.*” (Tecer, 2009, s.129) Sözü edilen dağlar başı karlı, fırtınası eksik olmayan, sarp dağlardır. Oymaklar, kervanlar her yıl bu dağlara göç gerçekleştirmektedir. Karların kalkması, kışın sona ermesi ve etrafın yeşillenmesiyle insanların bahtiyar bir ruh haline büründükleri ifade edilir. Bu zamanlarda hayvanlar canlanır, neşelenir, taze gelinler yayla türküleri söyler. İnsanlar gece gündüz çadırlarda, evlerde hep bir aradadır. Obalar, Türkmenler için vatandır ve namustur. Uğruna ölmekten çekinilmez; korunur, kollanır ve verilmez. Bu coğrafyalarda nice ölümler gerçekleşmiştir. O yüzden neredeyse her tümsekte bir mezar bulunmaktadır. Dolayısıyla bu coğrafya hem yaşamın hem ölümün bir arada bulunduğu kutsal bir mekân olarak kabul edilir:

“Yaylalar, yaylalar, ah obaların cenneti,
orda doğmak ve ölmek... Yazık, bu saadeti
yalnız yıldızlar tanır.” (Tecer, 2009, s.132)

Mayıs, haziran ve temmuz aylarının geçmesiyle beraber doğa yavaş yavaş sonbahara ve kışa hazırlanır. Dağlar dumanlarla, sislerle kapanmakta; hava bulutlanmaktadır. Kuyruk doğmasıyla yani havaların serinlemesiyle göçler tekrar güneye doğru hareket etmeye hazırlanır. Her yıl bu döngü yaşam ve ölüm döngüsü gibi devam etmektedir. Bu şiirde de mevsimlerin yaşam ve ölüm anlamında sembolize edilen zamanlar olduğu görülmektedir.

“Uzaklara Gidelim” adlı şiirde şairin bu kez sevgiliye seslendiği görülmektedir. İçinde yaşanılan mekândan kaçış isteğinin de bariz olduğu bu şiirde şair sevgiliyi de yanına alıp uzak diyarlara gitmek istemekte, orada bir yuva kurmayı düşlemekte, şandan ve şöhretten, kaygıdan, ıstırap ve paradan uzak bir hayat yaşamayı arzu etmektedir:

“Ey benim ak alınlı, gülyüzlü sevgilim,
Hadi kalkıp seninle uzaklara gidelim,
Sıcak göğsünde başım, avuçlarında elim.

Orada yaşayalım, şen bir yuvamız olsun,
Kapımızın önünde geniş ovamız olsun,
Başımızın üstünde saf bir havamız olsun.” (Tecer, 2009, s.25)

Yine bu şiirde tezat olan mevsimleri görmek mümkündür. Kış ve yaz mevsimleri şiirde zamanın çabuk geçtiği mesajını vermek içindir. Sevgiliyle birlikte geçirilen bir ömrün her günü çabucak geçip gider. Çağlayıp akan ırmakları izlemek de düşen yaprakları görmek de insana ayrı bir yaşama sevinci verir. Bu şiirde mevsimler yaşam ve ölümle özdeşleştirilmemiş, her iki mevsim birden yaşamaya değer günlerin olması anlamında zamansal olarak şiirde gösterilmiştir. Ayrıca, şair, sevgiliyle uzaklarda birlikte geçireceği günlerin kaygısız, ıstırapsız olacağından emindir. Orada ne şana, şöhrete ne de paraya ihtiyacı vardır. Zaten mutlu ve huzurlu yaşayan, böyle yaşamasını bilen kişi için bu gibi kıymetlere ihtiyaç olmayacaktır.

“Kış Düşünceleri” adlı şiirde tezat mevsimler betimlenmeye ve yaşam-ölüm bağlamında aktarılmaya devam edilir. Yaz aylarının sona ermesiyle birlikte kahkahaların, seslerin, alkışların sustuğunu görmek mümkündür. Bu şiirde yaz yine yaşamı simgeleyen bir mevsim/zaman aralığı özelliğindedir. Bu mevsimde pencereler açık, bahçeler, kırlar, denizler hayat doludur. Temmuzda sazlar, cümbüşler çalınır. Ağustos’ta ise mehtap kıyılarına vurmakta ve türlü eğlenceler düzenlenmektedir:

“Yaşamak, diyordum, yaşamak ne hoş!
Hele hiç gelmese n’ olurdu bu kış?
Nerde o kahkaha, o ses, o alkış?
Şimdi yerini aldı düşünceler.” (Tecer, 2009, s.234)

Şair, “Yelken” adlı şiirinde bir dostuyla beraberdir. Dostu ise kendi sevgilisine seslenmektedir. Sevgilisine niçin üzüldüğünü soran dost, sonbaharın gelişiyle Nil’in oldukça güzelleşeceğini ve oraya birlikte gidebileceklerini ifade eder. Orada kederden, üzüntüden eser kalmayacaktır; çünkü türlü doğal güzellikler insanı büyülemekte ve heveslendirmektedir:

“Orda geçen yıllardan kalan güzel mevsimler,
Orda su kenarında açılırken lotüsler,
Arzu dolu göğsünü yakar ılık nesimler,
Ve gözlerini olgun menekşe rengi süsler.” (Tecer, 2009, s.26)

Mevsimlerin bu şiirde de kendini gösterdiği görülmektedir. Sonbahar, kış, ilkbahar ve yaz mevsimleri bu şiirde de bir çırpıda geçip gitmektedir. İklimler ve hakikat unutulmaktadır. Çünkü gidilmesi hayal edilen yer olan Nil, her mevsimde ayrı güzeldir ve insana ayrı bir haz verir. Dostu sevdiğiyle konuşurken onları dinleyen Tecer’in hülyalarında ise uzak bir yelken vardır. Yelken burada içinde bulunulan mekândan uzaklaşma isteğini sembolize eder. Dostunun anlattıkları şairi de etkilemiş görünmektedir.

Şairin mevsimleri birçok şiirinde kullandığı sonucuna varılabilir. Bunu duyguların hangi mevsimde nasıl yaşandığını ifade etmek için gerçekleştirdiği düşünülebilir. Ancak şair, “Yaz Mevsiminde Bir Gün” şiirinde yaz mevsimini yaşam, canlılık ve mutluluk bağlamında ele almamaktadır. Şair bu mevsimde bir gün, bir köyü dolaşmaya çıkar. Ancak bu dolaşma sırasındaki ruh halini “ölgün ölgün” olarak ifade etmektedir. Gönlü kederlidir ve her yerde bir dalgınlık sezilmektedir. Bu durum şairin karamsar ruh haline bağlanmalıdır. Dolaşma sırasında birden sendeleyeni şair, bir yılanı rastladığını fark eder. Korku ile hayranlık arasında yılanı seyreden şair, o kadar sıkıntı içindedir ki gerekirse bütün sevdiklerinden ayrıлып yılanın yaşadığı yeri yatağı olarak düşlemek ister:

“Güzel, en ilk görüşte,
Bir güzellik ki işte
Mümkün değil okşamak,
Ne birlikte yaşamak.
Razıydım hatta eğer
Onun yaşadığı yer
Benim yatağım olsa,
Fakat ortağım olsa
Tükenmez dertlerimin.” (Tecer, 2009, s.31)

Bu şiirde şairin başka insanların yaşattığı acılardan artık bıktığını, bir uzlet içine girmek istediğini görmek mümkündür. Anlaşıldığı üzere yaşam Tecer’in her şiirinde mutlulukla dolu bir vafsa sahip değildir. Acılar ve üzüntüler, yaşamda mutluluk ve sevinçlerle bir aradadır.

Şair, “İhtiyar Âşık” adlı şiirinde, artık ihtiyar denilebilecek yaşa gelmiş bir kişinin aşk duygusuyla dolup taşıdığını ve bu duygu vesilesiyle ölüme bile artık korkuyla yaklaşmadığını anlatmaktadır:

“Yıllardan beridir ağaran teller,
Bu akşam parıldar şakaklarında.
“Bu gece ömrümün en son demi, der,
Büsbütün ağarsın varsın yarın da...” ” (Tecer, 2009,s.51)

Aşk duygusuna kapılmış olan bu ihtiyar kişi, yaşadığı uzun ömrün verdiği tecrübelerle nasıl günler geçirmiştir bilinmez. Şairin burada üzerinde durduğu aşkın belli bir yaşının olmadığıdır. Aşk, yaşamın en güzel duygularından biridir ve uğruna yaşamdan bile vazgeçilebilir. İhtiyar âşık da bu şiirde ömrünün son demine hazırlanır gibidir. Öyle ki, sevdiğine kavuşmak ümidiyle o gününü ömrünün son günü gibi kabul etmektedir.

Bütün bir ömrün bir düş gibi görüldüğü “O Gece” şiiri, şairin masalsi bir havada yazdığı üç kıtalık bir şiirdir. Şair, sevgili ile beraber olmanın verdiği heyecanı, daldaki bir çiçeği görüp telaşlanan arının heyecanına benzetir. Vakit, şiirin adından da anlaşılacağı gibi gece vaktidir. Mekân ise bir bahçedir. Sevgili gecenin ışıklarıyla beraber öyle güzeldir ki öten bülbüllerin sesleri bile sevgiliye düzülen övgüler gibidir:

“Aydın ışığıydı yerde maşlahı,
Saçının ruhumda kaldı siyahı,
Böyle bir gecenin yoktur sabahı
O gece bir bütün ömür, bir düştü.” (Tecer, 2009, s.71)

Sevgili ile beraberken geçen zamanın güzelliği üzerine yazılan bu şiirde yılları kapsayan bir ömrün, bir gecelik düş olarak kabul edilebileceği kanısı kendini göstermektedir. Aşk ve sevgilinin varlığı bir insanı yaşama bağlayabilecek önemli olgulardır.

Bazen insan, yaşamın getirdiği sorumluluklar ve vazifelerden dolayı yorulabilir. Şair böyle zamanlarda yaşama bağlılığı kaybetmemek ve kendini yeniden motive etmek için kırlara, ağaçlara kısaca doğaya sığınmak gerektiği mesajını verir. Anadolu türlü güzellikleriyle insana yaşam kuvveti veren çok değerli bir coğrafyadır. “Öğüt” adlı şiirde doğa bir anlamda yaşamın kendisi demektir:

“Yorgun bir hayatın kederlerinden
Ruhunuz bunalır, dolarsa yarın,
Gür sesle meleyen sürüyü güden
Çobanın gezdiği yerlere varın;
(...)
O zaman yeniden dirilir nabız,
Gönülde ansızın canlanır bir hız,
Dinleyin, sesini duyacaksınız
Civardan çağlayan hatıraların.” (Tecer, 2009, s.81)

Şairin “İyi Ad” adlı şiiri hem yaşam hem ölüm kavramları açısından incelenebilecek bir şiirdir. Tecer’in hayatı boyunca ardında iyi bir ad bırakmak için yaşadığı ortadadır. İnsan, hayatı boyunca pek çok fikir üretir ve eylemde bulunur. Bu fikir ve eylemlerin bazılarında sonuç çıkmazken bazıları ise belli bir sonuca bağlanır. Her halükârda bir eylem adamı olarak bilinen Tecer de türlü sıkıntılara rağmen hayattaki hedeflerini yerine getirmeye çalışmaktan geri durmamış, bu uğurdaki hevesini asla kaybetmemiştir:

“Ser gözlerinin önüne ömrünü,
Bak! Neler görürsen bana söyle. Dur!
Biliyorum orda ne gördüğünü,
Hiçbir şey söylemesen iyi olur.” (Tecer, 2009,s.82)

Bu şiir bir ömür muhasebesi olarak ifade edilebilir. Şair bu muhasebeyi yaparken ömrünü önüne alıp doğduğu günden başlayarak gün gün inceler gibidir. Her insan ömrünün başlangıcından itibaren türlü yükler altına girmeye başlar. Kimi bu yüklerden rahatlıkla kurtulurken kimi bir “oh” demeden bu dünyadan göçer:

“Gerçi gitmedin henüz, gideceksin,
Omuz biraz daha bu yükü çeksin,
Öldün veyahut yarın öleceksin,
Ardında bir iyi ad kalsın, n’olur?” (Tecer, 2009, s.82)

Şairin, eşi Meliha Tecer’e yazdığı “Neyleyim?” adlı şiirinde bir ömrün özetini aşk ve sevgi bağlamında okurlarına aktardığı görülmektedir. Şair, bu şiirinde yaşamının her anının sevgilerle geçtiğini, bir kuş kadar hür olarak türlü güzellikleri tattığını ve tabiri caizse dolu dolu yaşadığını ifade etmektedir:

“Sevgilerle geçti bütün bir ömür,
Kimi ben sevildim, kimi sevdim ben.
Gönlüm, daldan dala, bir kuş gibi hür,
Durmadan baharı, yazı sevdim ben.” (Tecer, 2009,s.230)

Kendi deyimiyle, “kelebeği görüp güneşe uçan, pervaneyi görüp ateşe koşan” (Tecer, 2009,s.230) bir kişi olan Tecer, bu maceralı zamanların sonunda gönlünü eşine verir. Artık yaşamının geri kalanı o eşe adanmıştır.

Şair “Güzelleme” adlı şiirinde bir çini şehri gezer. Burası biraz Kütahya’ya biraz Bursa’ya benzetilir. Çiniler halk kültürünün tarihi eserlerinden biridir. Tecer’in halk kültürüne ve halk eserlerine verdiği değer bilinmektedir. Bir çininin önüne gelen şairin bu çiniyi seyrederken arkasında bir ömrün tecrübelerinin bulunduğunu sezmesi bu bağlamda düşünülmelidir. “Arabadaki Çocuğa Türkü” adlı şiirde şairin bir çocuğa seslendiğini ve ona yaşam ile ilgili öğütler verdiğini görmek mümkündür. Çocuk şimdi küçüktür; ancak büyüdüğü zaman, bu hava, bu toprak kısacası bu coğrafya ona emanet olacaktır. Çocuktan beklenen büyüdüğü zaman bu coğrafyaya sahip çıkması ve coğrafyayla beraber ana dilini de korumasıdır. Dil ve vatan millet olmanın hayat şartlarının en önemlileridir. “Uyandırma” adlı şiirde şairin yeni doğan günle beraber, hayatın yeniden başladığını ifade etmesi ve doğanın sabah olmasıyla canlanması durumunu özetlemesi söz konusudur. Dünya gecelerden sonra parlamaktadır ve daha böyle yaşanacak çok gün vardır. Bu şiiri sadece yaşama sevincini doğanın canlanmasıyla aktaran bir şiir olarak görmemek gerekir. Gecenin gelmesi, insanın ömründe karşılaşabileceği türlü zorlukların varlığını sezdirmekte; sabah olması ve doğanın canlanması ise her zorluğun bir sonunun olduğunu ifade etmektedir. Önemli olan uyumaya devam etmek değil bir an evvel sabaha ayak uydurarak uyanmaktır, yani yaşama bağlanmaktır. “Ömür Bir Böyle Günde” adlı şiirde şair, sevgili olduğu düşünülecek bir kimse ile kırlarda, kıyılardan ve dağlardan uzakta, çınar ağaçları eşliğinde bir gün geçirmektedir. Şair, gökyüzünün rengini, sevgilinin gözbebeğinin yüzdüğü bir gölün rengine benzetir. Mevsim yazdır ve insanda gamdan, kederden eser yoktur. Böyle günlerde yaşamak, akmayan bir suya, bir meyveye, dala, yaz mevsimine ve taze bir ot kokusuna benzetilmektedir.

Tecer’in daha çok bireysel konulara yer verdiği ilk dönem şiirlerinde yaşamın yanı sıra yer alan kavramlardan biri de ölümdür. “Kadercı bir şair olan ve herkesin kaderini yaşamaya mahkûm olduğunu düşünen Tecer, ölümü olağan bir olay olarak görmektedir.” (Gültekin, 2020, s.181) Tecer ölümden korkmaz; çünkü onun ölüme karşı kadercı ve teslimiyetçi bir bakış açısı vardır. “Onu asıl üzen ve tedirgin eden, ölüm duygusu değil, öldükten sonra çarçabuk unutulmak düşüncesidir.” (Özbalcı, 2007,s.155)

Örneğin “Ölü” adlı şiirde hayatını kaybettikten sonra unutulmuş olan kimsesiz bir kişinin du-

rumu aktarılmaktadır. Bu kimsesiz kişi en azından öldüğünde yanında sevdiklerini görmek ister fakat bulamaz. Tecer bu şiirinde de ölüm karşısında teslimiyetçidir; ancak ölümün acı yüzünü göstermekten geri durmamıştır:

“Bilmem ki adını onun kim saklar?
Şimdiden unutmuş onu kucaklar.
Besbelli üşütür soğuk topraklar,
Soymayın soymanın giydiklerini!” (Tecer, 2009,s.61)

“Besbelli” adlı şiirde yine ölüm sonrası unutulma korkusu kendini sezdirmektedir. Ölüm vakti bu şiirde, geceden sabahın ilk ışıklarına doğru yer değiştirmiştir. Ev sahibine seslenen bir kiracı konumundaki şair, ölümün insanı yalnızlaştırması konusunu bu şiirinde ele almıştır:

“Evden çıkar çıkmaz omuzda tabut,
Sen de eller gibi adımı unut.
Kapımı birkaç gün için açık tut,
Eşyam bakakalsın diye arkamdan.” (Tecer, 2009,s.62)

“Köy Mezarlığı” adlı şiirde bir köy mezarlığının akşam tasviri vardır. Akşamları köylerde ses seda kesilir ve ortalıktan el ayak çekilir. Günün yorgunluğundan ötürü insanlar evlerinde dinlenmektedir. Sabaha tarlaya gidecek olan insanlar çoktan uykuya dalmışlardır. Şairin köylere, Anadolu köyelerine duyduğu sevgi ve özlemi bu şiirin son kısmında görmek mümkündür:

“Sabahleyin önünden geçerler öbek öbek
Köylüler, tarlalara giderler kadın, erkek...
Öldüğüm gün dostlarım beni oraya gömün.” (Tecer, 2009,s.24)

Tecer, hayatının büyük kısmını Anadolu’da geçirmiştir ve öldüğü zaman da mekânının Anadolu’nun bağrında, bir köyde olmasını istemektedir. “Nola?” şiirinde gariplikten boynu bükülmüş, ayrılıktan bağı ezilmiş bir kişi konumundaki; dili dertli, gözü yaşlı olan şair, mezarının yerini yine köy olarak belirlemiştir.

Şairin “Sayıklama” adında iki şiiri bulunmaktadır. Bu şiirlerin ikisinde de ölüm kendini açıkça hissettirmektedir. Leyla Tecer’in hazırladığı *Ahmet Kutsi Tecer Bütün Şiirleri* adlı eserdeki “Sayıklama” adlı ilk şiirde (Tecer, 2009,s.53) şairin hayatının, önünden bir su gibi akıp geçtiği ifade edilir. O da ömrünün son demini kenardan izleyen bir kişi konumundadır. Bir sultan edasıyla kendi önünden geçmektedir. O sultanın kendisi olduğunu fark eden şair, bir süre sonra celladını da görür ve etraftaki boru seslerinin dinmesiyle ölüm ile karşı karşıya gelir. Diğer “Sayıklama” adlı şiir ise (Tecer, 2009,s.214) eserin “Paris Acıları” adlı bölümünde yer alır. Bu şiirde şair kendini oldukça bitkin ve yalnız hissetmektedir. Gurbetin verdiği sıkıntı, bulunduğu şehir Paris de olsa, şairi sarmış ve onu adeta hasta etmiştir. O kadar ki şair kendini ölüme yakın hissetmektedir:

“Ve bütün bir ömrün sonu böylece
Bitiyor yalnızlık ve sessizlikle,
Hatta başucundan kalkıyor gece,
Ölüm yaklaşırken ona terlikle.” (Tecer, 2009,s.214)

Şairin ölüm kavramına yer verdiği şiirlerinin çoğunda zamanın gece olduğu görülmektedir. “O Dönmeden Evvel” şiirinde de ruhunun gece vakti kendisinden ayrıldığını, ruhu geri gelene kadar cam açık bir şekilde sabahladığını ve sonsuz bir helecan duyduğunu ifade etmektedir. Ancak şair bir gün bilerek yahut bilmeyerek ruhunun geri dönmesine engel olacak şekilde camı kapayacaktır:

Besbelli bir ömür böyle sürece,
O öyle uçarı, ben böyle ürkek;
Bir gün ya bilerek, ya bilmeyerek
O dönmeden camı kapayacağım.” (Tecer, 2009,s.58)

“Lahit” adlı şiirde ebediyete intikal etmiş olan bir kişi şair tarafından bir uyku rahatlığı içinde tasvir edilmektedir. “Şaire göre, artık ne baharın ıtrı, ne yazın hülyası, ne günün şiiri, kısaca fani mevsimlerin hiçbiri onun kapanmış olan kirpiklerine bir daha uğramayacaktır.”(Özbalcı, 2007,s.154)

Tecer, “Mezar Taşları” şiirinde, mezar taşlarının sevilmesi ve önemsenmesi gerektiği mesajını verir. Çünkü bu taşlar, insandan kalan ve insanı hatırlatan tek şeydir. “Ah” adlı şiirde de mezar taşının önemli bir yer tuttuğu görülür. Toprağa verildikten sonra kendisine “Yasin” okuması isteğini dile getiren Tecer, bu durumun herkesle son benzeyişi olmasını arzular:

“Dinlendirmek için orda başımı,
Ne adımı yazın ne de yaşımı,
Bir koyan olursa eğer taşımı,
Üzerine bir “Ah” çekin Arapça.” (Tecer, 2009,s.64)

“İstek Kıvılcımı” şiiri şairin ölümü istediği bir şiir olarak düşünülebilir. Bu kıvılcım tenine düşmüştür ve evini bir telaş ateşi kaplamıştır. Ortalık adeta yangın yeridir. “Çay Vakti” şiirinde yollarda sürünüp ölmeye razı bir şair görülmektedir. Kendini bulunduğu çağın Kerem’i olarak adlandıran şair bir başka yurda yani öte dünyaya göçme hevesini taşır. “Rüzgâr” adlı şiirde ölüme bir çağrı gözüyle bakan Tecer, ruhların gittiği cennetin neresi olduğunu sormaktadır. İçinde bulunduğu günlerin darlığı onu sıkıkmaktadır ve kurtuluşu sağlayacak olan rüzgârın ta kendisidir. “Düğün Ağdı” şiirinin başkişisi ise Emine adlı bir genç kızdır. Emine, düğün hazırlığında iken hayatını kaybetmiştir. Sevdiği kişi başkasına gönül vermesin ister, tabutunun üzerini kızlar süslesin ister. Mezar taşı da mermerden olmalıdır. (Burada şairin mezar taşlarına verdiği kıymet bir kere daha kendini göstermektedir.) Ecele karşı elden gelen bir şey yoktur:

“Kızlar ağıt okudu,
Hafızlar Yasin.
Ecel gelmiş, Emine
Emine netsin?” (Tecer, 2009,s.109)

Şairin “Ölümler Günü” şiirinde Paris’te iken “ölüler günü” olarak anılan bir günde gerçekleştirdiği mezarlık ziyareti anlatılmaktadır. Paris’teki “Perlaşez” mezarlığında dünyaca ünlü önemli sanatkarlar yatmaktadır. Bu mezarları ziyaret ederken aklına annesi gelen şair, hıçkırarak ağlamaya başlar. “Mezarlıklar bizlere sevip de kaybettiğimiz kişileri hatırlatır.” mesajı verilmektedir. “Bir Garip İhtiyar” şiirinde evi bir dehlizi, bir zindanı andıran; kişileştirilen rüzgârdan başka kimsesi olmayan ihtiyar bir kişinin ecelden hemen önceki zamanları aktarılmaktadır. Ölümün mevsimi bu kez şaşkıncı

şekilde ilkbahardır. Aslında unutulmamalıdır ki ölümün belli bir yeri ve zamanı yoktur; ancak şiirlerin çoğunda zaman anlamında sembolize edilmiş kavramlar vardır.

SONUÇ

Ahmet Kutsi Tecer, hayatını ve sanatını Anadolu'ya adanmış önemli bir şahsiyettir. Pek çok türde eser veren Tecer, bu eserlerin çoğunda insanı anlatmak, insanı eğitmek ve insanla duygularını ve fikirlerini paylaşmak hedefindedir.

Tecer, şiirlerinde kendi duygularını okurlarına açıkça ifade etmekten geri durmamıştır. Eylemlerinin odak noktasına insanı koyan şair, şiirlerinde birçok farklı temaya yer vermiştir; çünkü o, eserlerinde herkesin kendinden bir parça bulabilmesini amaçlamıştır. Tüm insanlar için değişmeyen ve sabit kalan iki kavram vardır. Bunlar yaşam ve ölümdür. Tecer, şiirlerinin tamamına bu kavramları sındirmiştir. Yaşama sıkı sıkıya bağlı olan ve yaşam karşısındaki hevesini kolay kolay kaybetmeyen şair, gerek çalışkanlığı gerekse eğitimci kişiliği sebebiyle, okurlarına bu bağlamda deliller sunmuştur. Ona göre aynı yaşam gibi ölüm de kabul edilmesi gereken bir diğer kavramdır. Ölüm karşısında feriyat etmeyen, onu birkaç şiir dışında acı bir son olarak görmeyen şair, ölümü, hayatın bir parçası olarak ifade etmektedir.

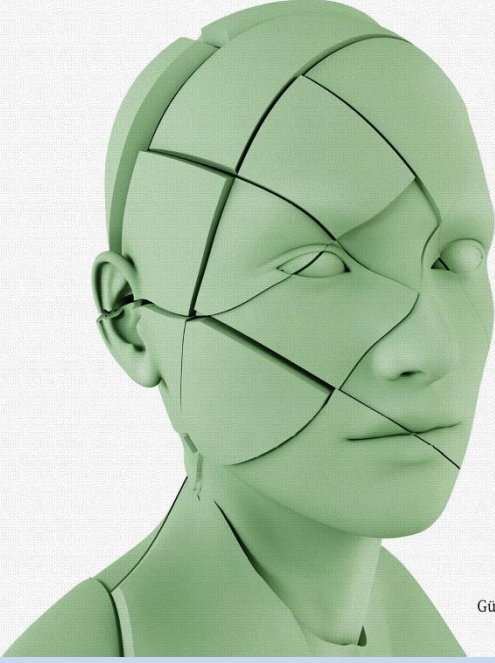
Tecer'e göre yaşam da ölüm de insan hayatının doğal birer parçasıdır. Bu iki kavram birbirinden ayrı düşünülemez ve doğal döngünün zorunluluğu ve gerekliliğidir.

KAYNAKÇA

- Baydar, Mustafa (2017). *Ahmet Kutsi Tecer'e Armağan*. (Yayıma Hazırlayan Turgut Çeviker), İstanbul: Ve Yayınevi.
- Coşkun, Betül (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. (Editörler: Âlim Gür, Ertan Engin), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2019). *Eğitim Fakülteleri İçin Yeni Türk Edebiyatı –II-*. (Nurullah Çetin, Kelime Erdal, Salim Durukoğlu). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Enginün, İnci (2008). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gültekin, Azime Sinem (2020). *Ahmet Kutsi Tecer'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Necatigil, Behçet (2007). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Özbalcı, Mustafa (2007). *Ahmet Kutsi Tecer Şairliği ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şimşek, Yaşar (2018). "Ahmet Kutsi Tecer Şiirinde Mekânlar", *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, Vol: 5 / Issue: 31, s.4907-4929.
- Tecer, Ahmet Kutsi (2009). *Ahmet Kutsi Tecer Bütün Şiirleri*. (Haz. Leyla Tecer), İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

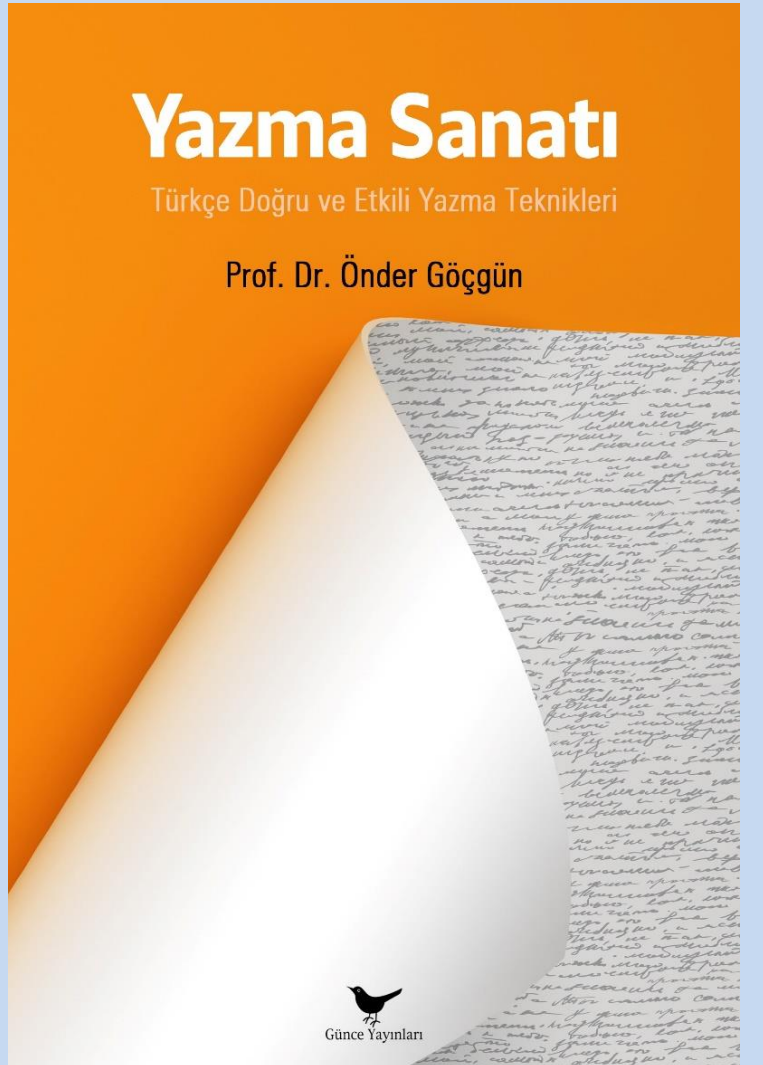


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Safahat'ta Romana Yaklaşan Yapı: Mehmet Akif'in Safahat Eserinin Türsel Konumu¹

ARŞ. GÖR. REMZİ SOYTÜRK*

Öz

Mehmet Akif'in yedi ayrı kitabının bir araya getirilmesi ile oluşan *Safahat* eserinin içerdiği şiirler Türk edebiyatında manzum hikâye türünün en önemli örnekleri arasında gösterilir. İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzanan süreçte yayın hayatına devam eden *Sıratımüstakim* ve *Sebilürreşad* dergilerinde tefrika edilen bu şiirler dönemin sosyal ve politik olaylarına sıkça değinmektedir. İdeolojik bir yayının organında yer alan, toplumsal meselelerin ele alındığı şiirlerde metindeki yapının, içeriğin ve şiir sesinin konumu da dönemsel koşullara göre değişmekte ve roman türüne yaklaşmaktadır. Bu çalışmada *Safahat* külliyyatındaki şiirlerin tefrika yayın süreci içerisinde değişen ve roman türüne yaklaşan türsel yapısı tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Mehmet Akif, Safahat, Bakhtin, Tefrika, Tür Kuramları, Roman.

ROMANESQUE STRUCTURE IN SAFAHAT: THE GENERIC POSITION OF MEHMET AKİF'S SAFAHAT

Abstract

The poems included in *Safahat*, which was formed by bringing together seven different books of Mehmet Akif, are shown among the most significant precedents of the verse-story genre in Turkish literature. These poems, which were serialized in *Sıratımüstakim* and *Sebilürreşad* magazines, which continued to be published in the period from the Second Constitutional Monarchy to the first years of the Republican Period, frequently refer to the social and political events of the period. In poems dealing with social issues and taking place in an ideological publication; the structure, content and voice of poetry in the text also change according to the conditions of the period and approach to the genre of the novel. In this article, the generic structure of the poems in *Safahat* that changed during the serial publication and converged to the genre of the novel will be discussed.

Keywords: Mehmet Akif, Safahat, Bakhtin, Serial, Genre Theories, Novel.

GİRİŞ

Türk edebiyatında Tanzimat döneminden sonra ilk örnekleri verilen manzum hikâye türü Mehmet Akif ile birlikte güçlü bir temsilci bulmuştur. Akif'in manzum hikâyelerini inceleyen araştırmacılar bu hikâyelerdeki romana yaklaşan söyleme dikkat çekerler (Enginün,

* İstanbul Gelişim Üniversitesi, remzi.soyturk@gmail.com, orcid: 0000-0003-1882-5652

Gönderilme Tarihi: 31 Ocak 2021 Kabul Tarihi: 11 Mart 2021

¹ Bu çalışma Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında 2019 yılında tamamlanan yüksek lisans tez çalışmasından yararlanılarak hazırlanmıştır.

2006, s. 602; Kabaklı, 1985, s. 130, Kaplan, 1998, s. 185; Uğur, 2016, s. 457). İslamcı bir yayın organı olan *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad* dergilerinde şiirlerini tefrika eden Mehmet Akif, “realist” ve “tahkiyeci” bir üslupla şiirlerinde toplumsal ve siyasi meseleleri ön plana çıkarmıştır. Osmanlı ve İslam coğrafyasındaki diğer Müslümanların 20. yüzyılın başındaki manzaralarını, halkın ve devletin içerisinde bulunduğu zor koşulları yansıtan bu şiirlerde kalabalık karakter kadroları, mekânlar ve olaylar dikkat çeker. Çok-sesliliğin ve çok-türlülüğün örneklerinin görülebildiği bu şiirlerde roman türüne yaklaşan bir yapı bulunmaktadır. Bu makalede Mehmet Akif’in *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad*’da tefrika ettiği şiirlerindeki romana yaklaşan yapılar incelenecektir.

BİR TÜR OLARAK ROMANIN ÇIKIŞI VE ÖZELLİKLERİ

19. yüzyılda ilk örnekleri görülen ve ortaya çıkışı ile birlikte diğer türler üzerinde tahakküm kurmaya başlayan romanın türsel sınırlarını çizmek için ortaya atılan teoriler 20. yüzyıl edebiyat araştırmacıları için başat meselelerden biri olmuştur. İçinde bulunduğumuz çağın tanımlanması oldukça güç bir tür olan romana ait olduğunu savunan Howard Mancing, bu türün ortaya çıkışı ile ilgili üç temel yaklaşım olduğunu ileri sürer (Mancing, 2005, s. 399).

Bunlardan ilki en çok alıntılanan ve üzerinde en çok tartışılan kitaplardan olan Ian Watt’ın *Romanın Yükselişi* (The Rise Of the Novel) eserinin dahil olduğu Anglo-Amerikan teoridir. Tarihsel koşullardaki değişimlerin kültürel sahayı da etkileyeceğini iddia eden bu teoriye göre kapitalizm, geleneksel toplum yapısındaki sert sınıfsal ayrımları azaltmış ve sınıflar arasındaki geçişkenlikleri artırarak toplumun homojenleşmesine katkı sağlamıştır (Watt, 2007, s. 61). Bu yeni toplumsal yapı içerisinde kentlerde yeni bir işçi sınıfı ortaya çıkmış ve bu sınıf gittikçe daha fazla ekonomik kazanımlar elde etmiştir. Matbaa tekniklerindeki gelişimle beraber kültürel alandaki üretimler de artmış ve yeni işçi sınıfı bu eserlere daha fazla ilgi duymaya başlamıştır. Böylece Sanayi Devrimi sonrası oluşan bu yeni toplumsal sınıfın zevklerine hitap eden, eski patronaj sistemlerinin dışında yeni ve bireysel bir yazarlık kurumu ortaya çıkmıştır.

Watt’ın çalışmasında ele aldığı bu yeni tip yazarların en önemli ayırt edici özelliklerinden biri ürettikleri metinlerde gerçekçiliğe önem vermeleri ve birey fikrini ele almalarıdır. Aydınlanma düşüncesi ile ortaya çıkan yeni gerçekliğe göre gerçeklik, bireylerin onlara ulaşması ve onları deneyimlemesi sayesinde var olur. Platoncu geleneksel felsefede dünyada deneyimlenen gerçeklik, idealar âleminde özü bulunan gerçekliğin bir kopyasıdır. Bu nedenle nesnelere hakkında bu dünyada elde ettiğimiz bilgiler de onların idealar âleminde bulunan apriori bilgilerinden kaynaklanır (Platon, 1991, s. 163-191). Oysa Aydınlanma ile birlikte nesnelere hakkındaki bilgilerin zihnimizde önceden var olduğu görüşü reddedilir ve bu bilgilere deney ve gözlem aracılığıyla ulaşılabileceği savunulur (Russel, 1983). Romanın ortaya çıktığı dönemde bu felsefi arka planın etkili olduğunu iddia eden Watt’a göre Aydınlanma sonrası geleneksel görüşlerle yaşanan kopuş kendisini kültürel sahada da göstermiş, bireyci ve deneysel bir tür olan romanın ortaya çıkışına ortam hazırlamıştır:

“Roman, bu bireyci ve yenilikçi yönelimi en iyi yansıtan edebiyat biçimidir. Daha önceki edebi biçimler, ait oldukları kültürlerin, geleneğe sadakati hakikatin temel ölçüsü sayan genel eğilimini yansıtıyorlardı: Örneğin klasik döneme ve Rönesans’a ait epik şiirler olay örgülerini tarihsel olaylar ya da masaldan alıyorlar ve yazarın üslubu, büyük ölçüde, türün önceden belirlenmiş modellerini esas alan edebi bir beğeniye göre değerlendiriyordu. Bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve her yönden karşı çıkan tür roman oldu: Romanın başlıca ölçüsü bireysel yaşantı çerçevesinde düşünülen hakikatti ve söz konusu bireysel yaşantı her zaman benzersiz, dolayısıyla da yeniydi. Böylece roman, son yüzyıllarda orijinalliğe, yeniliğe o zamana kadar görülmemiş ölçüde önem veren bir kültürün en önemli

edebi aracı haline geldi: Romanın “novel” (yeni) diye adlandırılması bu yüzdendir (Watt&Barthes, 2002, s13).”

Roman türüne seçkinci bir bakış açısıyla yaklaşan Ian Watt, eserinin adından da anlaşılacağı üzere² romanın diğer türler üzerine güneş gibi doğan bir tür olduğunu iddia etmiş ve bu türün yeni modern dünyanın görüşüne uygun olduğunu ileri sürmüştür.

Mancing’in bahsettiği, edebiyat eleştirmeleri tarafından daha az ilgi gören ikinci teori ise temelini Margaret Anne Doody’nin *Romanın Gerçek Hikâyesi* (The True Story of the Novel) eserinden almaktadır. Bu teori Watt’ın da aralarında bulunduğu romanın İngilizler tarafından yaratılan yeni bir tür olduğu iddiasına karşı çıkararak bu türün antik çağlardan beri var olduğu tezini savunur (Doody, 1996, s. 1). Doody, “İngiliz şovenizminin, İngilizce konuşan edebiyat eleştirmenlerinin roman türüne bir şekilde İngilizce yaratılmış gibi ve İngilizlerin roman yazımına öncülük ettiği gibi” yaklaşımlardan kaynaklanan tezleri reddeder (Doody, 1996, s. 2).

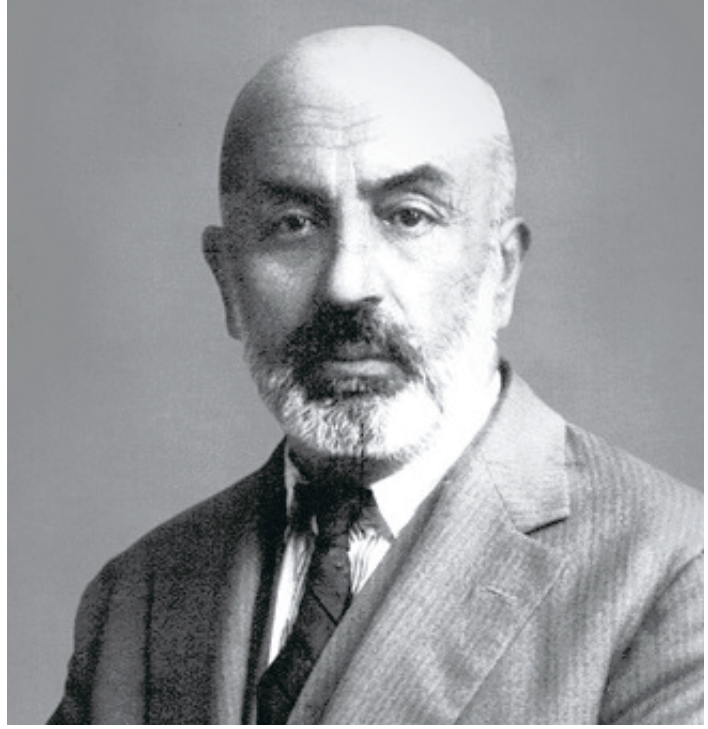
İkinci yaklaşıma göre roman, Anglo-Sakson yaklaşımın öne sürdüğü gibi epiği ve romansı saf dışı bırakarak ortaya çıkmamıştır. Doody’ye göre bu yaklaşım Anglo-Sakson kültürün dışında kalan, çeşitli dilden ve etnik kökenden olan halkların anlatılarını kültürel sahadan silmek ve romanın farklılıklarını içerisine alan doğasını gizlemek amacıyla uydurulmuş bir söylemdir (Doody, 1996, s. 15). Bu tür yaklaşımların karşısında konumlanan Doody, romanın geleneksel anlatı türlerinin üzerine bir güneş gibi doğduğu tezini reddedip, romanın kökenini erken Hristiyanlık çağına; hatta en eski yazıtlara kadar götürür:

“Romanın tür olarak yorumlanması sırasında engel engel olduğum şey bu türe dair yapmış olduğumuz dar tanımlamalara ve diğer dünya kurgularının dışarıda bırakılmasına engel olmaktır. Yaklaşımım aynı zamanda ulusal ve geçici sınırların hayal ettikleri gibi daimî olmalarına engel olacaktır. Tıpkı Herodot gibi, Asya ve Afrika’nın Avrupa ile buna Amerika, Pasifik Adaları, Yeni Zelanda ve Avusturalya vd. de dâhil, temas içinde olduğunu göstermek ve edebiyat tarihimizin bunların hepsinin karışımına ve kültürel alışverişine bağlı olduğuna sizleri inandırmak istiyorum. Romanın tarihi saf değildir, roman hakkında anlatılanlar da [...] Romanın tarihi karışım ve çeşitliliğin, sınır geçişlerinin ve değişimin hikâyesidir. Romanın kendisi dâhil saf değildir ve bu tür yaklaşımları daima reddeder (Doody, 1996, s. 484-485).”

Yukarıda bahsedilen iki ayrı kuramdan birincisinde roman, eskiden keskin bir kopuşu ve yeni bir tür olarak doğuşu temsil ederken ikincisinde evrimsel bir bakış açısıyla kendisinden önceki türlere bağlanmaktadır. Bu iki uç arasında duran üçüncü bir kuram ise romanı hem kendisinden önceki türlerle olan ilişkisini açıklayarak onu evrimsel çizgiye bağlayan hem de yeni bir tür olarak farkını ortaya koyan Bakhtin’in roman kuramıdır. Diğer kuramlara göre daha kapsayıcı bir bakış açısına sahip olan bu yaklaşıma göre roman “ne saf bir biçim ne de saf bir içeriktir (Bakhtin, 2005, s. 317).” Bakhtin, roman türüne dair ilk kapsamlı eseri olan *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*’nda yazar otoritesinin romandaki konumu üzerine odaklanır. Bu eserinde Dostoyevski romanlarını evrimsel bakış açısına daha yakın çizgide kendisinden önce üretilen metinlerle kıyaslayan Bakhtin; Sokratik diyalog, Orta Çağ dini piyesleri, Shakespeare ve Cervantes’ten gelen gelenek içerisinde Dostoyevski romanlarına özel bir yer ayırır. Ona göre Dostoyevski romanlarını diğerlerinden ayıran en önemli ayrıntı onun romanlarının “bir üst ses tarafından bastırılmayan, tüm seslerin özerk bir yapıya sahip olduğu” çok-sesli yapısıdır (Bakhtin, 2004, s. 251). Bu bakımdan Bakhtin, bir tür olarak romanı hem gelenekten ayrı düşünmez hem de modern toplum hayatının içerisinde ona ayrı bir yer ayırır.

² Eserine adını veren “rise” kelimesi “güneşin doğuşu” anlamını hatırlatmaktadır.

Bakhtin'e göre bireysel bir bilinç yoktur ve bilinç daima ötekiyle bir diyalog halindedir (Bakhtin, 2004, s. 336). Sürekli bir diyalog halinde bulunan söylem gündelik hayatın her alanında görülür. Rus bir köylüyü bu duruma örnek olarak gösteren Bakhtin'e göre bu köylü gündelik yaşamında dua ederken, ailesiyle sohbet ederken, resmi yazışmalar yaparken ve türkü söylerken farklı dilsel alanlar arasında geçiş yapar (Bakhtin, 2001, s. 73-74). Bu kuramı romana da uyarlayan Bakhtin'e göre roman türü de tek bir söylemin hâkim olduğu (monolojik) değil, birden çok söylemin bir arada var olduğu diyalojik bir söyleme sahiptir. Romanlarda yazarın ve kahramanın konumu arasında özdeşlik değil, ayrışma bulunur.



Kahramanın onu yaratan yazarla arada bir bağ bulunması durumunda bu eserin sanat eseri değil, kişisel bir belge olacağını savunan Bakhtin'e göre (Bakhtin, 2004, s. 103) romanda birbirinden bağımsız sesler bir araya gelir ve bu sesler arasında anlaşma, çatışma, örtüşme vb. ilişkiler yaşanır.

Roman sadece farklı seslerin değil biçemlerin de bir arada bulunduğu bir türdür. Bakhtin, bireysel düzeyde ele aldığı dil içi çeşitliliği toplumsal düzeye de taşır ve heteroglossia kavramını üretir. Ona göre herkes tarafından aynı dil ve ideolojinin paylaşıldığı Antik Yunan'da monoglossia söz konusudur. Rönesans sonrası modern toplumda ise "ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçemler düzeyinde ayrışma, yani heteroglossia gerçekleşir (Bakhtin, 2001, s. 17)." Modern toplumda toplumsal tabaka kendi söylemini geliştirir. Örneğin her neslin ayrı bir dili vardır, her akademik kurum (askeri okul, ticaret okulu vs.) kendi dilini oluşturur (Bakhtin, 2001, s. 68). Bu durum sanatta da geçerlidir. Kiliselerde söylenen şiirler, sokak şarkıları, fabliaux (koşuklu halk öyküleri), Schwänke (kaba komedi) gibi türler farklı toplumsal katmanların edebiyatının bir yansımasıdır (Bakhtin, 2001, s. 49). Bakhtin'e göre roman, bütün bu türleri kendi içerisine dâhil ederek "biçimlerin ve dillerin uzlaşımını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırıarak kendine özgü yapısı içine katar (Bakhtin, 2001, s. 10)."

ROMAN TÜRÜNE ALAN AÇAN BİR YAYIN FORMU: TEFRİKA

Roman türünün ortaya çıkışı ile ilgili tartışmalarda karşımıza çıkan temel meselelerden biri modernleşme ile birlikte hayatımıza girmeye başlayan değişimlerdir. 19. yüzyılda sanayileşen Avrupa'da nüfustaki ve tüketimdeki payı gittikçe artan orta sınıf şehir hayatı içerisinde yeni bir talep piyasası oluşturmuştur. Taşradan ayrılıp metropollerde ortak yaşam kurmaya çalışan bu sınıfın oluşturduğu talep piyasası sanat ürünleri için de geçerlidir. Yaygınlaşan matbaalar ve onların ürettikleri metinler etrafında oluşan bu yeni piyasada gazeteler tirajlarını artırmak için bazı bölümlerini belirli periyotlarda yayınlanan edebi metinlere ayırmaya başlarlar.

İlk örneklerinin Fransa'da görüldüğü tefrika romanlar gazetelerin tiraj sayılarının artırılmasına aracı olmuştur. Düşük tirajlı gazetesinin abone sayısını artırmayı amaçlayan Emile de Girardin, 1836 senesinde ilk defa gazetesinin bir kısmını arkası yarın şeklinde yayınlanan tefrika

metinlere ayırmış ve bu yöntemi kullanarak başarılı olmuştur (Brooks, 1992, s. 146-147). Aynı yöntemi kullanan *Le Constitutionelle* gazetesi de Eugene Sue'nun *Mystere de Paris* romanını tefrika ederek tirajını 3.600'den 20.000'e kadar yükseltmiştir (Benjamin, 2001, s. 125). Bu başarıların ardından gittikçe yaygınlaşmaya başlayan tefrika romanlar hem yazarlara yeni bir şöhret sahası açmış ve onlara kendilerine ait bir piyasa oluşturma zemini hazırlamış hem de gazete tirajlarını artırarak bu gazetelerin sahiplerinin işlerine yaramıştır. Kalabalık karakter kadrosu ve uzunluğuyla dikkat çeken roman türü de bu gazete ve dergilerde tefrika formu içerisinde yaygınlaşmıştır.

Batı'dakine benzer biçimde Türk edebiyatında da roman türünün gelişmesinde yazılı basın önayak olmuştur. Türk basınında ilk tefrika örneği özel sermaye tarafından ilk basılan gazete olan *Tasvir-i Efkar*'da görülmüştür. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro eseri gazetenin ikinci ve beşinci sayıları arasında yayınlanmıştır. Bu tefrikasında Şinasi ilk kez okurlarına tefrika olgusunu tanıtmış ve onlara bir tefrika okuma rehberi sunmuştur:

“Avrupa ve mahâll-i sâire jurnallerinin ekserisinde olduğu misillû, gazetenin mahsusen tefrik olunan aşağı tarafıdır ki, orada mebâhis-i edebiyeye dercolunur. Buna Fransızca feuilleton tabir ederler; hattâ âsâr-ı maarif mütalâasına merakı olan adamlar, çok kerre gazeteyi bunun için alırlar. Sâir muharrerâta hâlel vermeksizin gazeteden şu parçanın kesilip ayrılması mümkün olduğu için, terâküm edenleri sırasıyla bi't-tertib murad olunduğu halde bir kitap şeklinde konulur. Biz dahi gazetemizin bu usulde tanzimini emel edindiğimize mebni, birinci yaprağının aşağı iki sayfasını hatt-ı ufkî ile tefrik ve tefrika nâmına tahsis ve tenmik eyledik (Şinasi, 1974, s. 513).”

Şinasi'nin bu metni ile başlayan tefrika geleneği Türk edebiyatında gittikçe artan dergi ve gazetelerde yer alan örneklerle yayılmış, 1872'de *Hadika* gazetesinde bir yıl boyunca tefrika edilen *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* Osmanlı harfleri ile yayımlanan ilk Türkçe tefrika roman örneği olarak karşımıza çıkmıştır.

Sadece Londra'da sekiz yüzün üzerinde yayının bulunduğu, “Sürelî Yayınlar Çağı” olarak adlandırılan bu dönemde (Underwood, 2008, s. 36), geniş toplumsal tabanlara ulaşmayı hedefleyen tefrika hem gazetelerin gelirlerinin artmasına ve yaygınlaşmasına hem de yeni yazar sınıfının halka ulaşmasında aracı olmuştur. Gazetelerin gündelik haberlerinin arasında çıkan bu metinler aynı zamanda okur üzerinde gerçekmiş izlenimi yaratılarak gerçek ve kurmaca arasında bir izlenim oluşturulmakta (Köroğlu, 2012, s. 135) ve kurmaca metinler aracılığıyla gazeteciliğin bir manipülasyon aracı haline gelmesinin önü açılmaktadır (Underwood, 2008, s. 42). Bu özelliklerinin yanında gazeteler ve burada yayımlanan metinler, Türk basınının özelinde Tanpınar'ın da belirttiği gibi topluma hitap etmekten daha fazla bir misyon üstlenip kendisine sıfırdan bir okur kitlesi de oluşturmaktadır:

“Hiçbir yerde gazete bizdeki role benzer bir rol oynamamıştır. Başka yerlerde o, düşüncenin daha geniş surette topluma yayılması için seçtiği hareket sahalarından biridir. Arkasında bütün cemiyet müesseseleri ve devam halinde olan, hayatla daima münasebettâr bir düşünce dünyası vardır. Bizde ise bütün işaretler oradan gelir. Kalabalık onun etrafında kurulur. Okumayı o yazar. Mekteplerin uzak bir gelecek için hazırladığı ocağı o tutuşturur (Tanpınar, 1982, s. 150).”

Görüldüğü gibi romanın özerk bir tür olarak ortaya çıkmasında ve yaygınlaşmasında en önemli saha sürelî yayınlar olmuş ve bu yayınlarda roman, her sayıda birbirini takip eden bölümlerden oluşan tefrika formu ile hem yeni bir okur kitlesi oluşturmuş hem de diğer türlerin karşısında daha hâkim bir konuma gelmiştir.

3. Mehmet Akif'in Roman Hakkında Görüşleri ve *Safahat*'taki Roman Yapısı

Şiir yazmaya çok erken yaşlarda başlayan Mehmet Akif, ilk şiirlerinde etkili olan Divan şiiri üslubunu zaman içerisinde terk etmiş ve sosyal meseleleri içeren şiirler yazmaya yönelmiştir. Edebiyatı halka ulaştırmak için bir araç olarak kullanma meselesi Akif'in *Sırat-ı Müstakim* dergisinde yazdığı edebiyat konulu makalelerinde sıkça tartıştığı meselelerdendir. Akif, bir yandan Divan edebiyatının yüzeysel ve monoton yapısından şikâyet ederken diğer yandan Batı edebiyatından gelen yeni formların da halka ulaşmamasından yakınmaktadır. Dönemin kitapçıları gezen şair buralarda gördüğü manzaraları şöyle tasvir eder:

“Şimdi İstanbul'da yazılan, basılan, okunan evrak-ı matbûa göz önüne geldikçe bu sıkıntı daha ziyade artıyor. Kitap pazarında nelerimiz var? Sherlock Holmeslar, Güzel Dostlar, Karagöçler, Gevezeler... Sonra daha ciddileri: İkdamlar, Sabahlar, Taninler, İspiritizmalar, Sevet-i Fünunlar, Şehballer... Daha sonra kitaplar: Tarih kitapları, türlü türlü nâm ve ünvanlı çıkmış Fransızcadan tercüme tarih kitapları (...) (Ersoy, 2016a, s. 114).”

Bu tasvirten sonra “Lakin bunları kim okuyor? Kim o hayrı öğrenip faide ediyor (Ersoy, 2016a, s. 114)?” sorusuyla edebi üretimlerin topluma ulaşmamasından şikâyet eder. Bir başka makalesi “Musahabe-yi Edebiyye: Romancılık, Şiir ve Zaruret-i Vezni” bir tür olarak romandan özel olarak bahseder. Romancılığı “yeni açılmış bir çığır” olarak nitelerken şair, bu türün gelişmesi için zamana ihtiyacı olduğunu söyler (Ersoy, 2016a, s. 124). Akif'e göre romancılık Türk edebiyatının geleneklerinden uzaktır ve “Acem evzanının” dışında yazılacak türlerde “hiçbir kârî bulunamayacaktır (Ersoy, 2016a, s. 125).” Mehmet Akif, Darülfünun'da verdiği edebiyat derslerinde de romandan bahseder. Batı edebiyatında romanların izaha kapalı bir anlatımla ve avam için değil havas için yazıldığını söyleyen Akif'e göre bizim edebiyatımızda anlamı kapalı eserler yazmak imkânsızdır:

“Bir kere havâss için eser telif etmek, Garp'ta bilmem ama Şark'ta cinnettir. Çünkü bizim memleketimiz, sekenesi avam ve havâss namıyla ikiye ayrılacak dereceye gelmedi; biz kâmil avamız. Sâniyen Garb'ın edebiyatı o kadar zengindir ki herkes istediği vadide istediği kadar eser bulur; okur, nasibini alır. Binaenaleyh, onlarda bir fırka-i üdebâ çıkıp da havâss için yazı yazarsa çok görülmez. Maamafih, galebe yine avamın anlayacağı ve havâssın takdir edeceği âsârda kalır. Bizim edebiyatımız henüz bir mecmua-i müntehabât teşkil edecek kemiyette değil iken bu husuta Garb'ı taklide kalkışırsak gülünç olur (Konrapa, 2014, s. 72).”

Görüldüğü gibi Mehmet Akif, Batı edebiyatının yeni türü olan romanı yakından tanımakta; ancak bu türün edebiyatımıza girmesinin önünde engeller olduğunu düşünmektedir. Şaire göre roman türü aracılığıyla engel halka ulaşmak imkânsızdır. Bu nedenle Mehmet Akif'in eserlerini roman değil, şiir formunda verdiğini söyleyebiliriz. Ancak Akif'in şiirleri klasik şiir geleneğinden de uzaktır. Mehmet Akif, bizim edebiyatımızdaki şiirlerin İran edebiyatını taklidinden öte gidemediğini “Bir Acem şairi baharı nasıl görmek istemişse biz de öyle görmek istemişiz.” sözleriyle anlatırken yine sözü romana getirip tasvir konusunda en başarılı türün roman olduğunu söyler (Ersoy, 2016a, s. 48). Mehmet Akif'in bu teorik yazılarından yola çıkarak romandan sadece ismen bilgi sahibi olmadığını, onu okuduğunu ve hakkında teorik birtakım fikirler geliştirdiğini de söyleyebiliriz. Bu bakımdan şairin *Safahat* külliyyatındaki şiirlerinde roman türüne ait birtakım özellikler görmek zor değildir (Uğur, 2016, s. 466).

Safahat'i oluşturan ilk şiir kitabı Meşrutiyet'ten sonra basılmaya başlanan ve kısa sürede yüksek tirajlara ulaşan (Debus, 2009, s. 33) *Sırat-ı Müstakim* dergisindeki kısa manzum hikâyelerden

oluşur. “Meyhane”, “Seyfi Baba”, “Mahalle Kahvesi”, “Küfe”, “Hasta” gibi şiirlerin bulunduğu bu kitapta çok sesli bir yapı göze çarpar. Mehmet Akif son derece dindar bir hayat yaşasa da “Meyhane” şiirinde meyhane insanının dilini canlı ve gerçekçi bir biçimde anlatır:

- “– Kuzum Dimitri, bu akşam biraz ziyâdece ver...
 – Ziyâde, anladık amma ya içtiğin şişeler?
 – Çizersin...
 – Öyle mi? Lâkin silinmiyor çetele!
 Bakın tavan tebeşirden görünmez oldu...
 – Hele!
 – Bizim peşin paramız... Almadın mı dün guruşu?
 – Ayol, tükendi mezem... Bâri koy biraz turşu.
 Arattı kendini ustan... Dinince dinlensin (Ersoy, 2016b, s. 32)!”

“Mahalle Kahvesi” şiirinde de kahve insanlarını eleştirel; ancak bir o kadar da gerçekçi bir tonda tasvir eder:

- “– Asıldı bey koza!
 – Besbelli, bak sırttı aval;
 – Bacak elinde mi?
 – Kır, Hamdi sen de dağlıyı al.
 – Ulan! Kapakta imiş dağlı... Hay köpoğlu köpek!
 – Köpoğlu kendine benzer, uzun kulaklı eşek!
 – Sekizli, onlu ne çektinse ver de oryayı tut (Ersoy, 2016b, s. 110).”

Bu şiirlerde görülen, argonun da yer aldığı, sokağın sesini yansıtan, canlı ve gerçekçi diyaloglar diyalojik roman yapısını anımsatır. Sanat anlayışı gereği tasvire oldukça önem veren Mehmet Akif, şiirlerinde klasik şiirdeki basmakalıp benzetmelere uyarak değil yaşadığı dünyada var olan gerçekçi manzaralara bakarak tasvirlerde bulunur. Şairin yoksulluk, ölüm, toplumun yapısındaki bozukluklar gibi konuları ele aldığı ve mekân olarak genellikle kalabalık sokak manzaralarını seçtiği şiirlerinde birden fazla karakter kendi sesleriyle bir arada bulunur. Ancak yine de bu şiirler için diyalojik anlatım tabirini kullanmak doğru değildir. Yukarıdaki örnek şiirlerde konuşturulan kişiler derinlikleri olan, geçmişleri ve yaşanmışlıkları ile bireysellikleri ön plana çıkarılan karakterler değil; toplumsal bozuklukları göstermek için kullanılan tiplerdir. “Havasa değil avama” seslenmeye çalışan Mehmet Akif kalabalık karakter kadrolu bir anlatı sunsa da şiirlerde hâkim olan ses yine şairin sesidir.

İlerleyen dönemlerde *Sırat-ı Müstakim* dergisinde başyazarlık konumuna gelen Mehmet Akif, Osmanlı Devleti’nin uzun süren savaşların ve siyasi çalkantıların içine girmesiyle derginin ve şiirlerinin konusunu da değiştirir. Erişirgil’e göre “Akif artık sakın sakın bir gün meyhaneyi, öbür gün kahvehaneyi, başka bir gün “Seyfi Baba”yı yahut “Küfe”yi, hastayı... tasvir yolunu bırakmış, ve başka bir yola sapmıştır (Erişirgil, 2017, s. 127).” Derginin isim değiştirip *Sebilürreşad* adını almasıyla ele alınan konular değişir, devletin dağılma tehlikesine karşı endişe duyulan endişeyi yansıtan politik yazılar artmaya başlar (Debus, 2009, s. 36). Buna paralel olarak da Mehmet Akif’in şiirlerinde ideolojik söylem daha fazla ön plana çıkar. Bu dönemde Mehmet Akif, dergide tefsir yazıları yazarak toplumsal meselelere Kur’an ayetleri üzerinden yer verir. Aynı dönemde tefrika ettiği *Süleymaniye Kürsüsünde* (1912), *Hakkın Sesleri* (1913) ve *Fatih Kürsüsünde* (1914) şiirlerinde de

camiyi mekân, vaizi de şiir öznesi seçmesi tesadüf değildir. Mehmet Akif'in bu yeni şiir formunda karakter sayısı azalır ve tek bir şiir uzun süren sayılar boyunca tefrika edilir. 1002 mısradan oluşan *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde halka hitap eden şiir öznesi "Ey sevgili kari (Ersoy, 2016b, s. 143)" hitabıyla doğrudan okuru muhatap alır ve camiye girene kadar gördüğü manzaraları tasvir ederek şiirine başlar:

"Köprüden çok geçirim; hem ne kadar geçtimse,
Beni sevk etmedi bir kerrecik olsun ye'se,
Ne Halîc'in o yosun çehreli miskin suları;
Ne onun hilkate küsmüş gibi durgun kenarı!
Herkesin hissi bir olmaz. Meselâ karşıdaki,
Sâhilin, başbaşa vermiş, düşünen, pis, eski (Ersoy, 2016b, s. 143)."

Şiir öznesi "Artık ey sevgili kârî, gel otur orta yere (Ersoy, 2016b, s. 147)" diyerek okuru kürsüdeki vaizin karşısına çıkarır. Buradan itibaren şiir öznesinin sesi kesilir ve vaizin sesi ortaya çıkar. Sırasıyla Rusya, Türkistan, Çin, Japonya'yı gezen vaiz, son uğradığı ülke olan Hindistan'da Meşrutiyet'in ilanını haber alıp İstanbul'a gelir ve konuşmasına bu coğrafyalardaki izlenimlerini aktararak başlar. Gezdikleri yerlerdeki insanlarla olan diyaloglarından bahseden vaiz, İslam coğrafyasının olumsuz durumundan duyduğu rahatsızlıktan bahseder. İstanbul'a geldiğinde hürriyetten beklentisi büyük olan vaiz gördüğü manzara karşısında uğradığı hayal kırıklığını yine bir sokak manzarası anlatarak gösterir:

"Bir de İstanbul'a geldim ki: Bütün çarşı, pazar
Na'radan çalkanıyor! Öyle ya... Hürriyyet var!
Galeyan geldi mi, mantık savuşurmuş... Doğru:
Vardı aklından o gün her kimi gördümse zoru.
Kimse farkında değil, anlaşılan, yaptığının;
Kafalar tütsülü hülyâ ile, gözler kızgın.
Sanki zincirdekiler hep boşanıp zincirden,
Yıkıvermiş de tımarhâneyi çıkmış birden!
Zurnalar şehrin ahâlîsini takmış peşine;
Yedisinden tutarak tâ dayanın yetmişine!
Eli bayraklı alaylar yürüyor dört keçeli;
En ağır başlısının bir zili eksik, belli!
Ötüyor her taşın üstünde birer dilli düdük.
Dinliyor kaplamış etrafını yüzlerce hödük (Ersoy, 2016b, s. 166)!"

Bu mısralarda da yine sokaktaki kalabalıkların çok sesli manzarası tasvir edilir. Seyahat anlatısı aracılığıyla okurla bir bağ kuran vaiz-anlatıcı bu bölümden sonra şiirinde başka seslere yer vermez. İdeolojik söylemin ön plana çıktığı şiirin geri kalanında vaiz, muhatabına kendi fikirlerini anlatır. Milliyetçi politikalardan duyduğu rahatsızlığı "Son siyaset ise Türklük, o siyaset yürümez (168)." mısrasıyla anlatan vaiz-anlatıcı dönemin Türkçü politikalarını, Batı taklidinden duyduğu rahatsızlığı uzun mısralarla dile getirir. Vaizin şiirin sonunda verdiği mesaj ise bir çözüm reçetesidir:

"Sırr-ı terakkînizi siz,
Başka yerlerde taharrîye heveslenmeyiniz.

Onu kendinde bulur yükselecek bir millet;
 Çünkü her noktada taklîd ile sökmez hareket.
 Alınız ilmini Garb'ın, alınız san'atini;
 Veriniz hem de mesaînize son sür'atini.
 Çünkü kâbil değil artık yaşamak bunlarsız;
 Çünkü milliyeti yok san'atin, ilmin; yalnız,
 İyi hâtırda tutun ettiğim ihtârı demin:
 Bütün edvâr-ı terakkîyi yarıp geçmek için,
 Kendi "mâhiyyet-i rûhiyye" niz olsun kılavuz.
 Çünkü beyhüdedir ümmîd-i selâmet onsuz (Ersoy, 2016b, s. 177-178)."

Fatih Kürsüsünde şiirinde de *Süleymaniye Kürsüsünde*'de olduğu gibi vaaz ve şiir bir arada ve-
 rilir. Ancak bu şiirin girişinde farklı olarak iki arkadaşın Eminönü İskelesinden başlayarak Fatih
 Camii'ne olan yolculukları ve bu yolculuktaki diyalogları aktarılır. Bu diyaloglar aracılığıyla mu-
 hatap metne alıştırdıktan sonra camiden içeri girilince diyaloglar kesilir ve muhatap yalnız vaizin
 sesiyle karşı karşıya kalır. "Onlar, Allah'ın göklerdeki ve yerdeki hükümranlığını görmüyorlar mı?.." ayetiyle söze başlayan vaiz, uzun süren mısralarla Allah'ın kâinatı yaratışından, alemin düzeni ve işleyişinden, alemdeki her varlığın çalışmak zorunda olduğundan bahseder ve vaazı İslam dün-
 yasındaki tembelliğe bağlar. Buradan itibaren muhatabına "sen" şeklinde hitap eden vaiz, İslam
 dünyasının içinde bulunduğu durumdan doğrudan doğruya muhatabını sorumlu tutar. Vaize göre
 felaketlerin sebebi şüphesiz cehaletimizdir (Ersoy, 2016b, s. 256).

Süleymaniye Kürsüsünde ve *Fatih Kürsüsünde* şiirleri Mehmet Akif'in Balkan Savaşı döne-
 minde ve sonrasında halkı bilgilendirmek için camilerde propaganda konuşmaları yaptığı ve *Se-
 bilürreşad*'da tefsir yazıları kaleme aldığı döneme denk gelir. Şiirlerin de aynı dergide tefrika
 edildiğini düşündüğümüzde aralarındaki tefrika formu ile şiirler arasındaki ilişkiyi görmek çar-
 pıcıdır. Bakhtin tekil dilin "yalnızca Tanrıların dili" olduğunu söyler (Bakhtin, 2001, s. 65). Bu me-
 tinlerde kutsal bir kitaptan Tanrı'nın dili aktarılır; ancak vaizin sesinin Tanrı'nın sesinden çıkan
 metine yorum getirmesi bu şiirdeki anlatıyı diyalojikleştirir. Bu şiirlerde göze çarpan yapı şiirlerin
 başlangıcındaki diyaloglardır. *Süleymaniye Kürsüsünde* şiirinde vaiz gezdiği yerlerdeki diyaloglarını
 muhataba aktarırken farklı seslere şiirde yer verir. *Fatih Kürsüsünde* ise iki arkadaş doğrudan bir
 diyaloga girer ve muhatabı metne alıştırmaya çalışır. Mehmet Akif, şiirleri tıpkı bir roman gibi
 başlar; ancak ilerleyen mısralarda çok-sesliliği keser ve ilerleyen bölümlerde Veli Uğur'un da de-
 ğindiği gibi "çok sayıda sesin şaire ait olan tekil bir yoruma indirgenmesi ile karşılaşılır (Uğur,
 2016, s. 465)." Şiir sesindeki bu değişiklikte Akif'in avama ulaşma ve onları bilgilendirme niyetinin
 etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca bu şiirlerde, vaaz, tefsir gibi farklı biçimsel türlerin bir arada ol-
 duğu görülür. Bakhtin'in heteroglossia olarak adlandırdığı ve romana özgü olan bu yapı Mehmet
 Akif'in bu şiirlerini romana yaklaştıran bir başka benzerliktir.

Mehmet Akif'in şiirlerine başka türleri dâhil ederek heteroglot bir yapı oluşturması başka
 bir eseri olan *Hatıralar*'da da (1917) görülür. Şiir türünde kaleme alınan eser isminden de anlaşıla-
 cağı gibi hatıra türünü de şiire dâhil eder. Birinci Dünya Savaşında devlet tarafından görevlendi-
 rilen Akif, önce Berlin daha sonra da Medine ve Necid seyahatlerine çıkar ve aylarca süren bu
 seyahatlerden sonra "Berlin Hatıraları", "El-Uksur'da" ve "Necid Çöllerinden Medine'ye" başlıklı
 önemli şiirler yazar. "Berlin Hatıraları" şiirinde şiir öznesi Avrupa'nın maddi gelişmişliğine duy-
 duğu hayranlığı anlatırken otelleri, caddeleri, kafeleri ayrıntılı bir şekilde tasvir ederek Doğu-Batı
 kıyaslaması yapar. Aynı dönemde Mehmet Akif'in Berlin'e gittiğinin *Sebilürreşad*'da duyurulduğu

düşünülünce bu mısralar okurdaki gerçeklik algısını artırır ve şiiri gezi yazısı türüne yaklaştırır. “Necid Çöllerinden Medine’ye” ise izlenimlerden çok duyguların aktarıldığı bir şiirdir. Şairin Medine seyahatinde ve Mescid-i Nebevî’yi ziyaretinde hissettiği coşkuyu anlattığı şiirler yine bir hatıra ve gezi yazısı biçimine yakınlık gösterir.

Asım (1924) Mehmet Akif’in en uzun sürede tefrika edilmiş şiiridir. 1919’da başlayan tefrika araya Millî Mücadele’nin girmesi, Mehmet Akif’in Anadolu’daki harekete katılmasıyla sık sık kesintiye uğrar ve aralıklarla beş yıl boyunca devam eder. Gelenekçi-yenilikçi çatışmasının ve kuşak farklılıklarının ele alındığı eserde Köse İmam eski ve gelenekçi görüşü, Hocazade ise yenilikçi görüşü temsil eder. Mehmet Akif eserin girişinde bir tiyatro metninin girişi gibi mekânı ve karakter kadrosunu bir liste şeklinde verir:

“Bu eser, bir muhâvereden ibârettir ki Harb-i Umûmî içinde ve Fâtih yangınından evvel, Hocazâde’nin Sarıgözel’deki evinde geçer. Eşhâs-ı muhâvere şunlardır:

HOCAZÂDE: Merhum Hoca Tâhir Efendi’nin oğlu.

KÖSE İMAM: Merhum Hoca Tâhir Efendi’nin şâkirdlerinden.

ÂSİM: Köse İmam’ın oğlu.

EMİN: Hocazâde’nin oğlu (Ersoy, 2016b, s. 333).”

Bu metinde de şair, bir başka tür olan tiyatroyu eserinin içerisine dâhil etmiştir. Hocazade’nin evinin salonunda geçen eserin tamamı bir tiyatro metni gibi diyaloglardan oluşur. İki farklı karakter anlatıcı uzun süren polemiklere girerek devletin ve toplumun içerisinde bulunduğu zor durumdan birbirlerini sorumlu tutarlar. Yenilikçi Hocazade olumsuz durumdan çağın ihtiyaçlarını karşılayamayan ve eskide kalan medreseleri sorumlu tutar:

“Medresen var mı senin? Bence o çoktan yürüdü.

Hadi göster bakayım şimdi de İbnü’r-Rüşd’ü?

İbn-i Sinâ niye yok? Nerde Gazâlî görelim?

Hani Seyyid gibi, Râzî gibi üç beş âlim?

En büyük fâzılınız: Bunların âsârından,

Belki on şerhe bakıp, bir kuru ma’nâ çıkaran (Ersoy, 2016b, s. 367).”

Buna karşılık Köse İmam modern okulların açılmasına rağmen millete hiçbir yararının dokunmamasından ve devletin hâlâ Batı’ya muhtaç olmasından şikâyet eder:

“Bir alay mekteb-i âlî denilen yerler var;

Sorunuz bunlara millet ne verir? Milyonlar.

Şu ne? Mülkiyye. Bu? Tıbbiyye: Bu? Bahriyye. O ne?

O mu? Baytar. Bu? Zirâ’at. Şu? Mühendishâne.

Çok güzel, hiçbiri hakkında sözümlük yok; yalnız,

Ne yetiştirdi ki şunlar acaba? Anlatınız.

İşimiz düştü mü tersâneye, yâhud denize,

Mutlakâ âdetimizdir, koşarız İngiliz’e.

Bir yıkık köprü için Belçika’dan kalfa gelir;

Hekimin hâzıkı bilmem nereden celbedilir (Ersoy, 2016b, s. 368).”

Asım’ı diğer şiirlerden ayıran en önemli nokta diyalojik anlatımın baskın olmasıdır. Şiirdeki karakterler geçmişleriyle, yaşantılarıyla ve şimdiki düşünceleriyle ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Bu karakterlerin söylemleri de kurguları kadar derinliklidir. Her ne kadar Mehmet Akif, yenilikçi ol-

ması ve şiirde de adı geçen Tahir Efendi'nin oğlu olması nedeniyle Hocazade karakterine yakın kurgulansa da şiirde Köse İmam'ın söylemlerini bastıran bir söylemi yoktur. Köse İmam, Hocazade'ye ve onun temsil ettiği görüşe birçok yönden haklı eleştiriler getirir; ancak Hocazade bu eleştirilerin birçoğunu kabul eder. Bu bakımdan karakterlerin söylemleri Bakhtin'in "bir üst ses tarafından bastırılmayan, tüm seslerin özerk bir yapıya sahip olduğu (Bakhtin, 2004, s. 251)" olarak bahsettiği romanın ayırt edici özelliklerine uymaktadır.

Polemikçi üslubun hâkim olduğu şiirde taraflar sık sık fıkralar ve hikâyeler anlatırlar. Bu bakımdan şiir yine kendisinin dışındaki türleri içerisine dâhil eden heteroglot bir yapıdadır. Bu şiirde en etkili parçalardan biri epiktir. Moretti, modern epiği "zihinlere dünyanın görüldüğünden başka türlü olması gerektiğini dayatarak değiştiren tür" olarak tanımlar (Moretti, 2005, s. 258). Mehmet Akif'in de en bilinen şiirlerinden olan Çanakkale şehitlerine hitap eden şiiri epiğin bir örneği olarak şiirde yer alır:

"Şu Boğaz Harbi nedir? Var mı dünyâda eşi?
En kesîf orduların yükleniyor dördü beşi,
-Tepeden yol bularak geçmek için Marmara'ya-
Kaç donanmayla sarılmış ufacık bir karaya.
Ne hayâsızca tehaşşüd ki ufuklar kapalı!
Nerde -gösterdiği vahşetle "Bu: Bir Avrupalı!"
Dedirir- yırtıcı, his yoksulu, sırtlan kümesi,
Varsa gelmiş, açılıp mahbesi, yâhud kafesi (Ersoy, 2016b, s. 407)!"

Çok-sesliliğin baskın bir biçimde hissedildiği bu şiirde polemik yerini uzlaşmaya bırakır ve Asım'ın nesli üzerinden gelenekçi ve yenilikçi görüş anlaşmaya başlar. Bu uzlaşmadan itibaren şiirde sadece Hocazade'nin sesi duyulur ve muhataba verilen ideolojik mesajlar ile diyalojik söylem yeniden monolojik düzleme indirilir.

SONUÇ

Roman türünün ortaya çıkışı ve özellikleri bugüne kadar çeşitli yaklaşımlar tarafından ele alınmıştır. Bu yaklaşımlardan bazıları romanı 19. yüzyılda yaşanan toplumsal değişimlere bağlı olarak geleneksel türlerden koparak ortaya çıkan yepyeni bir tür olarak ele alırken bazıları da bu türü ilk yazılı metinlerden itibaren ilerleyen anlatıların devamı olarak düşünmüştür. 20. Yüzyılın önemli filozoflarından Mikhail Bakhtin ise romana hem geçmişteki türleri kendisine dâhil eden hem de içerdiği özerk seslerle onlardan farkını ortaya koyan güçlü bir tür olarak yaklaşmıştır. Tüm yaklaşımlardaki ortak olan nokta romanın 19. yüzyılda ortaya çıkması ve kısa sürede diğer türler üzerinde hâkimiyet kurmasıdır. Buna göre içinde bulunduğumuz çağ romana aittir. 19. yüzyıl aynı zamanda gazete ve dergilerin de yaygınlaşmaya başladığı bir dönemdir ve romanın en önemli yayılma sahası süreli yayınlar içerisinde tefrika formunda olmuştur. Bu durum Türk edebiyatı için de geçerlidir. Tefrika formu Şinasi'nin *Şair Eolenmesi* eseriyle başlamış ve daha sonra pek çok roman süreli yayınlarda tefrika olarak yayınlanmıştır. 20. yüzyılın başında şiirlerini ideolojik bir yayın organında tefrika eden Mehmet Akif'in *Safahat* külliyyatında yer alan şiirleri de *Sıratımüstakim* ve *Sebilürreşad* dergilerinde tefrika edilmiştir. Yayınlandığı dönemin toplumsal ve siyasi meselelerini konu alan şiirlerde romana yaklaşan yapı araştırmacıların dikkatini çekmiştir. İdeolojik bir yayın organında başyazarlık yapan şair, şiirlerinde kalabalık karakter kadrolarına yer vererek çok-sesliliğe yaklaşan bir yapı kurmuş; ayrıca vaaz, tefsir, epik, anı, gezi yazısı gibi farklı türleri de şiirine dâhil etmiştir. Dergide edebiyat alanında yazdığı teorik yazılarından anlaşıldığı üzere Mehmet

Akif roman türünden, onun yeniliğinden ve gelişmişliğinden haberdardır. Romanın “tasvir” ve “tahkiye” konularındaki başarılarını kabul eden şair, şiirlerinde de ayrıntılı mekân tasvirlerine, gerçekçi insan manzaralarına yer verir. Ancak şaire göre edebiyatın temel amacı halka ulaşmaktır ve bu tür henüz halkta yaygınlaşmamıştır. Toplumsal içerikli ideolojik şiirler kaleme alan Akif, romanı başarılı bir tür olarak kabul etse de halka daha etkili biçimde ulaşmak ve ideolojik amaçlarla onları bilinçlendirmek için geleneksel tür olan şiirden ve aruzdan vazgeçmez. Bu nedenle onun şiirleri romana ait özellikler içerse de tek-sesli olmaktan kurtulamaz.

KAYNAKÇA

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2005). *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter (2001). *Son Bakışta Aşk*. Çev. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brooks, Peter (1992). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Londra: Harvard University Press.
- Debus, Ester (2009). *Sebilürreşad*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Doody, Margaret (1998). *The True Story of Novel*. London: Fontana Press.
- Enginün, İnci (2006). *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Erişirgil, Mehmet Emin (2017). *Mehmet Akif: İslamcı Bir Şairin Romanı*. İstanbul: Nobel Yayın Dağıtım.
- Ersoy, Mehmet Akif (2016a). *Kavaid-i Edebiye: Edebiyat, Dil ve Eğitim Yazıları*. Yay. Haz. Yusuf Turan Günaydın. İstanbul: Büyüyenay Yayınları
- Ersoy, Mehmet Akif (2016b). *Safahat*. Yay. Haz. Ertuğrul Düzdağ. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Konrapa, Mehmet Zekai (2014). *Osmanlı Edebiyatı Ders Notları: 1908-1909 Eğitim Dönemi*. İstanbul: Bağcılar Belediyesi Kültür Yayınları.
- Köroğlu, Erol (2012). “Aşırılık ve suç Düzenini (Tefrika) Romanda Yazmak: Dürdane Hanım Örneği.” *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Sayı 47. (127-170).
- Kabaklı, Ahmet (1985). *Türk Edebiyatı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kaplan, Memhmet (1998). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Mancing, Howard (2005). “The Novel.” In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Edited by D. Herman, M. Jahn and M. L. Ryan. New York: Routledge.
- Moretti, Franco (2000). “Conjectures on Worl Literature.” *New Left Review*. 1. (54-68).
- Plato (1991). *The Republic*. Translated by A. Bloom. New York: Harpercollins Publisher.
- Russel, Bertrand (1983). *Batı Felsefe Tarihi 1*. Çev. Muammer Sencer. İstanbul: Say Yayınları.
- Şinasi (1974). “Tefrika ve Gazete Hakkında.” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi: 1839-1865 Cilt 1*. Yay. Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Uğur, Veli (2016). “Safahat'ı Bakhtin'le Okumak.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Sayı 43. (457-466).
- Underwood, Doug (2008). *Journalism and the Novel: Truth and Fiction 1700-2000*. New York: Cambridge University Press.
- Watt, Ian ve Roland Barthes (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi*. Çev. Mehmet Sert. İstanbul: Donkişot Yayınları
- Watt, Ian (2007). *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. Çev. Ferit BurakAydar. İstanbul: Metis Yayınları

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Yanlış Cennetin Kuşları'nda Güney Dal'ın Göçmen Yazar Kuşaklar Arasındaki Yeri ve Estetik Arayışları

DOKTORA PINAR ALÇİÇEK*

Öz

1961'de Türkiye ile Almanya arasında imzalanan iş gücü anlaşması, Almanya'da günümüze kadar devam eden bir göçmen kuşağı yaratır. Türkiye'deki askerî darbe dönemleri de aydın kesimin, sanatçıların ve politik kişilerin yurt dışına göçünü tetikler. Böylece göçmen yazar kuşaklarının oluşturduğu bir edebiyat ortaya çıkar. Birinci göçmen kuşağından olan Güney Dal, söz edilen edebiyatın önemli bir parçasıdır. Her kuşakla zenginleşen temalar, Dal'ın eserlerinde de görülür. Yazar, *Yanlış Cennetin Kuşları* adlı öykü kitabında birinci ve ikinci kuşağın ele aldığı göçmen sorunlarını işler. Kendine özgü üslup ve imgeleriyle diğer göçmen yazarlardan ayrılır. Öykülerde yazarın kendi estetiğini kurma çabaları da görülür. Biçim, üslup, tema bağlamında bir arayış içinde olan yazar, orijinallğe doğru yol alır. Bu çalışmada yazarın öykülerine dayanarak göçmen sorunlarına yaklaşımı ve estetiğini hangi unsurlarla gerçekleştirmeye çalıştığı irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Güney Dal, Göç, Göçmen, Estetik, Biçim, Üslup.

GÜNEY DAL'S PLACE AMONG IMMIGRANT AUTHOR GENERATIONS AND HIS AESTHETIC SEARCHES IN THE BIRDS OF FALSE HEAVEN

Abstract

The labor agreement signed between Turkey and Germany in 1961, has created an immigrant generation that continues until today in Germany. The periods of military coups in Turkey also triggers the migration of intelligentsia, artists and political parties abroad. Thus, a literature formed by generations of immigrant authors emerges. Güney Dal, from the first immigrant generation, is an important part of the mentioned literature. Themes enriched with each generation are also seen in Dal's works. The author deals with the immigrant problems handled by the first and second generations in the story book *Birds of False Heaven*. He differs from other immigrant authors with his unique style and images. The author's effort to establish his own aesthetics are also seen in the stories. The author, who is in search of form, style and theme, moves towards originality. In this study, the author's approach to immigrant problems and with which elements he tried to realize his aesthetics were examined based on his stories.

Keywords: Güney Dal, Migration, Immigrant, Aesthetic, Form, Style.

GİRİŞ

Göçün komplike yapısı nedeniyle bu olguya bütünlüklü bir yaklaşım kolay değildir. Her disiplin, göçü kendi sınırları içinde diğer disiplinlerden de destek alarak tetkik eder. Edebiyat disiplini de edebî eserlerde işlenen göç olgusunu, diğer disiplinlerden yararlanarak çözümler. Göç; sosyolojik, psikolojik, ekonomik, tarihsel vs. boyutlarıyla edebî ürünlerde yansımaları bulur. Göç ve edebiyatın kesişmesi, iç göç ve dış göç olaylarının yoğunlaştığı dönemlerde artar. Sanayileşmeyle beraber 1960 sonrasında tırmanışa geçen dış göç, edebiyat için önemli bir kaynak hâline gelir. Bu çalışma, Güney Dal'ın (d. 1944) *YanlıŞ Cennetin Kuşları* (1985) adlı eserini konu aldığı için burada Almanya'ya gerçekleştirilen dış göç konusuna ağırlık verilmiştir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra devletler, ekonomik bir bunalıma düşer. Almanya'da ekonomik kalkınma, 1950'li yıllarda hızlanır ve ülke, iş gücü ihtiyacını karşılayabilmek için İtalya, Yunanistan, Portekiz ve Türkiye'den işçi almaya karar verir (Zengin, 2010, s. 331). Almanya ile Türkiye arasında 1 Eylül 1961'de bir işgücü anlaşma mübadelesi imzalanır. Türkiye, 1964'te Avusturya, Belçika ve Hollanda ile 1965'te Fransa ile 1967'de de İsveç ile anlaşma imzalar (Abadan-Unat, 2017, s. 85). En yoğun göç edilen yer Almanya'dır. Almanya'ya göç eden Türk işçiler, geri dönme planları da yaparak Almanya'ya gider; fakat bir süre sonra işçilerin aileleri de Almanya'ya göç eder. Süreç devam ederken 1980'li yıllarda Türkiye'de işsizlik, yaşam pahalılığı, siyasal sorunlar gibi etkenler, göçü kalıcı hale getirir. Avrupa'ya, Almanya'ya göç edenler, 1983'ten sonra oraya yerleşir (Kula, 2011, s. 31). Türklerin kalıcı olarak Almanya'ya yerleşmeleri, onların ekonomik problemini sonlandırır ve siyasi baskıdan kurtulmalarını sağlar; ancak Türkler ve Almanlar için birtakım sorunlar da yaratır. Almanya'ya göç eden ilk kuşak göçmen işçiler; dil, yalnızlık, yabancılaşma, gurbetlik, vatan özlemi, uyum sorunu gibi konularda zorlanmışlardır. Sonraki kuşakların problemlerine kimlik krizi, değer kaybı, arada kalma, aidiyetsizlik gibi sorunlar da eklenmiştir. Göçmen sorunsallarının temel başlıkları olarak sıralanabilecek bu kavramlar, Almanya göçmeni yazarların eserlerinde işledikleri başlıca tema ve izleklerdir. Günümüzde de devam eden bu yazınsal üretim, göçmen yazarların eserleri üzerine yapılan araştırmaları çeşitlendirir. Yapılan çalışmalar, göçün işlendiği eserlerle ilgili yeni bakış açıları sunarken mutabık olunamayan birtakım konuların doğmasına da yol açar. Almanya'da yaşayan ya da Almanya'ya göç edip Türkiye'ye dönen ve eserlerinde göç konusunu ele alan yazarların ortaya koyduğu ürünleri, hangi başlık altında değerlendirmek gerektiği veya Almanya göçmeni yazarların hangi kritere göre kuşaklara ayrılacağı konuları tartışılabilir. Göçmen yazarların ortaya koyduğu edebiyata verilen isim üzerine yapılan tartışma ve öneriler, müstakil bir çalışmayı gerektirir. Bu çalışmada Güney Dal ve *YanlıŞ Cennetin Kuşları* kitabı ele alınacağı için eserin kuşaklarla bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır.

ALMANYA GÖÇMENİ YAZARLARIN KUŞAKLARA YAYILAN EDEBİYAT YARATIMI

Göçün bir sonucu olan gurbet ile gurbetin yaban el, sıla, hasret, gariplik, güvensizlik gibi çağrışımları, göçmen edebiyatının ana kurucu ögesi olarak dünya edebiyatının da önemli bir izleğidir. Göçmenlik, yaban, yabancılaşma, başkalık, ötekilik izlekleri, yaşadığımız dönemin tartışma konularından biridir (Sakallı, 2018, s. 12). 1960'lı yıllardan başlayarak Almanya'da Türkler tarafından geliştirilen yeni yazın da temelde bu izlekler üzerine kuruludur. Yazmaya eğilimli Türkler, sorun-duygu-tepki uyarıcılarıyla bir Türk Göçmen Yazını oluşturur. Anlatılar, kuşaklarla birlikte biçim ve içerik değiştirerek dönüşümler yaşar (Can, 2011, s. 140). Almanya'daki Türklerin sosyolojik ve ekonomik dönüşümleri, eserlerdeki temaların artıp renklenmesini sağlar. Son dönemde Türklerin Almanya'da geliştirdiği edebiyat, göçmenliğin ötesine geçer ve Almanya'yı içeriden gören bir anlayışa bağlı olarak

yeni bir boyut kazanır (Demir, 2020, s. 376). İlk ürünler itibarıyla Almanya'da oluşan yazının nasıl adlandırılması ve hangi edebiyata dâhil olması gerektiği, tartışılan meselelerdir. Bu yazını, kuşaklara ayırmak da birtakım güçlükler yaratır. Kuşaklar; yazarların yaşlarına göre mi, Almanya'ya göç etme tarihlerine göre mi, hangi amaçla göç ettiklerine göre mi, toplumsallaşma süreçlerini nerede yaşadıklarına göre mi ayrılmalıdır, sorularının netlik kazanmadığı anlaşılır. Günümüzde bu gruplandırmalar tam olarak çözülememiştir (Kuruyazıcı, 2001, s. 16). Genel kabul gören bakış, yazarların Almanya'ya göç ettikleri tarihe dayanarak onları kuşaklara ayırmaktır. Bu yaklaşıma göre, göçmen yazarlar üç kuşak olarak değerlendirilir ve her yazar, kendi kuşağının sorunlarını eserlerinde anlatır.

Almanya göçmeni olan ilk kuşak yazarlar arasında Bekir Yıldız, Yüksel Pazarkaya, Nevzat Üstün, Güney Dal, Fakir Baykurt, Aras Ören gibi isimler vardır. Bu kuşaktaki yazarlar, genellikle Türkçe yazar (Koyuncu vd. 2018, s. 2). İlk kuşak, konuk işçilerden oluşması bakımından da göç sorunlarına yönelir. Almanya'daki çalışma hayatı, fabrikadaki ustabaşı, devamlı karşılaşmalarına rağmen anlayamadıkları Alman yasaları, diline yabancı oldukları Alman komşularının tavırları, Almanların uyum beklentilerini eleştirme gibi konular, 1970'lerin temel konularıdır. Bunlar aynı zamanda işçi sorunlarıdır ve işçi yazını içinde değerlendirilir (Kuruyazıcı, 2001, s. 8). Memleket özlemi, yalnızlık, vatana dönme düşüncesi, yabancı düşmanlığı ve ayrımcılık gibi temalar da ilk kuşak tarafından işlenir (Köprülü, 2020, s. 42). Bu dönemde verilen eserlerde eleştirici ve hicvedici bir ton egemendir. İlk kuşağın kitaplarını en çok yabancı işçi çocuklarını okutan öğretmenler, iş çevreleri ve sosyologlar okur (Zengin, 2000, s. 104). Birinci kuşak için yazma eylemi, bir rahatlama ve kendilerini yok sayan ya da dışlayan Almanlara karşı varlıklarını duyurma aracıdır.

İlk kuşak sanatçılar arasında sayılan Nevzat Üstün, 1965'te Almanya göçünü işleyen ilk eser olan "Almanya Almanya" öyküsünü yazar ve eser, 1969'da Almancaya çevrilir. Bekir Yıldız, Almanya yaşantısını eserlerinde ele alsa da tek yönlü bakış açısından kurtulamaz ve Almanya'daki işçilerin gerçek sorunlarına uzak kalır (Kuruyazıcı, 2001, s. 17). Bekir Yıldız, *Türkler Almanya'da* (1966) romanı ile *Alman Ekmeği* (1974) ve *Demir Bebek* (1977) adlı öykü kitaplarında Almanya'da çalıştığı dört yılın gözlem ve deneyimlerini aktarır. Öykülerinde Almanlara "ideolojik" bakmaktan kurtulamaz. Almanları, Avrupalı kapitalist, emperyalist, Nazi olarak düşünür. Bu bakış açısı da yazarı, güdümlü bir gerçekçiliğe götürür (Pazarkaya, 2006, s. 628-629). 1960'lı yıllarda öne çıkan Fethi Savaşçı, 1965'te işçi olarak Münih'e gider. Savaşçı'nın şiir, öykü, roman türlerinde eserleri vardır. Yapıtlarında kendisinin ve göçmenlerin yeni dil, kültür ve sanayi toplumundaki yabancı ve yabancıklarını, sosyalist gerçekçi yaklaşımla yalın bir dille anlatır (Pazarkaya, 2006, s. 628-629). Yine ilk dönem eserlerde Anadolu'luluk da öne çıkar. Fakir Baykurt, Necati Tosuner, Dursun Akçam gibi yazarlar, Anadolu geleneklerini Almanya'da yaşatmak ister (Cengiz, 2010, s. 190). Birinci kuşak yazarları, yabancı bir ülkede yaşamının zorluklarını somut ve gerçekçi biçimde yazınsal ürünlere aktarırlar. Söz edilen dönemde edebiyat, gerçekleri olduğu gibi anlattığı için de estetik kaygılardan uzaktır (Saka, 2018, s. 1878).

İlk kuşak yazarlardan olan Şinasi Dikmen, Almanların Türklere bakışını eserlerinde işler. Dikmen'in "Sarımsak Şekeri" (Knobi-Bonbon) kabaresi, göçmenlerin gündelik hayattaki sorunlarını anlatan; yabancılığı, ayrımcılığı hicveden ve yabancılığın üstesinden alayla gelmeye çalışan özgün bir eserdir (Sakallı, 2018, s. 18). Dikmen'in Almanya'da sahnelenen "Türklük Yapma(malısın)!" (Du sollst nicht türken) adlı oyunu da önemlidir. Çünkü bu nitelime, Almanca "etwas türken" (bir şeyde sahtecilik yapmak, bir şeyi sahteletirmek, Türk gibi yapmak) eylemine bir göndermedir. Bu bakış açısı da bazı zorlukların aşamadığı anlamına gelir (Kula, 2012, s. 30). Türk ile sahte ifadesinin birbirine bağlanması, olumsuz Türk imgesinin kaynağını gösterir. Bunun devam ediyor olması, Almanların

ön yargılarından ve sabit düşüncelerinden vazgeçemediklerini akla getirir. Ancak bunun dışında Türkleri dışlamayan ve ırkçı anlayıştan etkilenmeden Türk kimliğini kabul eden kesimlerin varlığı da aşıkârdır.

1980'lerde Almanya'ya göç eden kuşak, göç etme sebebi ve konumları itibarıyla ilk kuşaktan ayrılır. Özellikle küçük yaşta Almanya'ya gidenler, vatana yabancı oldukları için vatana özlem duymaz. Yine de kendilerini tam olarak Almanya'ya da Türkiye'ye de ait hissetmezler. "İki arada" olmaları nedeniyle kimlik arayışına girerler. Alev Tekinay, Zafer Şenocak, Zehra Çırak, Feridun Zaimoğlu gibi isimler için Almanya, ikinci vatan olsa da arada kalmışlık duygusunu yoğun biçimde yaşarlar. Bu kuşak, Almanca yazar ve iki kültür arasında bir köprü sağlar (Kuruyazıcı, 2001, s. 20-21); iki kültür içinde beraber yaşamının getirilerini irdeler ve yaşadıkları yurtsuzluğu yazar (Saka, 2018, s. 1879). Almancaya hâkim olan ikinci kuşak; mecaz, imaj ve dil oyunlarına girişir. Bu kuşakta yeni bir duyarlılık görülür. "Sızlanma edebiyatı"nın yerini kimlik sorunsalı, bireysellik, yabancı düşmanlığı ve insan olmaktan kaynaklı sorunlar alır. Nesir yanında şiire de yönelen bu kuşak, daha bilinçli eserler üretir. Konular, çeşitlilik kazanır ve evrenselleşir (Zengin, 2000, s. 104). 1980'lerde ekonomik nedenlerle Almanya'ya gidenlerin yanı sıra Türkiye'deki politik ortamdan uzaklaşmak için göç eden Aysel Özakin, Fakir Baykurt; eğitim için göç eden Alev Tekinay, Levent Toprak gibi yazarlar, göçmen yazarların kimliğini değiştirmeye başlar (Kuruyazıcı, 2001, s. 8). Bu kuşağın yazarlarından biri olan Akif Pirinççi, Türk ya da Alman olmakla pek ilgilenmez ve romanlarını Almanca yazar. Kimlikler üstü bir anlayışın gelişmekte olduğunu bu yazarda da görmek mümkündür (Cengiz, 2010, s. 189). Bu tutum, göçmen Türk yazarların verdiği ürünlerin, edebî değerinin artmaya başladığının da göstergesidir. Kendi kimliğini anlatma ve sorunlarını dile getirme alanı olan edebiyattan sanat yapmaya bir geçiş söz konusudur.

1990'lı yıllardan bugüne kadar gelen üçüncü kuşak, kimlik arayışını sürdürmez. Bu kuşak için kültürel uyum önemlidir. Alman kültürü ile kendileri arasında uzlaşma kurmak isterler (Saka, 2018, s. 1882). Genellikle bu kuşağın yazarlarının ürünlerinde, Alman kültürünün izlerine rastlanır. Eserlerdeki kurgu, Alman toplumunun içinde geçer. Türklerle ilgili kısımlar daralır ve Türkler, edebî ürünlerde adlarıyla varlık gösterir (Asutay vd. 2013, s. 243). Almanya'da doğup büyüdüğü için kendilerini Avrupalı Türk olarak tanımlayan bu kuşak, ilk kuşak gibi memleket özlemi duymaz ve ikinci kuşak gibi kimlik arayışına girmez (Koyuncu vd. 2018, s. 3). Üçüncü kuşak, Almanya'da yetişir; orada öğrenim görür; kültürel ve entelektüel kimliğini orada oluşturur. Buna göre, Almanca yazan Türkiyeli yazarları, Alman edebiyatı içinde konumlandırmak daha doğru görünmektedir. Türkiye gerçeği, Almanya'daki varolma biçimleri ve dertleri, bu kuşak üzerindeki etkilerini kaybetmez. Bütün bunlar, üçüncü kuşağın Alman edebiyatının merkezine uzak kalmalarına da sebep olur ve yeraltı, postkolonyal, varoluşçuluk, minör, politik, yabancı düşmanlığı, nihilizm gibi konulara eğilmelerini sağlar. Böylece Türkiyeli göçmen yazarlar, Alman edebiyatındaki yeraltı söyleminin temsilcileri arasına da girer. Feridun Zaimoğlu, Selim Özdoğan, Yusuf Yeşilöz, Deniz Utlu, Mutlu Ergün, Dilek Güngör ve Lütfiye Güzel, bu temsilciler arasındadır (Demir, 2020, s. 378).

Almanya göçmeni yazarlar, genel anlamda sözü edilen üç kuşak hâlinde sınıflandırılır. Bu sınıflandırmadaki içerikle çelişen yazar ve eserler de mevcuttur. İlk kuşak arasında sayılan Güney Dal'la beraber Aras Ören'i de birinci kuşağın konu ve tema sınırlarının dışında tutmak gerekebilir. Oralış'ın belirttiği gibi Aras Ören, kullandığı biçim, biçim ve ele aldığı konular bağlamında diğer yazarlardan ayrılır. Eserlerini, yabancı işçi sorunlarıyla sınırlamaz. Yeni bir bakış açısı ve yeni anlatım tekniklerini kullanır (Oralış, 2012, s. 110). 1971 darbesi, göçmenlerin Almanya'da yerleşmeye karar

vermesinde etkili olur. Pazarkaya, bu süreci, bir dönüm noktası olarak kabul eder ve Aras Ören ile Güney Dal'ı söz konusu yeni sürecin edebiyattaki temsilcileri olarak tanıtır. Kırsal kökenli ve yüksek eğitimden yoksun olan ilk yazarların aksine bu iki isim, kent kökenlidir ve üniversite eğitiminden geçmiştir. Aras Ören'in eserlerini "göç yazını" olarak nitelendirmek, yazarın anlaşılmadığını gösterir. Ören, göç olgusunun yarattığı yeni, karmaşık durum ve duyarlılıkları, algılamaları, ilişkileri izlek olarak seçer. Ören ve Dal'ın eserlerinde boşalım edebiyatı, yerini edebiyata bırakır (Pazarkaya, 2006, s. 631-632). Pazarkaya'nın son derece önemli olan bu açıklamalarının ve tespitlerinin haklılığına, Güney Dal'ın eserlerini de kanıt olarak gösterebiliriz. Yazar, *Yanlış Cennetin Kuşları*'nda her ne kadar ilk kuşak sanatçılarla benzer konulara eğilmişse de estetik çizgisini kurmaya çalışır. Eserdeki son iki öykünün "göçmen edebiyatı" algısındaki kalıpları yıkan yapısı, Dal'ın yeni'yi ve kendi estetiğini arayışının ilk tezahürleri ve ilk öncüleri olarak kabul edilmelidir.

Güney Dal ve Aras Ören bağlamında düşünmek gerekirse kuşak ayırımına yeni bir bakış açısı geliştirilmesi gerekliliği ortaya çıkar. Kuruyazıcı, kuşakların sınıflandırılmasının, yazarların kimliklerinden ve Almanya'ya göç etme tarihlerinden, yaşlarından bağımsız olarak değerlendirilmesini; yazarların yazdıklarından hareketle işledikleri temel sorunlara bağlı kalarak bir ayrıma gitmeyi daha uygun bulur (2001, s. 16). Kuruyazıcı'nın önerisi, yazarların farklı nedenlerle farklı zamanlarda göç etme ve farklı bakış açılarıyla ürün verme özellikleri düşünüldüğünde daha doğru gelmektedir. Ancak bunun çelişkili olduğu durumlar da yok değildir. Güney Dal özelinde düşünecek olursak yazar, Almanya'ya göç etmeden önce yazarlığa başlayan biridir. Almanya'ya göç ettiği süreçten şimdiye kadar verdiği ürünlere baktığımızda eserlerinde ortak tema ve izleklerin olduğu göze çarpar; ancak ilk dönem verdiği ürünlerle sonraki eserlerde konu ve üslubun değiştiği gözlenir. Dal, *Yanlış Cennetin Kuşları*'ndaki ilk öykülerde işçi sorunlarını ele alır ve daha toplumcu bir yaklaşım benimser; hatta siyasi ideolojisinin bir getirisi olarak da kendini işçi ve göçmen sorunlarını anlatmakla mükellef hissettiği anlaşılır. Son öykülerinde ise kendi estetik kodlarını oluşturmaya meylettği dikkat çeker. Bu bağlamda Güney Dal'ın ne geldiği tarih ve ilk verdiği ürünler sebebiyle ilk kuşak ile sınırlandırılması ne de son ürünlerinden yola çıkarak ikinci kuşak içinde konumlandırılması mümkün görünmektedir. Yazarların böyle bir derdinin olmadığı ve tamamen üretmeye yönelik bir anlayışı benimsedikleri de düşünülmelidir. Ayrıca ileride yetişecek olan yeni kuşak göçmen kökenli yazarların da böyle bir kuşak ayırımına tabi tutulması, pek olanaklı görülmemektedir. Nihayetinde süregelen göçmen kuşakları, gelecek dönemlerde beşinci kuşak, altıncı kuşak gibi başlıklar altında değerlendirmek yarar sağlamayacaktır.

2. GÜNEY DAL'IN GÖÇMEN YAZAR KUŞAKLARINA SIĞMAYAN ÖYKÜ EVRENİ

Almanya'ya 1972'de yerleşen Güney Dal, eserlerinde Almanya'ya göç eden birinci kuşak göçmen işçilerin sorunlarını ve göç serüvenlerini anlatır. Başka bir dil ve kültür ortamında yaşamının getirdiği yabancılaşma ve ötekileşmenin sıkıntılarını konu edinir. Dal; göç olgusunu, bir insanlık sorununu olarak ele alır ve "göçmen kimlik" in kendine yurt bulamamasıyla yaşadığı değişimi, ruhsal açmazları işler (Andaç, 2020, s. 8). Dal'ın eserlerindeki konuların çeşitlendiği ve yeni anlatım biçimleri denediği görülür. Yazarın Almanya'da yayımlanan *Die Vögel des falschen Paradieses / Yanlış Cennetin Kuşları* adlı dokuz öyküden oluşan eseri, Almanya'daki Türk göçmenlerin hayatlarından bahseder. Kitapta, her öykünün önce Almancası, sonra Türkçesi verilir. Eserin kapağında iki dilin bir arada kullanılması; iki kültürlülüğe, iki dilliliğe ve giderek yeni bir kimlik inşasına geçişin bir göstergesidir. Hem Türk hem Alman değer ve kültürünün yoğrulması eser düzleminde verilmek istenir. Öyküler,

1975 ile 1983 yılları arasındaki farklı tarihlerde yazılır ve belli sorunsallar etrafında şekillenir. Eserde işçi kesimi ile yazar anlatıcının temsil ettiği aydın kesimin göçten nasıl etkilendiği anlatılır. Daha çok maddi unsurlar üzerinde duran işçilere karşılık aydınların yabancılaşma, kültür ve kimlik kaybı gibi konulara yoğunlaştığı gözlenir. Yazar, öyküleriyle bir bilinç oluşturmaya çalışır. Göçe bağlı olarak önüne geçilemeyen bir kimlik krizi ile melez kimlik oluşumunun sinyalleri verilir. Dal'ın Almanya'da uzun yıllar yaşayan bir aydın olarak gözlem ve deneyimlerini eserleri aracılığıyla vermesi önemlidir. Nihayetinde bizi göçmenlerle buluşturması, onları görünür kılmaya, yapılan değerlendirmeler için birer kaynaktır.

Yanlış Cennetin Kuşları, yazarın göç ettiği ilk yıllarda yazdığı öykülere kadar uzanır. Öykülerin iki damar hâlinde vücuda geldiği söylenebilir. İlk kuşak göçmenler arasında sayılan Dal, kendi kuşağının sorunlarını öykülere taşıdığı gibi kendi sanatının da estetiğini derinleştirme derindedir. Böylece bu eserde Dal'ın hem birinci kuşağın etkilerini taşıyan öykülerle hem de bunlardan bağımsız olarak var olan ve yazarın edebî anlamdaki arayışlarını ifade eden öykülerle karşılaşırız. Bunlar, onun yazarlık gelişimini göstermesi bakımından da dikkate değerdir.

Yanlış Cennetin Kuşları'nda Göçmen Yazar Kuşakların İzleri

Almanya göçü ile ilgili hikâyelerde ele alınan konular; işsizlik, istihdam olanaklarının sağlanamaması, Türkiye'deki siyasi şartlar ve askerî darbeler, din baskısı, köylerde öne çıkan ağının zulmü, kan davaları gibi toplumsal, siyasal ve ekonomik nedenlerle göç eden insanların yaşantılarıdır. Evlilik, araba sahibi olmak gibi bireysel nedenlerle de Almanya'ya göç edildiği hikâyelerde anlatılır. İşsizler, iş sahibi olan memur ve öğretmenler, öğrenciler, boşananlar, aile baskısından kurtulmak isteyen kadınlar, göç eden kesim arasındadır (Suvağci, 2018, s. 42). Güney Dal da bu konuları, Almanya'ya göç sürecini ve göçmen sorunlarını deneyim ve gözlemlerinden yararlanarak *Yanlış Cennetin Kuşları'nda* dile getirir. Yalnızlık, yabancılık, dil sorunu, gurbet, sıla hasreti, zorlu çalışma koşulları, fabrikada bir makine yerine konulan işçilerin yorgunluğu, Türklerin alışık olmadığı Alman disiplini anlayışı vb. pek çok tema ve izlek öykülerde öne çıkar. Bu konu başlıkları, ilk kuşak göçmen yazarların eserlerinde de işlenir. Güney Dal'ın bakış açısı, anlatım tarzı ve estetik kaygısı, yazarın bu eserini ilk kuşak yazarların eserlerinden ayırır. Öykü kitabının özellikle ilk yedi öyküsünde ilk kuşak göçmen yazarların eserleriyle ortak paydada buluşan konu ve temalar vardır.

"Ekonomi Sürgünleri"nin Almanya'daki Açmazları

Güney Dal, Türk göçmenlerini "ekonomi sürgünü" olarak nitelendirir (Kuruyazıcı, 2001, s. 6). *Yanlış Cennetin Kuşları'nda* da Berlin'e yerleşen ve orada türlü zorluklar yaşamaya mecbur kalan Türklerin göç etme nedeni, daha çok ekonomik temellidir. Maddi yetersizlikler, Türkiye'de iş bulamama, para birikimi yapma isteği ve itibar kazanma arzusu, insanları göçe mecbur bırakır. Göç etmek zorunda kalan işçilerin, Almanya'daki bütün zorluklara karşın devamlı bir mücadele ve savunma içinde bulunması, Almanlara yönelik eleştiriler olduğu gibi Türkiye'nin istihdam sağlamada yetersiz kalışına da bir eleştiridir. Esasen bu sebeple Güney Dal, göçmenleri "ekonomi sürgünü" olarak nitelendirir. Öyküler, göçmenlerin sorunlarını ele alır; ayrıca Türkiye ve Almanya'daki toplumsal yapıyı, siyasi gelişmeleri, hukuki süreçleri veya bunlardaki boşlukları işaret eden bir düzlem taşır. Öyküler, sosyal ve siyasal hayattan kopuk değildir. Yazarın ideolojik yaklaşımı ve eleştirel tavrı, öykülerde ortaya çıkar.

Eserde tanıdığımız göçmenler genellikle fabrikalarda işçidir. "Ayıp Olan Para" öyküsünde iş-

çilerin, para kazanmak için Almanya'ya göç ettiği vurgulanır. Fabrika işçisi İzmitli Muhsin'in "insan hanesine yaz"ılabilmek amacıyla Almanya'ya göç etmesi, Güney Dal'ın Türkiye'deki sosyolojik yapıyı imlediği bir ayrıntıdır (Dal, 1985, s. 12). Para sahibi olmak ile saygınlığın birbirine koşut sayılması, belli bir anlayışın ifadesidir. Dokuz yıl boyunca fabrikada kendisini zorlayan şartlara katlanmak, Muhsin'in para kazanma ve saygı görme ihtiyacını karşılayacaktır. İşçi kesimini temsil eden bu emekçinin, Türkiye'de toplumsal alt tabakalardan birine mensup olması ve sınıf değiştirmek istemesi, yazarın dünya görüşünü de yansıttığı bir düşüncedir. Sınıf ayrımının ortadan kalması, ekonomik eşitliğe de dayanır. "Bayrakları Bayrak Yapan" ve "Yazgıcının Us Ermeyen İşleri" öykülerinde Yunus, Haydar Volkan ve Şehmuz Dirioğlu, fabrika işçileridir. Üç işçinin de ekonomik durumlarını düzelttikleri anlaşılır. Yunus ve Haydar'ın Opel marka arabaları vardır. Şehmuz, memleketinde saygınlık kazanmak için oğluna büyük bir sünnet düğünü yapacaktır. Düğünde adından söz ettirmek için sekiz adet Alman malı otuz beşlik tabanca alır. İtibar kazanmak için kapıldığı hayaller yine Türkiye'deki toplumsal yapının ipuçlarıdır.

İşçilerin ekonomik durumları iyileşse de fabrikada çalışmak kolay değildir. "Ayıp Olan Para" da Muhsin, çalıştığı işin zorluğunu şu sözleriyle anlatır: "Dokuz yıl ya, öyle ağızla söyleyivermek kolay. Sen benim yerimde olsan, dinime tozurdun. Kolay mı, dokuz yıl durmadan önünden enli bir kayış parçası akıp geçsin; sana ha babam makine parçaları taşıyıp getirsin; sen de onları cart da cart yana getir makine yap bakalım." (Dal, 1985, s. 12). Türklerin işe yetişme telaşları, Almanların çalışma disiplini, fabrikalardaki kurallar, Türklerin zorlanmasına neden olur. Ancak bu disipline karşı çıkan bir göçmen işçiye genellikle rastlanmaz. Çünkü göçmenler, gittikleri ülkenin kurallarına uymak mecburiyetinde olduklarını ve para kazanmanın bu uyumu göstermede yattığını bilirler.

"Niko Benim Arkadaşım" adlı öyküde anlatıcı, fabrikadaki zorlu çalışma koşulları nedeniyle yorgun ve uykusuz olmaktan yakınır. Akşam paydosundan sonra evine dönerken yeraltı treninde sürekli uyuklar. Kesin dönüş yapma hayalleri arasında derin uykulara dalmak vardır. "Yıllardır uykularım yetmiyor bu ülkede. Günün birinde Türkiye'ye kesin dönüş yaptığımda -uzaklaştıkça uzaklaştı bu 'günün biri'- öylesine derin uykulara yatacağım ki, yazık, adamı zehirlemişler Almanya'larda diyecekler. Desinler..." (Dal, 1985, s. 38). Uykusuzluğun ve yorgunluğun acısını çıkarmak için kapıldığı hayaller, ona bir umut verir. Fakat Türkiye'ye dönüş zamanının giderek uzamasıyla Almanya'da hayat çekilmez hâle gelir. Türkiye'ye dönüşün neredeyse imkânsız hâle gelmesi, göçmenleri bedenlen ve zihnen yıpratır. Anlatıcının zehirlendiğini düşünmesi, kapitalizmin hükmünü sürdürdüğü Almanya'nın kötülenmesinden ve sistemin kirliliğindedir.

Birinci kuşak yazarların, yapıtlarında işlediği yalnızlık duygusu, Güney Dal'ın öykülerinde önemli bir yer tutar. *Yanlı Cennetin Kuşları*'nda yabancı bir kültürde yaşamak, yalnızlık duygularını bir acıya dönüştürür. Türk göçmenler, Almanya'da çalışan Türklerin varlığıyla yalnızlıktan az da olsa kurtulur. Aralarında gösterdikleri dayanışma da gurbetin zorluklarını aşmaları için onlara güç verir. Türk göçmen işçilerin birbirlerini Almanlara karşı kollamaları, azınlık olduklarının ve dışlandıklarının bilincinde olduklarını da gösterir. "Ayıp Olan Para" öyküsünde Muhsin, Berlin'e ilk göç ettiği zaman bin ya da iki bin Türk'ün orada yaşadığını söyler. Kendi memleketine olan hasretini kendi insanlarıyla gidermek isteyen Muhsin, hafta içi fabrikada çalışırken hafta sonları Berlin sokaklarında gezer; Türklerle karşılaşmayı ve onlarla sohbet etmeyi diler. İlerleyen dönemlerde artan Türk göçü, Türklerin yalnızlık duygularını giderdiği gibi oraya uyum sağlamalarına, kendilerinden önce gidenlerin deneyimlerinden ve rehberliğinden istifade ederek daha kolay bir süreç yaşamalarına ortam yaratır. Zamanla Almanca da öğrenen Türkler, sosyal hayatın içine girmeye başlar.

Yabancı İmgesi

Almanya'ya göç eden yazarların üzerinde durduğu konulardan biri de yabancı imgesidir. Bu meselenin, pek çok sorunu kapsadığı kanaatindeyiz. Almanların Türklere yönelik olumsuz bakış açısı, göçmen yazarların yabancı imgesini çokça işlemelerine neden olur. Yabancı imgesindeki negatif çağrışımlar, bütün Türk göçmen kuşakları için çözümlenmesi gereken bir sorunsaldır. Bu olumsuz imgeyi yıkmak, karşılıklı geliştirilecek olan ilişkilere bağlıdır. Öykülerde Türklerin Almanlara karşı olumsuz düşünceleri, Almanlardaki Türk imgesinin bir sonucudur. Genellikle Almanlar, Türkleri yabancı olarak görmekten ve dışlamaktan vazgeçmez. Bir göçmeni, yabancı ya da ecnebi kavramlarıyla dışlayarak tanımlamak, göç eden kişinin göç ettiği yeni toplumun bir üyesi olarak kabul edilmediğinin ifadesidir (Bartram vd. 2017, s. 31). Göçmendeki farklılıkların algılanması nedeniyle göçmenler “yanlış yerde” başka bir yere ait hissine yol açar (Bartram vd. 2017, s. 14). Başka yerlerden gelmek, “buralı” değil, “oralı” olmak, aynı anda “içeride” ve “dışarıda” olmak demektir. Bu durumu yaşayan “yabancı”, geleneğin ana vatanından kopar ve sürekli meydan okunan bir kimliği yaşar. Üstelik bu yabancından kendisini hep evde hissetmesi beklenir (Chambers, 2014, s. 19). Ne var ki bu beklentiler, yeni göç eden kişilerce karşılanmaz. Göçmenin kendisini evinde hissetmesi, yerlilerin ve göçmenlerin karşılıklı geliştirdikleri ilişkilere ve devletlerin göçmen politikalarında belirlediği ilkelere bağlıdır. Göçmenlere bakış, göçmenin yerlilere olan bakışından daha belirleyici olabilmektedir. Yerlilerin göçmenler hakkındaki olumsuz ve dışlayıcı tavırları, göçmenin kendisini dışlanmış hissetmesine yol açar. Bazen göçerin kendi kültürünü kaybetme pahasına toplumsal yapıyla bütünleşmek arzusu bile reddedilebilmekte ve onun farklı bir toplumsal kökten geldiği hatırlatılmaktadır. İş ve eğitim gibi konularda da yabancıların kendileriyle aynı olanaklardan yararlanmalarının önüne geçilmektedir (Tilbe vd. 2018, s. 80). Nitekim *Yanlış Cennetin Kuşları*'ndaki öykülerde Almanların Türkleri benimsemekte zorlandığı; hatta böyle bir çabanın içine girmeye gerek duymadıkları görülür. Güney Dal, bunu Türklere yapılan bir haksızlık olarak öykülerinde yansıtır.

Almanlarla Türklerin birlikte yaşaması; sorun, gerilim ve çatışma unsurlarından yoksun değildir. Gizli ya da açık olan bu sürtüşmeler yalnızca Türk-Alman ilişkilerinde görülmez. Aynı kültür ve kökenden gelen insanlar arasında da aynı sorunlar gözlenebilir. Bu sebeple farklı kültür ve kökenden gelen Almanların ve Türklerin gerilim yaşaması olağandır. Almanya Federal Cumhuriyeti'nde yaşayan Türk göçmen işçiler ile Almanlar arasındaki gerilimlerin bir kısmı, kültürel ve etnik köken farklılığına dayanır. Sorunları ulusal köken farklılığına dayandıran yaklaşım; ayrımcı, aşağılayıcı düşünce ve davranışların toplumda kabul görmesine yol açabilir. Türklere yönelik bu tutumlar, bütün Alman toplumunda görülmez. Bu kesimin bir azınlık olduğu görülür (Kula, 1992, s. 23). Bu kesimin azınlık olması, ilişkilerin ve Almanya'da yaşayan Türklerin hayatını tehlikeli olmaktan kurtarır. Ancak Dal'ın *Yanlış Cennetin Kuşları*'nda işlediği yabancı imgesi, kimi zaman göçmenler için tehlikeli bir boyuta varabilmektedir. Bu durum, yazarın meseleyi ciddiye aldığını ve Türklerle Almanları bu konuda uyardığını gösterir. Bir dilekçeyi andıran “Bilginize” öyküsünde yazarın, yabancı imgesini anlatış biçimi, sıradanın dışına çıkma eğilimi olarak değerlendirilebilir. Yazar, Almanların yabancılara olumsuz bakışını ve bu sebeple hukuki düzenin dışına çıkan uygulamalarını eleştirir. Bunun için seçtiği mekân olan cezaevi, oldukça doğru ve ikna edici bir alandır. Dar bir mekân olan cezaevi, Almanların göçmenlere bakışına paralel olarak iyice daraltılmış bir çemberdir. Bu çemberin geniş alanı ise Berlin olarak düşünülebilir. Mekân neresi olursa olsun, yabancı için kısırılmışlığı ifade eder. İbrahim Sirkeci, göç olayının köken ülkede, transit ülkede ve varılan ülkede gerilim ve uzlaşmazlıklara yol açtığını belirtir. Politikalar ve pratikler düzeyinde çeşitli ayrımcılıklar görülür (Sirkeci vd. 2012, s. 297). Sirkeci'nin ifade ettiği ayrımcılıklarla “Bilginize” öyküsünde karşılaşılır. Güney Dal, siyasi ve kültürel durumları analiz edebilecek yeterlikte ve yetenektedir. Bu sayede öyküde de ya-

bancı düşmanlığının nedenlerini sorgulamamızı ister. Olumsuz yabancı imgesini, politik bir arka plana bağlayarak Almanların Türklere karşı sert tavırlarını, iktidar politikalarının birer uzantısı olarak anlatmaya çalışır. Öykü kahramanı Mahir Canoğlu, hücresinin bulunduğu pencereden bir memleketlisi ile konuşur. Bu sırada bir iki Alman tutuklu, Türklerin üstüne su atar ve Türklere hakaret eder. Mahir'in uyarılarına aldırış etmeyen Almanlar, onlara lağım suları da atar. Lağım suyu dökmek, büyük bir aşağılama ve hakarettir. Kişisel bir hakaretin ve tavrın ötesinde Türklere genel anlamda ise yabancılara yönelik kaba bir davranıştır. Mahir, gardiyana çağırır ve şikâyetini dile getirir. Mahir'in hücre arkadaşı Alman, ona tepki göstermek için onun tütün tabakasına kadar her şeyini pencereden atar ve ikisi kavga eder. Karşı hücrelerdeki Almanlar da Mahir'i bir Alman'a saldırdığı gerekçesiyle yönetime şikâyet eder. Mahir'in hücre sine doluşan gardiyanlar, onu dinlemeksizin ona eziyet etmeye başlar. Ağzına tıkaç koyup ranzaya zincirleyen, ellerini ve ayaklarını bağlayan gardiyanlar, uzun süre ona vurur. Yaşadıklarını anlatan Mahir, yetkililerden kendisine şiddet uygulayanların bulunup cezalandırılmalarını ister. Gardiyanlar ve yetkililer, yabancı olduğu için bir Türk'ün sözüne güvenmemekte; hatta ona söz hakkı tanımamaktadır. Burada bir Türk'ün, yabancı olması nedeniyle dışlanması, aşağılanması, şiddet görmesi vurgulanır. İrkçi tutumlar nedeniyle haksızlığa uğrayan Mahir özelinde Almanların yabancılara bakışı, onları ezme çabaları, haklı-haksız davasına bakmadan Almanlara taraf olmaları anlatılmak istenir. Türkler, Almanların yabancılara yönelik adalet ve eşitlik duygularından mahrumiyetlerini, acı deneyimler sonucu öğrenir. Bu da Almanya'yı "acı vatan" a dönüştürerek gurbetlik ve yalnızlık duygularını körükler. Göçmenlerin göç ettikleri yere karşı aidiyet duygusu edinmelerinin zorluklarından biri de bu dışlanmalar ve yabancı imgesinin olumsuz çağrışımlarıdır. Batı'nın özgürlük ve eşitlik söylemleriyle de çelişen yabancı düşmanlığı, Türk göçmenler için önemli bir güvenlik sorununa dönüşebilmektedir.

Olumsuz yabancı imgesi, Almanya'da göçmen olan Yunanlılar arasında da görülür. "Niko Benim Arkadaşım" da anlatıcı ile Niko yakın arkadaştır. Niko, karısının çalışmasını istemez ve arkadaşları tarafından "Türk kafalı" tepkisine maruz kalır (Dal, 1985, s. 38). "Türk kafalı" deyimini, Yunanlıların Türk imgesine yüklediği anlamları barındırır. Dar kafalı, köhne zihniyetli, kadını eve hapseden ve onun kazanacağı paraya tenezzül etmeyen, medeniyetten yoksun gibi nitelermeleri kapsayan "Türk kafalı" sözü, ender örneklerden yola çıkılarak yapılan ön yargılı bir genellemeyi karşılar. Yazar, öykülerde Doğululara bakışı ve sadece Batı kültürünün yüceltilmesini eleştirir.

Yabancı imgesinin uç noktalara vardığı öykülerden biri de "Yazgıcının Us Ermeyen İşleri" dir. Türklere aynı fabrikada çalışan Alman Bay Ludwig, Türklere karşı olumsuz yargılar taşır. Yabancıları ülkesinde istemeyen kişilerin bir temsilcisi olarak konuşan Bay Ludwig'e göre Türkler, Almanların hakkı olan işlere yerleşmekte ve onların işsiz kalmasına sebep olmaktadır. Bu bakımdan öykünün girişindeki rüyada Bay Ludwig, "Yazgıcı"nın Şehmuz cinayetinde görgü tanığı olacağını söylemesinden neredeyse haz duyar:

"Zaten bu yabancı işçiler buralara kadar gelip bizim dalgamıza da taş atıyorlar. Ülke onlarla dolmaya başladığından bu yana şöyle ağız tadıyla bir grev bile yapamadık. Patronlara biraz naz, biraz mızıkçılık ettik mi, yerimize yabancı işçi getirmekle korkutuyorlar bizleri. Ne yani, kendi ülkemizde de aç mı kalalım? Özür dilerim, işinize karışmak gibi olmasın ama, bu hikâyede Türklerin ikisi de ölse daha iyi olmaz mı? Böylece iki Alman için de hiç yoktan iki çalışma yeri açılır." (Dal, 1985, s. 63).

Güney Dal, yabancı imgesini olmuş olaylar üzerinden değil, bilinçaltından hareketle verir. Bilinçaltı okuması, Dal'ı diğer yazarlardan ayırır. Almanların bilinçaltında yatan yabancı imgesi, Bay Ludwig'in yabancıların ölmesi yönündeki isteğinde de açığa çıkar. Özgürlüklerinin kısıtlanmasını

da yabancılara bağlayarak onlara karşı nefret söylemlerini derinleştirir. Burada yazar, “Bilginize” öyküsünde olduğu gibi yabancı düşmanlığı yüzünden Türklerin can güvenliğinden duyduğu endişelerini ifade etmek ister.

Yabancı imgesi, “Merhaba Berlin”de farklı bir şekilde işlenir. Öyküde Türklerin, ırkçı tutumlarla karşılaştıkları ve olumsuz Türk imgesini değiştiremedikleri alt mesaj olarak verilir. Bu çıkarım, yazar anlatıcının Berlin’e geldiği ilk üç yıl boyunca beş okul defterinden oluşan “Berlin Günlüğü” tutmasıyla anlaşılır. Günlük tutmasının sebebi; bir gün Türklerin yok edilmesi ihtimaline karşı yaşanacak ırkçı olayları, Türklerin kültürlerini, yaşayış tarzlarını vs. tarihe kaydetmek ve ileride günlükleri bulacak kişilerce bunların bilinmesini sağlamaktır. Yazar anlatıcı, “onlar”ın, yani Türk işçilerin tarihini kaydetme görevinin, Tanrı tarafından kendisine verildiğine inanır. Bu inanç, yazar anlatıcının kendisine ve misyonuna kutsiyet atfettiğini de gösterir. Anlatıcının, ironiyle yoğurarak anlattığı düşünceleri ve günlükleri, Güney Dal’ın bazı eserlerinde de gördüğümüz şizofrenik hâllerle ilgilidir. Şizofrenik durumlar, göçmenlikle artan kimlik krizinin de bir sonucudur. Almanların tavırlarının da Türklerde ruhsal sıkıntılara yol açtığı ve yabancı imgesinin bazen travma yarattığı anlatılmak istenir.

Almanlara göre yabancılar, kendilerinden daha geride bir kültüre sahiptir ve yabancıların gerçek kültür olan “Alman kültürü”nü öğrenmeleri gerekir. Bunun yolu da kendi alışkanlıklarını bırakıp Almanların yaşam biçimine uyum sağlamalarıyla mümkündür. Aslında Almanlar, yabancıların uyum sağlamalarını değil; kendi kimliklerinden ödünler vermelerini ve “Almanlaşmaları”nı isterler. Almanlar, yabancıları kendi alışkanlıklarını benimsemedikleri için dışlar. Yabancılar da kendi içlerine kapanıp bir tür getto yaşamı sürdürmeyi tercih eder. İlk kuşak göçmenler, Almanya’da para biriktirip ülkeye dönme arzusundadır. Bu nedenle toplumsal yaşama da pek katılmazlar. İlerleyen dönemlerde ise hem ülkelerinde yabancılık çekerler hem de “Alamancılık”la damgalanırlar. Böylece geri dönüş düşüncesi ortadan kaybolmaya başlayarak Türklerin toplumsal hayata karışması süreci başlar (Kuruyazıcı, 2001, s. 4-5). “Alamancılık” vurgusunu, “Bayrakları Bayrak Yapan” öyküsünde görebiliriz. Almanya’da işçi olan Yunus, memleketine izne gider. Kasabadaki başçavuş, Yunus’tan karakoldaki Türk bayrağını yenilemek için elli mark talep eder. Başçavuş, milliyetçi duyguları kabartmak için bayrak üzerinden hareket eder. Yunus da bundan etkilenir ve vatanının kalkınmasına katkıda bulunmak için parayı verir. Başçavuşun “Almanci” imgesinde mark vardır. Yazar, bunları ironik bir dille anlatır. “Almanci” olmak da göç etmeyenlerce bir imgeye dönüşür. Bunda hem olumlu hem olumsuz anlamlar vardır. Olumsuz anlamlar nedeniyle bir mesafenin oluştuğu gözlenir. Her iki taraftan da yabancı muamelesi gören göçmenlerin dışlanmışlık hissetmesi muhtemeldir. Eserde bu konu, ayrıntılı biçimde ele alınmaz. Öykülerde tanıdığımız Almanya’da yaşayan Türklerin geneli, Almanya’yı vatan olarak görmez. Türkiye’ye aidiyet duygularında bir sarsılma söz konusu değildir. Almanya’yı temsil eden imgelerden uzaktırlar. Kimilerinde milliyetçi bir anlayış öne çıkar. “Bayrakları Bayrak Yapan” öyküsünde kendi değerlerine bağlı olan Yunus, bazı Türklerin kendi çıkarları için değişmesinden hoşnut değildir. Türkiye’de gümrükçülerle yük taşıyıcıların markla çalışmasından rahatsız olur. Mark, Alman para birimidir ve Türklere yabancıdır. “Almanya’daki ‘milliyetçi’ arkadaşlarıma söyleyeceğim, hep birlikte bir Türk markı bastırıp onu kullanalım; onuruma dokunuyor Türkiye’de Alman markıyla iş gördürmek...” (Dal, 1985, s. 50) sözleri, Yunus’un Alman imgesindeki olumsuzluklarına bir göndermedir.

2.1.3. Tehlikeli Bir Eşik: Yabancılaşma

Yabancılaşma, “bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hâle getiren eylem ya da gelişme” anlamına gelir (Cevizci, 1999, s.

906). Yabancılaşma olgusu, küreselleşen dünya ile insanlığın kendini kurtaramadığı çok yönlü bir sorundur (Baş, 2003, s. 4). Bu sorun, göçmenlerin yaşantılarında da gözlemlenir. Göçmenler, göç ettiklerinde yeni yerleşim yerlerine ve oradaki kültüre yabancıdır. Yabancı oldukları bütün durumlara bir süre sonra uyum sağlamaya başlarlar. Yabancı oldukları yön, giderek değişir ve bu kez kendi benliklerine, kültürlerine, dillerine, vatanlarına yabancılaşma sürecini yaşarlar. *Yanlış Cennetin Kuşları*'nda yabancılaşmanın kademeli olarak nasıl gerçekleştiği verilmeye çalışılır.

Türkler, Almanya'ya ilk zamanlarda uyum sağlayamaz. Alman kültüründe yaşamak, Türklerin yabancı oldukları birtakım alışkanlıklar edinmelerini zorunlu kılar. Çünkü çalışma şartları, daha çok Almanların tercihleri doğrultusunda düzenlenir. "Ayıp Olan Para" da fabrika işçisi Muhsin, fabrikadaki yemekhanede kızarmış domuz yer ve bira içer. Onun rahat tavırları, uzun zaman orada yaşamış olmanın getirdiği bir alışkanlıktan kaynaklıdır. İslam dini gereği domuz eti yemek istemeyen Türkler, bir süre sonra aç kalmamak ve güç kazanmak için fabrikada çıkan yemeklere katlanmak zorunda kalır. Yabancı oldukları bir yemek kültürüne uyum sağlamak, kendi kültürlerine yabancılaşmalarının da yolunu açar. Kültürel değerlere yabancılaşma, aşamalı olarak gerçekleşir. Aynı zamanda Almanların, Türklerin inançlarına aykırı olan domuz etini, yemek olarak işçilere sunması ve işçileri buna mecbur bırakması, Batı'nın inanç ve kişi özgürlüğüne ortam sağladığı iddialarıyla çelişmektedir. Göç edenlerin kültür ve inançlarına saygı göstermek yerine onları kendine benzetmeye çalışan bir anlayış gözlenir ve göçmenleri "Almanlaştırma" politikaları pratiğe geçirilir. Üst kültürün, azınlıkların değerlerini sarsmaya ve kendi değerlerini onlara aşılama başlama bu şekilde hayata geçer.

"Yanlış Cennetin Kuşları"nda Hülya, Türk kültür değerlerine yabancılaşmıştır. Almanya, onda yanlış bir özgürleşme algısı yaratarak Hülya'nın ailesinden kaçmasına yol açar. Hülya, Almanya'da kötü bir hayatın içine düşer. Hülya'nın, Almanya'da kalma ve özgür olma tutkusu; onu ailesinden, millî değerlerinden, kültüründen koparmış ve bir eğlence mekânına hapsedmiştir. Tanımadığı erkeklerle birliktelik yaşayan, bundan para kazanan; buna karşın ülkesine dönmek istemeyen Hülya, yanlış bir özgürlük anlayışının kurbanı olur. Hülya'nın işinden memnun olduğunu söylemesi de kimliğine ve kültürüne yabancılaştığının göstergesidir.

Otobiyografik unsurların göze çarptığı "Merhaba Berlin"de kırk yaşına yaklaşmakta olan ve on yılı aşkın bir zamandır Berlin'de yaşayan yazar anlatıcı, aydın bir kimlikle karşımıza çıkar. Yazar anlatıcı, Türkiye'de bir üniversitede iki yıl sosyal antropoloji eğitimi alır. Halka ya da işçi sınıfına yakın olmayı, aydının misyonu olarak benimseyen yazar anlatıcı, "onların kurtuluşu için çalış" tığını söyleyerek toplumsal duyarlılığının yüksek olduğunu ima eder (Dal, 1985, s. 88). Yazar anlatıcının halk ya da işçi kesimi için "onlar" ifadesini kullanması, toplumsal bir gerçekliğe göndermedir. "Onlar" ifadesi, üst sınıfın ve egemen kültürün ya da güçlerin halk sınıfını ya da yabancıları kendinden görmeyip kendilerinden ayırt etmek için "öteki"leştirdiği bir anlayışın betimidir. Bu bağlamda bu ayrıma karşı olarak yazar anlatıcı, "onlar" a kendini adayan bir profil çizer; hatta yaşamındaki tek amaç, "onlar"ı kurtarmaktır. Böylece onun da yaşamı, bir anlama kavuşacak ve o, üzerine düşeni yapmış olacaktır: "Kendimi onlara, sorunlarına adarsam, hayatıma da sarsılmaz bir neden bulurum diye düşünmüştüm; bir bakıma onların güzel günleri için 'misyonerlik' edecektim" (Dal, 1985, s. 86). Anlatıcı, "onlar"ın içine girebilmek için okumalar yapar ve bilgi sahibi olur. Kendi sınıfını bir tarafa bırakır ve onlarla aç kalıp onlarla yoksulluk çeker. Bu misyon, Güney Dal'ın sosyalist dünya görüşüne göre şekillenen bir bakışın ürünüdür. Yazar anlatıcı, bütün çabasına ve özverisine karşın bu sınıfın bünyesine karışmayı başaramaz; çünkü anlatıcı da onlar için "o" dur. Yazar anlatıcı, göç etmeden önce Türkiye'de halkın sorunlarıyla ilgili olarak yazılar yazar ve bu yazıları, gazetelerde yayımlanır. Bu yazılardan birini okuyan ve Berlin'de yaşayan yazar anlatıcının bir akrabası; Berlin'deki Türklerin,

pek çok problem yaşadığını ve bunları çözmeye hususunda kimseden yardım alamadıklarını söyleyerek anlatıcısı Berlin'e göç etmesi için teşvik eder. Berlin'deki göçmen Türklere yardım etmeyi, yeni misyonu olarak benimseyen yazar anlatıcı, bu nedenle Berlin'e göç eder ve yaklaşık on yıl, kendince edindiği bu görevi sürdürür. Ne var ki onun için hayati bir önem taşıyan bu misyon, değer görmez. Yazar anlatıcı, "onlar" tarafından anlaşılmayarak dışlanır; "kışkırtıcılık" yapmakla ve "ajan" olmakla suçlanır. Bu görüşleri nedeniyle çevresinden ve toplumun diğer kesimlerinden de tepki görür. Anlatıcı, Türkiye'deki Türk aydınının yalnızlığından da bunalmıştır. Bu durum da onun göç etmesinde bir etkidir. Hem Türkiye'de hem Almanya'da anlaşılabilmesi, onun yakınlık duyduğu işçi kesimine de kendi sınıfı olan aydınlara da yabancılaşmasının zeminini hazırlar.

"Merhaba Berlin"de yazar anlatıcı, göçmenlerin kimliklerine yabancılaşmalarını, kendi ideolojik kimliğine yabancılaşmasını, kapitalizme bir yenilgi ve bir kirlenmişlik olarak düşünür. Anlatıcı, Berlin'de kendisinden yirmi yaş küçük olan ve üniversitede politika okuyan bir Alman'la evlenir. Onun misyonunu anlayan tek kişi karısıdır. Bu sayede karısına minnet duyan anlatıcı, zamanla "onlar"dan uzaklaşır. Onlara ve edindiği göreve yabancılaşmaya başlayan yazar anlatıcı, karısının "akılcı açıklamalarıyla" kendisinin ve "onlar"ın yok edileceği korkularının da üstesinden gelir ve yeni misyonunu edinir: "Karımın Eğitimini Bitirmeliğine Katkıda Bulunmak" (Dal, 1985, s. 91). Öykünün "Sonuncu Bölüm"ünde "şimdi artık Ben, Karım ve Berlin varız. ('Onlar'ı düşünmüyorum bile!)" diyerek kendi dünyasına odaklanır. Ayrıca sıradanlaşma ile sevinci birbirine bağlar, sabah uyandığında pencereyi açarak " 'Guten Tag Berlin!.. Merhaba Berlin!..' " diye bağırır (Dal, 1985, s. 91). Türkçe ile Almancanın yan yana kullanılması da dil bağlamında kültürel kimliklerin esneklik kazanması olarak düşünülebilir. Bunun devamında melez kimliklerin oluşumu göçmenlerin kendi kimliklerine yabancılaşmaları kaçınılmazdır. Öyküde aydın sorumluluklarının ağırlığı anlatılmıştır. Aydın, sorumluluklarından uzaklaştığında misyonuna yabancılaşır ve bireyselleşir. Bu durumda sıradanlaşarak toplumsal kaygılara yabancılaşması, mutlu olmasının da önünü açar. Ancak bu sadece görünürdeki bir mutluluktur ve sıradan insanın yaşayacağı bir duygudur. Aydın kimliğinin toplum için verdiği mücadeleye, toplumdaki aksaklıklara yakından şahitlik etmesini gerektirdiği için bu ağırlık, aydında bir huzursuzluğa yol açar. Yazar anlatıcının da toplumcu kimlikten sıyrılarak bireyci bir yaklaşım geliştirmesi, onun hem aydın olarak yalnız bırakılmasından hem de Berlin'deki göçmenlerin yaşadığı uyum ya da entegrasyon süreçleri altındaki asimilasyondan kaynaklanır. Anlatıcının genç ve güzel Alman karısı, Almanya'da Alman kültürünün baskınlığı ve çeldirici taraflarının simgesi gibidir. Egemen kültürün, yabancı kültürler üzerindeki etkileri, göçmenlerin değerlerine ve kültürel kimliklerine yabancılaşmalarını getirir. Göçün olumsuz bir sonucu olarak düşünebileceğimiz bu kayıplar, bir aydın gözüyle fark edilmektedir. Kapitalizmin de getirdiği bireyselleşme, kendi halkına ve kimliğine yabancılaşmayı tetikler. Yazar anlatıcı, Berlin'e ilk geldiği dönemler ile vaka zamanı içinde bulunan anı karşılaştırır. O, toplumsal duyarlılığı zamanla aşınmaya başlayan; daha doğrusu duyarlılığını kaybetmeye itilen biridir. Öyküde onun, göç etmeden önce Türkiye'deki yaşantısı ve kişiliği ile Almanya'ya göç ettikten sonraki dönüşümü anlatılır. Sadece onun değişimi değil, Türk göçmenlerin değişimi de önemli bir mevzu olarak öyküde öne çıkar. Anlatıcı, Almanya'da geçirilen zamanın, Türk göçmen işçiler üzerindeki etkilerini bulmaya çalışır. "Onlar" dediği Türk işçiler, görüp öğrendikleri sayesinde saflıklarını kaybetmişlerdir. Türklere yönelik eleştirileri, Türklerin Almanya'daki yaşantısına dair izler de taşır. İlk göçmen kuşağın çocukları, Almanya'da doğar ve burada evlenir. Böylece Almanya'da ikinci kuşak oluşmaya başlar. Özel günlerde Türkler, gazinoları kapatır; içki sofraları donatır; masaların üstünde dansöz oynatır; sünnet düğünlerinde kurbanları banyo küvetlerinde kestirirler. Eroin ve esrar satanlar da vardır. Birbirleriyle iletişim kurma noktasında sıkıntı

yaşarlar ve bu, “bıçak” kullanmaya kadar varan şiddet olaylarını hazırlar. Yazar anlatıcı, Türk erkeklerinin eşlerini ve çocuklarını daha ahlaklı olmaları için dövdiğünü; çalışan kadınların ise fırsat eşitliği yakaladığını ve böylece kocasını kıskanan kadınların da kocalarını bıçakladığını söyler (Dal, 1985, s. 85). Türklerin, bu yaptıklarına bir ağlayıp bir gülmeleri, ruhsal anlamda sıkıntılı oldukları ve benliklerini yitirmeye başladıkları anlamına gelir. Kendilerine yabancılaştıklarını somutlayan tutumlar, eski yaşantılarına ve değerlerine aykırı olan tutumlar, kendi gerçeklikleriyle yüzleşmelerine de yol açar. Değer kaybı, kimliklerine yabancılaştıklarının işaretidir. Göçmenlerin değişimi altındaki faktörlerin ana eksenini, göçün kültürel erozyonu hızlandırması oluşturur. Kişiler, asimilasyon, entegrasyon ya da uyum politikalarına da maruz kalarak kimliklerine yabancılaşır.

Güney Dal’ın genç yaşta Almanya’ya göç etmesi, onun sanatını temsil eden yazınsal üretimlerinin de başlangıç dönemlerine denk gelir. Elbette yazar; entelektüel gelişimi, birikimi, gözlem ve deneyimleri, imgelemi ile eğilimlerinden müteşekkil olan yazarlık evrenini Almanya’da oluşturmaya çalışır. Bu bağlamda Güney Dal’ın sadece ilk kuşak arasında gösterilerek eserlerinin de bu bağlamda düşünülmesi, çok da doğru görünmemektedir. Nitekim yazarın *Yanlış Cennetin Kuşları* eserindeki öykülerin tarihsel sıralamasına dayanarak da bunu söyleyebiliriz. İlk öykülerde birinci kuşakla benzer olan konu ve temalara ikinci kuşağın izlekleri de dâhil olmuştur; zamanla konular, kimlik, varoluş, politik ve toplumsal eleştiri gibi daha evrensel bir boyut kazanmıştır. Burada kuşakların da birbirini etkilediği veya birbirlerine edebî ve düşünsel bağlamda kaynaklık ettiği de bir gerçektir. Güney Dal’ın güçlü sanatçı kişiliği ve aydın kimliği, özgün eserler yaratımı hususunda önemlidir. Yazarın göçmen edebiyatının veya kuşakların sınırlarını zorlayarak yeni bir anlatım biçimi ve üslup arayışında olduğunu öykülerinde de romanlarında da açıkça görmekteyiz. Nitekim Güney Dal’ın giderek postmodern bir yapı kazanan eserleri de onun göçmen kuşakların kalıplarını reddettiği ve kendi estetiğini kurma mücadelesi verdiğini kanıtlar.

Yanlış Cennetin Kuşları’nda Güney Dal’ın Estetik Arayışları

Göç, yazar ve aydınların arayışının ya da sorunsallarının yönünü tayin eden ve onlar için düşünsel ve yazınsal üretimlerin önünü açan bir dinamiğe sahiptir. Sanatçıların entelektüel kimliklerini de derinleştiren göçü, bir yaratıcılığa dönüştürmek, göçün bir getirisi olarak değerlendirilmelidir. Yaşadıkları göç olayını, bir kaynak olarak kullanabilen yazar ve şairler, göç ettikleri yerdeki edebiyat zemininden de etkilenerek kendi yazınsal sınırlarını ve eğilimlerini genişletebilir ve kendi estetiklerini yaratabilirler. Edebiyatla ilgisi henüz Türkiye’deyken başlayan Güney Dal, ilk eserlerinde daha çok toplumcu gerçekçi çizgide eserler verir. Bilhassa göç ettikten sonra Türk edebiyatının yanı sıra Batı edebiyatını ve estetik dönüşümleri, postmodernizmin yükselişini takip eder ve bunları kendi göçmen yazar kimliğiyle birleştirerek yeni bir estetik arayışına girer. Çokça dile getirilip sıradanlaştırılan göçmen sorunlarıyla örülü bir edebiyat oluşumundan sıyrılarak kendini, yazma eylemini, sanatını merkez alan bir anlayışla üretimlerine devam eder.

Yanlış Cennetin Kuşları’nda Güney Dal’ın ilk kuşak gibi vatan özlemi çektiği görülmez. Yazar daha çok gerçekçi bakış açısıyla göçmenlerin sorunlarına bakar. İlk öykülerde işçi kesiminin duygularına tercüman olan yazar, “Merhaba Berlin! (Guten Tag, Berlin!)” ve “Yakınçekimler” adlı son iki öyküsünde otobiyografik öğelerden de yararlanarak olay örgülerini kurar. Bunlarda bireysel bir eğilim göstererek kendi dünyasına ve yazarlık serüvenine yönelir. Dal, ilk kuşaktan konu ve tema bağlamında ayrılmaya başlar. Yazar için önemli olan göçmen sorunlarından çok kendi estetiğini yaratma amacıdır. Dal, bir göçmen olarak kendi yaşadığı kimlik krizini ve iki kültür arasına sıkışmışlığını,

son iki öyküsünde farklı bir anlatım tarzı ve üslubuyla ifade eder. İkinci kuşağın kimlik arayışı da öykülerde görülür. 1980 ve 1983 yıllarında yazdığı son iki öykü, avangart yapısıyla dikkat çeker ve Güney Dal'ın edebiyattaki yerinin hangi yöne doğru uzandığını tayin edebileceğimiz bir yapı arz eder. İlk öykülerde yer yer gördüğümüz yeniyi arayış, yazarın kendi estetiğini kurma isteğinin birer habercisidir. Söz edilen iki öyküdeki yenilik arayışı, yazarın kendi estetiğini kurma girişimleridir. Onun bu çabasını, öykülerin konu, tema, dil, üslup ve biçim arayışında görmekteyiz. Dolayısıyla yazarın, birinci ve ikinci kuşaktan izler taşısa da giderek yazar benliğini bulma peşinde olduğu gözlenir. Yazarın öyküleriyle ilgili bu parçalı özelliği, bir arayışın ürünü saymak yanlış değildir. Güney Dal'ın sanatsal arayışları ve atılımları, onu ilk kuşağın kısır döngüsünden kurtarır ve öyküleri, göç yazını sınırlarını zorlamaya başlar. Yazarın estetik kodlarını oluşturma evresi, Almanya'da yaşadığı süreç uzadıkça farklılaşır. Nitekim Dal'ın romanlarındaki değişimi sonraki süreçte görmek mümkündür. Yıldız Ecevit'in belirttiğine göre, Güney Dal, 1980'lerde yazdığı *Fabrikada Bir Saraylı* ve *Kulları Yolunmuş Maymun* romanlarında postmodernist eğilimi, modernist öğelerden ayırıp kullanan ilk Türk romancısıdır (2011, s. 92). Yazarın üst noktalara taşınan edebî eserleri, yeterli derecede ele alınıp incelenmemiştir. Onun eserlerini anlamak, yapıtlarının salt göçün neden olduğu sorunlar etrafında şekillenmediğini görünür kılacak ve Türk edebiyatına katkılarını ortaya koyacaktır.

Güney Dal'ın ilk eserlerindeki katı gerçekçiliği yıkan sanat arayışlarını, *Yanlış Cennetin Kuşları*'nda biçim ve biçem denemelerinde görürüz. Eserde yazarın biçimsel bir arayış içinde olduğu birkaç öyküsü vardır. Tek sayfalık olan "Bilginize" öyküsü, cezaevinde bulunan göçmen Mahir'in yönetime yazdığı dilekçe mahiyetindeki öyküsüdür. Öykünün dilekçe formunda yazılması, metin biçimleri arasında bir bağ kurmak; metinlere yönelik kalıpları yıkmak ve yeni bir tarz yaratmaktır.

"Merhaba Berlin", içinde numaralandırılmaksızın sekiz bölüm bulunduran ironik bir öyküdür ve biçimsel bir arayışın ürünüdür. Öyküde, "Birinci Bölüm, Zaman Üstüne"; "İkinci Bölüm, Onlar Üstüne"; "Üçüncü Bölüm, Onlar Üstüne Doğrulamalar"; "Dördüncü Bölüm, Ben'im Üstüne"; "Beşinci Bölüm, Berlin'e Gitmekliğim"; "Altıncı Bölüm, Berlin Üstüne"; "Yedinci Bölüm, Onlar'ın, Ben'im ve Berlin'in Üstüne" ve "Sonuncu Bölüm, Ben, Karım ve Berlin Üstüne" başlıkları vardır. Öyküde romanı anımsatan bu bölümler hem türleri birbirine eklemler hem de göçmenlik hâlleriyle yazınsal üretimin sorunsallarının genişliğine vurgu yapar. Kişi ve kent arasında kurulan bağ da bölümlerden anlaşılır. Öyküde şiir formunda yazılan bir bölümün varlığı da yeni bir biçim yaratma uğraşından kaynaklıdır. Bölümlerin kronolojiyi yıkan tarafı da göçmen yazarın ruhsal durumundaki yıkıntı ve dengesizliğin bir yansıması olarak okunabilir. Bunu klasik edebiyat anlayışını reddeden bir çıkışa yormak da mümkündür. Yazar anlatıcının şizofrene varan tavırları, onun öyküde daha özgür ve daha dağınık bir anlatım tutturmasına yarar. Şizofrenik hâller, Güney Dal'ın romanlarında da gördüğümüz onun sanatında önemli bir şifredir. Yazarın şizofreniyi kullanma biçimini, göçmenlik kavramına ve ideolojik bağlamda anlaşılmasından kaynaklı yalnızlaşmasına dayandırabiliriz.

Yazar anlatıcı, "Merhaba Berlin"de yazdıklarını "Toplumcu misyoner ve yazar" vasfıyla not eder. Yıldız Ecevit, anlatıcının kendisini "toplumcu misyoner yazar" diye adlandırmasını da ironik bir tonlama olarak değerlendirir ve "Şimdi birazcık sanat yapmama izin vererseniz," sözleriyle anlatıcının, farklı bir arayışın içindeki bir yazar kimliğinin oluşmaya başladığını ifade etmek istediğini söyler (2001, s. 166). Burada yazar anlatıcının, toplumcu çizgi dışında farklı bir estetik yaratma uğraşına girdiği anlaşılır. Yine farklı bir türü öyküde deneyen yazar anlatıcı, kendi üslubunu kurmaya çalışır. "Merhaba Berlin" in üçüncü bölümü olan "Onlar Üstüne Doğrulamalar" da Almanya'ya göçün

temel sebebini ekonomiye dayandıran yazar anlatıcı, bunu bir sınıf sorununa dönüştürür; en önemlisi de bunları şiir formunda aktarmasıdır:

Geldikleri, doğup büyüdüğü topraklarda kıtlık kıran vardı, denemez!
 Ama, yeterince doymuş oldukları da söylenemez!
 Korktuklarından göç etmeye güç kazandılar!
 Onlara delicesine güç veren korkularından biri yarınlarıydı; çocuklarıydı!
 Çağrıldılar, geldiler!
 Çağrılmadılar; gene geldiler!
 Kovuldular; sınır telleri altından sürünüp girerek bir kez daha geldiler!..
 Gönüllerince dönenleri de oldu, kalanları da!
 Kalanlar onulmaz hasretleriyle buradadırlar; değişmekte ve değiştirmektedirler!..”

(Dal, 1985, s. 86).

Yazar anlatıcının bu söylediklerini, Almanya’daki göçmen Türk işçileriyle alakalı edebiyatta söylenen en çarpıcı ve en etkileyici saptamalardan biri olduğunu belirten Ecevit; bu bölümün, Nâzım Hikmet’in şiirinden esintiler taşıyan ritmik düz yazı olduğunu da ifade eder (2001, s. 166). Bu anlatım hem Türk bir aydın gözünden yapılan tespitlerin sanatsal düzlemde ifade edilmesinden hem de sorunların ve durumların kısaca ortaya konmasından dolayı değerlidir. Yazarın, ekonomik sebepli göçü farklı bir anlatım tarzıyla verdiği bu bölüm, toplumcu gerçekçi bir hava taşır. Yazar, kendi ideolojisiyle harmanladığı gerçekleri, yeni bir anlatım biçimiyle vermesi bakımından da ilk kuşağın kuru anlatımından ayrılır.

“Merhaba Berlin”de yazar anlatıcının, anlatımın akışını bozan ya da duygularını ifade eden, bilgi veren parantez içi kullanımları dikkat çekicidir: “Bu üçlü arasında kendilerine yararlı olabilecek ilişkiyi, yine kendileri kurabilsinler istiyorum. (Düşüncelerim çok demokratikleşti canım; neydi o, adamları ‘kurtarma’ adına ‘şunu şöyle yapın, bunu böyle yapın’ demeler...)” (Dal, 1985, s. 86). Parantez içi cümlelerle kendine özgür alanlar yaratan yazar anlatıcı, bu biçimi üslubuyla da pekiştirerek özgünleşir. İroni ve mizahla zenginleştirdiği üslubu, giderek Güney Dal’ın en ayırt edici taraflarından birine dönüşür. Parantez içinde toplumsal eleştiriler de yapan yazar anlatıcı, öykü akışındaki cümlelerle çelişkili bir durum yaratır: “ ‘Ahlaklı ve terbiyeli’ olsun diye çocuklar ve kadınlar dövülüyor (geçen gün babanın biri, çocuklarını, yaramazlık ediyorlar diye kulak memelerinden birbirine dikmiş; önemsenmesi gerekli bir ‘fantazist’ olarak adli tıp tarihine geçmiş).” (Dal, 1985, s. 85). Güney Dal, kendi benliğini kaybetme kaygısıyla uzun süre dirense de göçün sebep olduğu ve erozyondan benliğini koruyamaz ve üst kültüre teslimiyetini “Merhaba Berlin”de dile getirir. Öyküde iki dili birlikte kullanması da onun arada kaldığının ve iki kültürü bir arada yaşayarak “yeni” olana karşı koyamadığını anlatmak ister. Giderek melez bir kimlik edinilecek ve bu melezlikten edebî ürünler de nasibini alacaktır. Yazarın, estetik arayışlarında kendini bu unsurlardan soyutlayamayacağı muhakkaktır.

1983’te yazılan “Yakınçekimler” öyküsü, birbirine yabancılaşan iki aydını anlatır. Biri sinema, diğeri edebiyat alanında olan bu kişiler, eski dosttur ve öyküde “astım” hastalığının ikisinde de görülmesinden dolayı bu kişilerin birbirine dönüştüğünü söylemek mümkündür. Her iki kişiyi yazara bağlamak da olasıdır. Güney Dal’ın yeni anlatım biçimleri denediği düşünüldüğünde bu ihtimalin olasılığı artmaktadır. Kişilerin birbirine dönüştüğü öykü, göçmenin benliğine yabancılaşmasını anlatır. Bu yaklaşımı da yeni bir anlatım tarzı olarak değerlendirebiliriz. Anlatıcının arkadaşı film yapar. Onun başarılı bir filmi, adı verilmeyen büyük bir yarışmaya girer. Filmin, Türk sinemasında o güne değin yapılan en entelektüel yapım olduğunu söyler. Film kahramanı, kırk yaş civarında başarılı bir

yazardır; kitapları yabancı dillere çevrilir; karısının başkasına âşık olmasıyla sorunlar yaşar ve uzak bir yere kendisini sürgün etmeyi planlar. Bu kahraman da bazı yönleriyle anlatıcıyı ve yazarı hatırlatır. Bir yazar olan anlatıcı da vaka zamanında bir roman yazar. Romanda Berlin’de yaşayan aydınları ele alır. Türk tarihinde ilk kez bu kadar çok aydının yurt dışında “soluk almaya çalış” tığını söyleyerek bu aydınların, Türkiye’deki aydınlardan başka bir aydın karakter geliştirmeye başladıklarını öne sürer (Dal, 1985, s. 97). Yazar, anlatıcı, anlatıcının yazdığı roman kahramanı, film yönetmeni, filmdeki karakter birbirine dönüşen kişilerdir. Bunu en çok bu kişilerdeki nefes alıp verme probleminden çıkarabiliriz. Ciğerlerdeki hassasiyet, astım hastalığı, Türkiye’deki aydının soluk alamadığı biçiminde yorumlanabilir. Türk aydını, özellikle askerî darbe dönemlerinde gördüğü baskılardan kurtulmak ve rahat bir nefes alabilmek için vatanından ayrılır. Nitekim Güney Dal da askerî darbe sonrası siyasi sürgün olarak Almanya’ya gider. Yurttan ayrılma, aydınlara soluk aldırma da benliklerine yabancılaşmalarına neden olur. Yazar, bu durumu ve eleştirilerini gerçekçi anlatım tarzını yumuşatarak ve sanatsal bir düzleme taşıyarak ifade eder. Öyküde kişilerin birbirine dönüşümü, yazarın denediği yeni bir anlatım biçimidir.

Güney Dal, kendi estetiğini kurarken özgün imgeler de yaratır. İmgeler, yazarın anlatmak istediği durumları çarpıcı şekilde vermesi bakımından işlevseldir. “Mark Arayıcıları”nda çalışma izni olmayan işçilerin, Almanya’da sömürülmesi anlatılır. Öyküde anlatıcının işsiz ve parasız oluşu ile çalışma iznine sahip olmaması; buna rağmen nezaketinden ve naif kişiliğinden ödün vermeyen tavırları, garip bir göçmenlik hâli çizer. Bu tutumlarıyla öyküde ironik bir hava yaratılır. Yazar, çelişkili durumlar üzerine estetiğini geliştirir. Öyküde Necmeddin Bey, solcu aydın görünüşü altında işçileri sömüren biridir. Batı’dan gelen sebze kamyonlarını boşaltmak için kaçak işçi bulur ve bu işçileri, hal yerindeki Alman’a saati üç buçuk Mark’tan satar; işçilerin hakkı olan paranın bir kısmını kendi alır. Bu, onun geçim kaynağı haline gelmiştir. Kendisini de “Bizim gibiler olmasa, buradaki garip kaçak vatandaşlarımız aç kalır Allahvekil” diye yüceltir (Dal, 1985, s. 26). İşçi sınıfının yanında olan ve bir aydın imajı çizmeye çalışan Necmeddin Bey’in işçiler üzerinden para kazanma hırsı ne kadar ahlak dışı bir tavırsa kimi Almanların kaçak işçi çalıştırarak daha az paraya iş gördürmeleri de o kadar ahlaksız bir tutumdur. Necmeddin Bey’e göre, göçmenler “Mark arayıcıları”dır. Onun simsarlığı ve etik olmayan tutumları, parmağına taktığı yüzükle sembolleştirilir. “Parmağında bir küçük çocuk başı kadar altın yüzük taşıyan; yüzüğünün üstünde kocaman bir Atatürk altını bulunan” (Dal, 1985, s. 26) Necmeddin Bey, kapitalist sistemin bir ürünü olarak Mark tutkusuyla kirlenmiştir. Öykünün sonunda Necmeddin Bey’in gerçek kimliğinin ortaya çıkmasıyla parmağındaki yüzük, anlatıcının gözünde canlı bir varlığa dönüşür: “Kanları pıhtılaşmış, boyun yerinden kesik küçük bir bebe başını yüzük parmağına takıp, karlı gecenin içine çıktı adam.” (Dal, 1985, s. 31). Bebek başından oluşan yüzük imgesi, öykünün vermek istediği mesajı taşır. Yüzüğün kesilmiş bir bebek başına dönüşmesi, bebek kanının kurumaması, büyük bir günahı simgeler. Necmeddin Bey’in söylemleri ve eylemleri ile düştüğü çelişki, anlatıcıda mide bulantısı yaratarak bir kusma refleksine dönüşür. Yazarın bu olay anlatımında kurduğu atmosfer de başarılıdır. Kaçak göçmenlerin çalıştırılmasını, yarattığı imge dünyasıyla estetik biçimde öyküye aktarır.

Yazarın imge yaratımını “Yanlış Cennetin Kuşları”nda da görmekteyiz. Öyküde Kemal ve takma adı Hülya olan genç kadın, yalnızlıklarıyla öne çıkan kişilerdir. Kemal, çok parası olmasına rağmen yalnızlıktan bunalmış biridir. Hülya ise yanlış özgürlük algısı yüzünden hayal âlemine dalan ve Almanya’da bir eğlence mekânında çalışıp erkeklerle para karşılığı birlikte olan genç bir kızdır. Bu konu, başka yazarlarca da işlenmiştir; fakat Güney Dal’ın bunu bir imgeye dönüştürmesi ve eserin

adına da bu ismi vererek çağrışım zenginliği yaratması önemlidir. Öykünün adındaki yanlış cennet imgesi, bu iki Türk'ün yaşamında somutlaşmıştır. "Kuş" da göç eden bir tür olarak göçmenlerle bağdaştırılabilir. Öyküde iyi şartların elde edilmesinin, göç edilen yeri bir "cennet" hâline getirmeyebileceği vurgusu vardır. Göçmenin maddi ya da özgürlük bağlamındaki kimi sıkıntılarını gideren göç, başka sıkıntılar yaratabilmekte; "cennet", kimi zaman göçmen için "cehennem"e dönüşebilmektedir. Kemal ve Hülya'nın yalnızlıkla örülü yaşamlarında "yanlış cennet" in özü vurgulanır.

SONUÇ

Türkiye'nin Almanya ile imzaladığı iş gücü anlaşması, Türkiye'de ekonomik sorun yaşayan insanlar için bir umut olur. İş bulma, para kazanma, sınıf atlama ve daha iyi yaşam şartlarına kavuşma arzusu, önemli bir göç hareketini başlatır. Türkiye'deki siyasi krizler ve darbeler de belli bir kesimin yurt dışına göçünü hazırlar. Almanya'da oluşan yeni bir yazın da bu göçlerle şekillenir ve genişler. Göçmen yazar kuşakları oluşur ve her kuşak, kendi döneminin konu ve temalarını eserlerinde işler. Yazarların kuşaklara ayrılması, araştırmacıların tartışmaya ve öneriler sunmaya devam ettiği bir meseledir. Göçmen yazar kuşaklar, üç kuşak biçiminde tasnif edilir; ancak bu tasnifin neye göre yapıldığı tam olarak net değildir. Güney Dal, Almanya'ya göç etme tarihine bağlı kalınarak birinci kuşak göçmenler arasında kabul edilir. Onun için bir beslenme kaynağı olan göç, üretime dönüşerek yazarın sanatçı kimliğini zenginleştirir. Göç-kimlik ilişkisini sorunsallaştırması da yazara yeni bir ufuk sağlar.

Güney Dal'ın ikinci öykü kitabı olan *Yanlış Cennetin Kuşları*, Almanya'ya göç etmiş Türklerin yaşantılarını ele alması bakımından ilk kuşak sanatçılarla aynı konulara eğilir. Eser, Almanya'da yaşayan işçi kesimi ile aydın kesimin göç serüvenlerini anlatır. Her iki kesimin bulunduğu duygular; yalnızlık, yabancılaşma, memleket özlemi, dışlanmışlık hissidir. Öykülerde Almanya'ya göç eden Türkler, öncelikle yeni bir kültüre uyum sağlamanın sıkıntısını yaşar. Almanya'daki çalışma disiplini, fabrikalarda güç ve sabır isteyen iş koşulları, yeme içme kültürünün Türk inançlarına aykırı tarafları, Almanlar tarafından dışlanmaları, Türklerin karşılaştığı sorunlardır. Aynı zamanda eserdeki kimlik krizi ve değer kaybı gibi konular; yazarı, birinci kuşağın sınırlarını aşır ikinci kuşağa da bağlar. Otobiyografik unsurların da kullanıldığı öykülerde göçmenin benliğine yabancılaşması ve yeni kimlik inşasında çektiği sancılar dile getirilir. Yazarın her iki kuşakla ortak taraflarının olması, Güney Dal'ın sadece birinci kuşak yazarlar arasında gösterilmesini tartışmaya açar. Yazar, konu ve tema bağlamında birinci kuşakla sınırlandırılmaz. *Yanlış Cennetin Kuşları*, genel kabul gören iki kuşağın izleriyle doludur. Dolayısıyla yazarı, birinci kuşağın kalıplarına göre değerlendirmek eksik bir yaklaşımdır. Güney Dal, kendi estetiğini yaratma anlamında da tek bir kuşağa dâhil edilmemelidir.

Güney Dal, *Yanlış Cennetin Kuşları*'nda göçmen sorunlarına ve kimlik kaybına yer vermekle beraber kendi sanatını kurma hususunda da bir arayışa girer. Yazar, kendi estetiğini kurmak ve gerçekçi bir anlayışın dışında kendini var etmek için yeni'yi deneyimler. Öykülerde biçim, üslup, sanat yapma arayışları önemlidir. Öykünün biçimini bozup farklı türleri birbirine eklemeyerek kendi estetiğini kurmaya çalışır. İroni ve mizahla yüklü üslubu ile orijinalliği yakalamak ister. Nitekim öykülerde göçmen sorunlarıyla ilgili katı gerçekliği yıkan ve anlatıma renk ve özgünlük katan dil kullanımı ve üsluptur. Son iki öyküde yazar; kişilerin birbirine dönüşmesini, kimlik kriziyle yaşanan şizofrenik hâlleri anlatarak kendi estetiğini derinleştirmeye başlar. Bunlara dayanarak Güney Dal özelinde göçmen yazarları "göç ve göçmen sorunlarını ele alan yazar" tanımlamasından ve temalara bağlı kalınarak yazarların kuşaklara ayrılmasından kurtulmak gerektiği anlaşılır. Bu, yazarın eserlerini doğru anlama ve yapıtlarına geniş perspektiften bakma adına gereklidir.

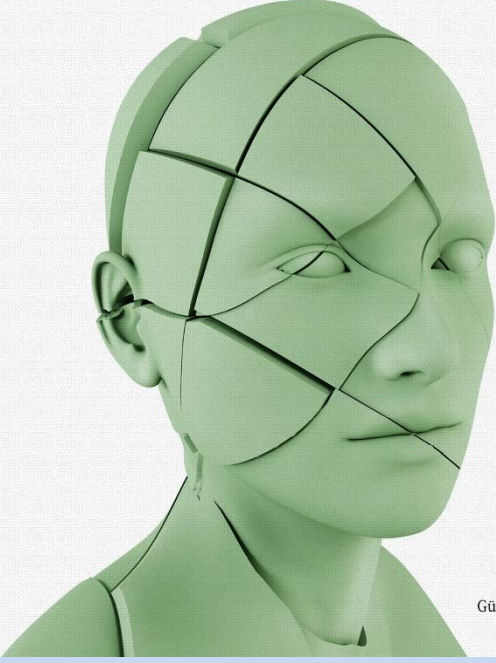
KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, Nermin (2017). *Bitmeyen Göç-Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Adıgüzel, Yusuf (2018). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Andaç, Feridun (2020). "Güney Dal Anlatısının Gerçekliği". *Cumhuriyet Kitap*. Sayı: 1600.
- Asutay, Hikmet ve Çıvkın, Havise (2013). "Doksanlı Yılların Türk-Alman Yazınına Bakış". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt 15, Sayı: 2, s. 235-246.
- Bartram, David vd. (2017). *Göç Meselesinde Temel Kavramlar*. Çeviren: İtir Ağabeyoğlu Tuncay. Ankara: Hece Yayınları.
- Baş, Selma (2003). *Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Can, Özber (2011). "Göçmen Yazın Süreci Çerçevesinde Feridun Zaimoğlu ve Anlatısı". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S: 25, s. 139-156.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cengiz, Semran. (2010). "Göç, Kimlik ve Edebiyat". *Zeitschrift für die Welt der Türken*, Vol. 2, No. 3, s. 185-193.
- Chambers, Iain. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik*. Çevirenler: İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dal, Güney (1985). *Die Vögel des falschen Paradieses/ Yanlış Cennetin Kuşları*. Frankfurt: Dağyeli.
- Demir, Fethi (2020). "Alman Yeraltı Edebiyatında Türkiyeli Yazarlar". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S: 37/2, s. 372-388.
- Ecevit, Yıldız (2001). "Almanya'da Yaşayıp Türkçe Yazan Bir Yazar: Güney Dal". *Gurbeti Vatan Edenler- Almanca Yazan Almanyalı Türkler*. Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı. s. 163-177.
- Ecevit, Yıldız (2011). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koyuncu, Gürkan ve Asutay, Hikmet (2018). "Bekir Yıldız'ın Gözünden Türkler Almanya'da". *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 69, s. 1-11.
- Köprülü, Sevtap Günay (2020). "Almanya'da Yaşayan Türklerin Yazınsal Eserlerinde Tema ve Dil Değişimi". *Söylem Filoloji Dergisi*, 5(1): 40-48.
- Kula, Onur Bilge (1992). *Alman Kültüründe Türk İmgesi I*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Kula, Onur Bilge (2011). "İş Göçü ve Kültürel Kimlik". *50. Yılında Göç*. Editör: Faruk Şen. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. s. 20-41.
- Kula, Onur Bilge (2012). *Almanya'da Türk Kültürü – Çok-Kültürlülük ve Kültürlerarası Eğitim*. Çeviren: Aytekin Keskin. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kuruyazıcı, Nilüfer (2001). "Almanya'da Oluşan Yeni Bir Yazının Tartışılması". *Gurbeti Vatan Edenler*. Haz. Mahmut Karakuş, Nilüfer Kuruyazıcı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. s. 3-25.
- Oraliş, Meral (2012). "Göçmen Yazını içinde Aras Ören'in Konumu". *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 0 (8), 109-122. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuaded/issue/1041/11755>.
- Pazarkaya, Yüksel (2006). "Göç Süreciyle Yurt Dışında Oluşan Türk Edebiyatı". *Türk Edebiyatı Tarihi 4*. Editörler: Talât Sait Halman, Osman Horata vd. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 627-641.
- Saka, Nalan (2018). "Almanya'daki Türk Göçmen Yazınına Kavramsal Bir Yaklaşım". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S: 22, s. 1875-1888.

- Sakallı, Cemal (2018). "Göçmen Edebiyatı: 'Ara Dilde' Yazmak". Monograf, Sayı: 9. S.s. 10-27.
- Sirkeci, İbrahim ve Erdoğan, M. Murat (2012). "Editorial: Göç ve Türkiye". *Migration Letters*, 9(4), s. 297-302.
- Suvağci, İlyas (2018). *Almanya'ya Göçün Almanya'daki Türk Yazarların Hikâyelerine Yansıması (1961-2001)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.
- Tilbe, Ali ve Civelek, Kamil (2018). "Çatışma ve Göç Kültürü Modeli Bağlamında Göç Romanı Okuması: Yüksel Pazarkaya'nın Savrulanlar'ı". *Göç Dergisi*, Cilt: 5, S: 1, s. 77-106.
- Zengin, Dursun (2000). "Göçmen Edebiyatı'nda Yeni Bir Yazar. Mehmet Kılıç ve "Fühle Dich Wie Zu Hause" Adlı Romanı". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 40, 3-4, s. 103-128.
- Zengin, Erkan (2010). "Türk- Alman Edebiyatına Tarihsel Bir Bakış ve Bu Edebiyata İlişkin Kavramlar." *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S: 12, s. 329-349.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

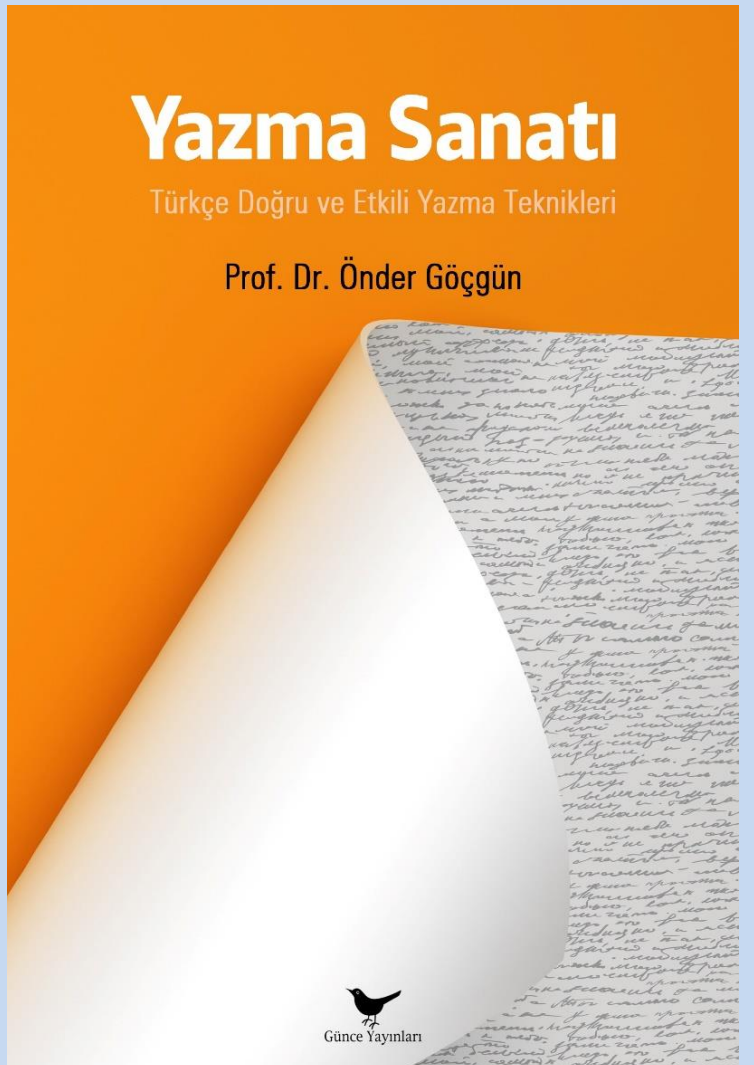


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Ekonomi-Politik Yönleriyle Karşılaştırmalı Roman Analizi: *Gazap Üzümleri, Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Yusufçuk Yusuf*

DR. ÖĞR. ÜYESİ AZİZ ŞEKER* - DR. ÖĞR. ÜYESİ EMRE ÖZCAN**

Öz

Toplumsal gerçekliğin çözümlenmesini, tarihsel-toplumsal dönüşümlerin bireylerde yarattığı etkiler üzerinden ele alan romanlar edebiyat sosyolojisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu etkilerin neredeyse tüm boyutlarıyla irdelenmesi, ilgili romanların ve yazarlarının çok daha özgün ve değerli bir konuma yerleşmesine sebep olmaktadır. Tarihsel-toplumsal dönüşümlerin her bir coğrafyada kendine içkin farklı koşullarda açığa çıkması, o romanların evrensel niteliğinden ödün verildiği sonucunu doğurmamaktadır. Her ne kadar coğrafyalar farklı olsa da bu romanların okurda hissettirdiği temel şey, insanların sosyo-ekonomik ve politik yapıyla olan etkileşiminin gücüdür. Bu gücü aktarmak, her zaman için toplumsal yapı ile birey arasındaki belirleyen-belirlenen şeklindeki tek taraflı bir ilişkiden çıkmakla alakalıdır. Ancak ve ancak bu gerçekleştiğinde insanların toplumsal yapı üzerindeki değişim iradesini nasıl ifade ettikleri anlaşılabilir. Bu iradeyi edebiyat sosyolojisinde en güçlü şekilde ortaya çıkaran yazarların başında John Steinbeck ve Yaşar Kemal gelmektedir. Birbirinden oldukça uzak coğrafyalarda benzer temalarda buluşan her iki yazar da üretim ilişkilerindeki dönüşümleri ve bu dönüşümlerin bireyler üzerindeki sonuçlarını, onların değişim iradesine olan inancıyla çevreleyerek vermektedirler. Steinbeck, *Gazap Üzümleri*'nde Kaliforniya'da kapitalistleşmenin etkilerini Joad ailesi üzerinden ortaya koyarken Yaşar Kemal, *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusufçuk Yusuf* romanlarında Derviş ve Mustafa karakterleriyle aynı yöntemi Çukurova için geçerli kılmaktadır. Toplumsal dönüşüme dair umut ise Peder Casey, Arzuhalci Ali ve Demirci Mustafa üzerinden vurgulanmaktadır.

Tüm bunlardan hareketle bu çalışmada, Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* ile Yaşar Kemal'in *Akçasazın Ağaları*'nın iki cildini oluşturan *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusufçuk Yusuf* romanları ekonomi-politik yönleriyle karşılaştırılarak incelenmektedir. Bu karşılaştırma, üretim ilişkilerindeki dönüşümlerin toplumsal ve kültürel sonuçlarını ortaya koyarak gerçekleştirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Edebiyat Sosyolojisi, Üretim İlişkileri, Ekonomi-Politik, *Gazap Üzümleri*, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, *Yusufçuk Yusuf*.

COMPARATIVE NOVEL ANALYSIS WITH ECONOMIC-POLITICAL ASPECTS:
GRAPES OF WRATH, DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ AND YUSUFÇUK YUSUF

Abstract

Novels that deal with the analysis of social reality through the effects of historical-social transformations on individuals have an important place in the sociology of literature. The examination of

* Amasya Üniversitesi, shuaziz@gmail.com, orcid: 0000-0001-5634-0221

** Başkent Üniversitesi, emreozcan8747@gmail.com, orcid: 0000-0002-0877-2457

Gönderilme Tarihi: 18 Ocak 2021

Kabul Tarihi: 6 Şubat 2021

these effects in almost all dimensions causes the relevant novels and writers to settle in a much more original and valuable position. The emergence of historical-social transformations under inherent and different conditions in each geography does not result in compromising the universal character of those novels. Although the geographies are different, the main thing that these novels make the reader feel is the power of people's interaction with the socio-economic and political structure. Transferring this power is always about leaving a one-sided relationship between the social structure and the individual as determinant-determined. If and only when this happens, how people express their will to change over the social structure can be understood. John Steinbeck and Yaşar Kemal are among the most powerful writers who express this will in the sociology of literature. Meeting with similar themes in geographies quite distant from each other, both authors reveal the transformations in production relations and the consequences of these transformations on individuals by surrounding them with their belief in the will of change. While Steinbeck demonstrates the effects of capitalization in California through the Joad family in the *Grapes of Wrath*, Yaşar Kemal makes the same method valid for Çukurova with the characters of Derviş and Mustafa in the novels of *Demirciler Çarşısı Cinayeti* and *Yusufoçuk Yusuf*. The hope for social transformation is emphasized through Father Casy, Petitioner Ali and Hammersmith Mustafa.

Based on all these, this study examines the novels of *Demirciler Çarşısı Cinayeti* and *Yusufoçuk Yusuf*, which form the two volumes of Yaşar Kemal's *Akçasazın Ağaları* and Steinbeck's *Grapes of Wrath* by comparing them with their economic-political aspects. This comparison is made by revealing the social and cultural consequences of transformations in production relations.

Keywords: Sociology of Literature, Production Relations, Economy-Politics, *Grapes of Wrath*, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, *Yusufoçuk Yusuf*.

GİRİŞ

Toplumsal gerçekliklere dayalı edebî metinler günümüzde sınıf, çalışma yaşamı, yoksulluk, sosyal dışlanma, sosyal politika gibi konularla birlikte daha fazla yan yana gelmektedir. Edebi metinlerin içerik olarak bu konular üzerine oturtulması, onların sosyal teorinin önem-
sediği olgular arasında yer almasını sağlamaktadır. Edebi metinlerden hareketle sosyal teori için, toplumsal bilginin farklı kaynaklarının neler olabileceği, bu kaynakların hangi açıdan ve koşullarla alana nasıl katkı sağlayabileceği, yahut hangi alanların bunun dışında tutulması gerektiği ve bu alanların sınırlılıklarının neler olabileceği önemli sorulardır (Hacısalıhoğlu, 2020, s. 231-33). Dolayısıyla edebiyat ve sosyal teori arasındaki işbirliği, insanların varoluşunda ve birlikte sürdürdükleri yaşamın sorgulandığı diğer birçok alanda etkili olabilmektedir (Bauman ve Mazzeo, 2019, s. 119). Bu varoluştan ayrılmayan ekonomi-politik alan da bunun en net tezahürüdür. Bu bağlamda bir örnek vermek gerekirse, İngiltere ilk akla gelen olur. Batılı ülkeler arasında endüstrileşme devrimini ilk başlatan ve en hızlı gerçekleştiren İngiltere olmuştur. Bütün hızına, etkinliğine, başarısına karşın İngiliz toplumunun tarım kültüründen endüstriye geçişi büyük yapısal dengesizliklerle doludur. Bununla ilgili Dickens'in 19. yüzyılın toplumsal çelişkilerini detaylıca yansıttığı, toplumsal kutupların toplumsal panoramasını işleyen romanlarına bakılabilir (Güvenç, 1991, s. 296). Diğer yandan Zola'nın *Germinal*'i; 1800'lü yılların sonlarına doğru Fransa'nın kuzeyinde maden ocaklarındaki işçilerin çalışma yaşamı ve aileleriyle birlikte içinde yer aldıkları toplumsal koşulları bütün çelişkileriyle görmek adına okunabilecek ekonomik-politik bildirim yüklü bir romandır. Bu düzlemde örnekler çoğaltılabilir. Romanların toplumsal değişimin çatışmalarını ve etkilerini vermekteki tarihsel başarısı gözetildiğinde edebî metinler içerisinde sınıf, çalışma yaşamı, sosyal problemler ve sosyal politikaya dair birçok konunun yanıtını bulmak mümkündür. Dönüşmekte olan toplumsal yapıda yaşanan

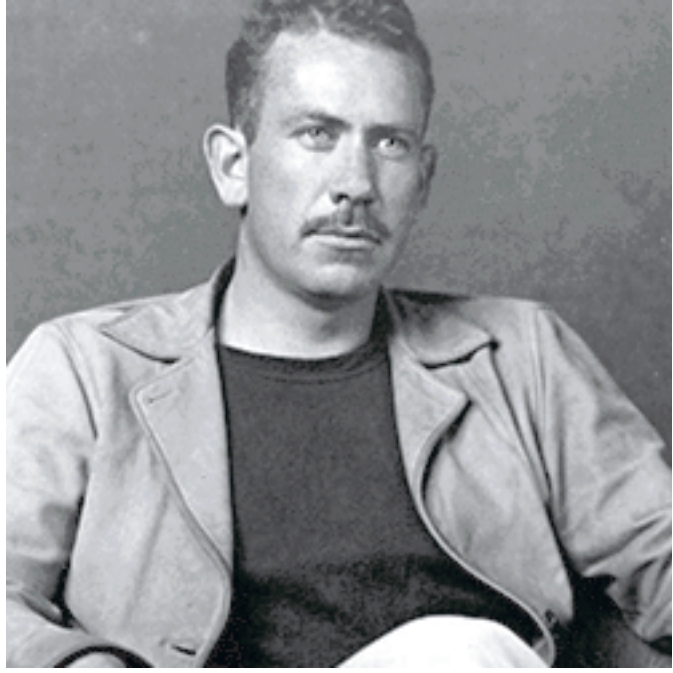
farklı çelişkileri yansıtan çok sayıda edebi metin olduğu bilinmektedir. Bu sebeple edebi metinler üzerinde araştırmacının amacı doğrultusunda gerçeği en iyi yansıtabilenlerle ilgili bir çerçeve çizilebilir. Bu açıdan edebi metinler içinde roman türünün sosyal analiz nesnesi olarak çok daha tercih edildiği görülmektedir. Bunun gerekçeleri arasında romanın insanlığın tarihinde yer alan dönemlere *ayna* tutması önemli bir yer kaplamaktadır. Daha yakından bakıldığında aynanın gücü, yazarın toplumsal gerçekliği analiz edebilme becerisi doğrultusunda ayrıntılı şekilde vurgulayabilmesiyle işlev kazanmaktadır.

Öyle ki, insanlığı yakından ilgilendiren sosyo-ekonomik ve tarihsel dönüşüm dönemlerinin geçmişte veya bugünde vücut bulmasında önemli olan bireyin yaşantısını, ele alınan dönem içinde yukarıda da değindiğimiz üzere kendisinden asla bağımsız olmayan tarihsel-toplumsal ve politik gerçekliğine bağlı kalarak yansıtabilmektir. Sonuçta tarih, öznellikler üreten insanların hikâyesidir. Haklı olarak, öznellik üretim süreçleri üzerinden tüm tarihsel süreci okuyabilmek ve anlayabilmek gerekli bir bilgi kaynağıdır. Bunu anlamak, birey ve toplum arasına yerleştirilen dikotomik bağı ortadan kaldırmak demektir. Birey ve toplum arasına konulan ikiliği Tarde'dan (2019) yola çıkarak değerlendirecek, bireyliklerin içindeki toplumları, toplumların içindeki bireylikleri, arzu ve inanç akışlarının, toplumsallığın tamamına yayıldığını görmezden gelme riskini ortaya çıkaracaktır. O halde bireyi ayrı, toplumu ayrı bir konumda çözümleme hatasına düşmemek gerekmektedir. Bu ilke, romanların toplumsal gerçeklikle olan ilişkisi için de oldukça hayattır. Roman, ister var olduğu dönemi isterse geçmişi ele alsın, içeriği ve yapısı itibarıyla bir öznellik üretimi analizi olmak durumundadır. Meşruiyet sağlayacak bir analiz, tekrar etmek gerekirse, birey ve toplum arasındaki ikiliğin yıkımıyla olanaklıdır. İlk bakışta bireyin konumunu romanlarda nasıl düşünebiliriz? Sorusuna yanıt için özellikle edebiyat sosyolojisi bağlamında Goldmann'ın şu ifadeleri yol gösterici olmaktadır:

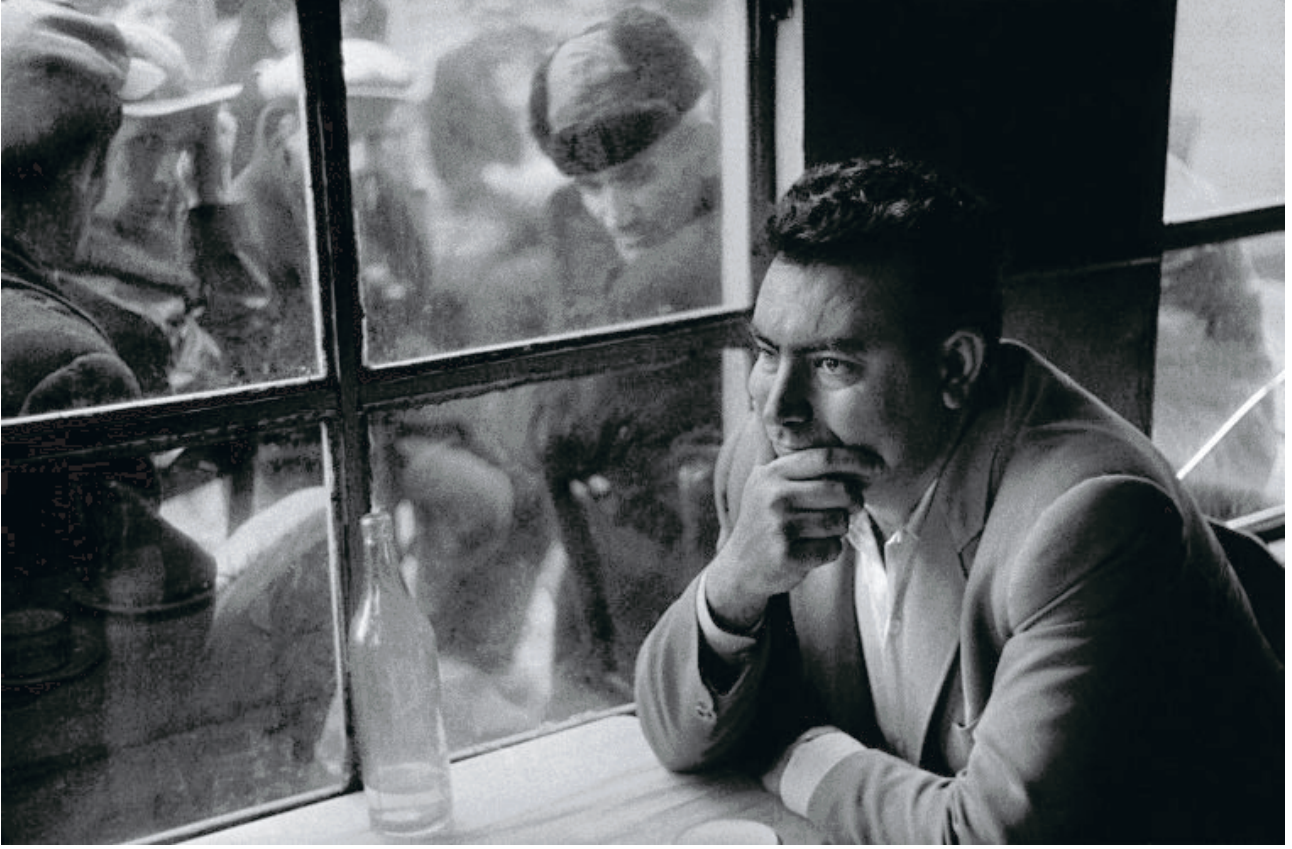
“Romanın görünürde sergilediği son derece karmaşık yapı, aslında, insanların her gün içinde yaşadıkları, yozlaşmış bir şekilde, en nitelikliyi, değişim değeri en yüksek olanı bulmak zorunda oldukları yapıdır ve böyle bir toplumda, bütün çabaları direkt olarak kullanım değerine yönelmek olan bireyler doğal olarak yozlaşmış, bir başka deyişle problematik bireyler olarak görülürler” (Goldmann, 2005, s. 27).

Bireyin, onu toplumsallıktan bağımsız olarak düşünmeden roman öğeleri içinde önemli bir sorsal oluşturduğu burada ortaya çıkmaktadır. Doğaldır ki, bireyin sosyal çevre içindeki durumu, çatışmaları, girmiş olduğu ilişkileri, rolleri, diğer pek çok sosyal olgu etrafındaki konumlanışı roman analizlerinin odaklandığı noktalardır. Yukarıda belirtildiği gibi toplumsal gerçeklik temelinde kurgulanan romanlarda, olay örgüleri arasında sosyo-ekonomik ve politik değişimler belirleyici etmenlerdir. Bu tür romanlar hem toplumsal yapı çözümlemesi hem de romanın sosyolojik doğası hakkında öngörü oluşturur.

John Steinbeck ve Yaşar Kemal'de bunun nesnel anlatımını görmekteyiz. Her iki yazar, romanlarında bunu açıklayacak türde konular kaleme almışlardır. Bu bağlamda Steinbeck'in 1930'lu yıllarda Amerika'da geçen *Gazap Üzümleri* isimli romanı mekânsal çevresi değişmekte olan Oklahoma başta



John Steinbeck



Yaşar Kemal

olmak üzere Kaliforniya ve oraya kadar giden yol üzerindeki yerleşimlerde yaşanan sosyal olaylardan oluşmaktadır. Topraklarından koptuktan sonra giderek yoksullaşan bir aile odakta tutularak üretim ilişkilerindeki değişimlerin insanlar üzerinde ortaya çıkardığı sosyal sonuçlar işlenir. Yaşar Kemal'in *Akçasazın Ağaları* isimli iki cilt olarak yayımlanan *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusufoçuk Yusuf* romanları ise Türkiye'de Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren çok partili sisteme geçişin sosyolojik bir dökümünü içinde taşırlar. Romanlarda, Sarıoğlu aşiretinin lideri Derviş Bey, Çukurova toplumsal yapısı içinde toprak sahibi geleneksel bey karakterinde verilir. Aynı şekilde kan davası Akyollu aşiretinin lideri Mustafa Bey de topraklarında insanlar çalıştıran, suç ve cezayı yıllarca kendi topraklarında uygulamış Derviş Bey ile ortak özellikleri bulunan bir bey tipidir. Yeri gelmiş köylülerin topraklarını ele geçirmek için dağlarda besledikleri eşkıyaları düze indirip, köylülerin evlerini bastırıp yakıp yıkmışlardır. Her iki bey, bölgelerinde tarımsal kapitalizmin gelişimiyle değişen sosyal ekonomik politik koşullara yenilerek kendi yalnızlıklarına çekilip tarihteki rollerini yerine getirmişlerdir. Kan davası sonucunda iki aileden onlarca kişinin cinayete kurban gitmesine rağmen ailelerin son kuşak temsilcileri ekonomi politiğin yasalarına karşı gelmeyerek ve ortak işletmeler kurarak sosyal değişime uyum göstermişlerdir. Ayrıca incelenen romanlarda Yaşar Kemal, "yeni yerleşik düzene geçmiş bir toplumun doğmakta olan burjuvazisinin aşiret değerlerini nasıl yıktığını göstermekle kalmayıp, doğal çevreyi de nasıl altüst ettiğini" vurgulamaktadır (Gürsel, 2000, s. 44). Dahası Yaşar Kemal'in birbirinin devamı niteliğindeki iki yapıtı üretim araçları ve üretim ilişkilerinin değişiminin gerekçeleriyle ve sonuçlarıyla aktarılışı yönünden oldukça anlamlı sosyolojik çıkarımlar yapılabilmesini mümkün kılmaktadır. Ekonomik bir deyişle, hızlı değişimlerin yaşandığı 20. yüzyıl, insanın yabancılaşması sorununu gündeme getirmektedir. *Akçasazın Ağaları*'ndaki iki romanda derebeylik anlayışından kapitalist düzene geçerken nasıl bir toplumsal değişim geçirildiğinin ipuçları verilir. Anlatılan şey, değişimi anlamazdan gelen, ertelemek isteyen derebeylik anlayışının acıklı öyküsüdür (Onaran, 2003, s. 157).

Bu çalışmada her iki yazarın romanlarının tercih edilmesinin nedeni romanlarının sosyolojik temelini oluşturan ekonomi-politik süreçleri toplumsal gerçekliğe bağlı kalarak ve birey-toplum karışıklığını ortadan kaldırarak işlemlerindeki özgünlüğüyle ilişkilidir. Söz konusu romanlarda üretim ilişkilerindeki dönüşümler insanın öznellik üretiminde ne gibi sonuçlar doğurduğunu ortaya koyması bakımından oldukça ilgi çekicidir. Kuşkusuz ki, bir romanın sosyal gerçekliğe bağlı kalmasının en güvenilir yolu bireyin diğer insanlarla kurduğu ilişkilerin tasvirinden geçmektedir. Bunu, kurgu ve roman tekniği bakımından başarabilen romancı hem temelsiz bir politik propagandaya düşmeden dönemin toplumsal ve ekonomik yapısını eserine taşıyacak hem de günümüz romanının bilinçli tercihlerinden biri olan gerçeklikten kopma sorununu aşmış olacaktır (Yılmaz, 2013, s. 22). İki yazar bu doğrultuda roman sosyolojilerine sosyolojik bir imgelem gücü yüklerken, sorunsal olarak ele aldıkları ekonomik politik ögeler açısından da sosyal teori için işlenebilir bir analiz malzemesi ortaya çıkarılmaktadır. Buna ek olarak bir başka ayrıntıya değinmek gerekir. Şöyle ki, Tharaud'un *Çukurova Yaşar Kemal Edebiyatının Temelleri* isimli çalışmasında, *Dağın Öte Yüzü* üçlemesini kritik ederken yaptığı, "Dickens, Zola veya Steinbeck'in sosyal sorun romanlarına denk insani var oluşun destansı bir eserini üretmek için türün bütün sınırlarının ötesine geçer" saptamasını *Akçasazın Ağaları* için de ileri sürmek mümkündür (Tharaud, 2017, s. 47).

GAZAP ÜZÜMLERİ İLE DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ VE YUSUFÇUK YUSUF'UN EKONOMİ-POLİTİK ANALİZİ

Gazap Üzümleri'nde Oklahoma'da, "ırgatların gidip geldiği yollarda toprağı tekerler öğütüyor, at nalları dövüyordu" (Steinbeck, 2019, s. 6) cümlesiyle toprak-insan ilişkisi verilirken, *Akçasazın Ağaları* romanının ilk cildi *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nin başlangıcında ise yöredeki tarımsal yapıda olup bitenler betimsel olarak kısaca aktarılır: "Gecede sesler birbirine karışıyor. Gece sesi, kuş sesi, nadas yapan traktörlerin sesi... Ova yıldız yıldız. Mazot kokuları geliyor ta uzaklardan, bataklık, kuru ekin, yanmış çiçek, toz, pıtırak kokularına karışıp" (Kemal, 1998, s. 40). Yapılan alıntılarda, her iki romanın insan-toprak-makine açısından temsil ettikleri gerçekliğin uyuşturduğunu söylemek mümkündür. Kendi topraklarında yarıcılık yapanların sonu topraklarını kaybetmek olmuştur. Örneğin, *Gazap Üzümleri*'nde McAlester hapisanesinde tahrik sonucu kendisini yaralayan birini öldürmesi nedeniyle yatan Tom Joad, şartlı tahliye edilir. Ailesinin yanına gitmek için otostop yaparak bindiği kamyonun şoförü, babasının adını taşıyan Tom Joad'ın karşılaşacağı gerçekliği şimdiden verir: "Yarıcılarının durumu berbat," dedi. "Bir traktör geliyor, on aileyi yerinden ediyor. Her yer traktör dolu. Yıka döke gidiyorlar, ortakçılarını söküp atıyorlar" (Steinbeck, 2019, s. 13). Diğer taraftan süreçten yararlanmasını bilenler de bulunmaktadır.

Akçasazın Ağaları'nda Mustafa Bey'in oğlu politik ekonominin yasalarına uygun hareket etmektedir: "Memet Ali, eli yüzü yağa bulanmış, Akyollu soyu ne ata bakıyor, ne soya sopa. Bunun derdi traktör. Gece gündüz de tarlada traktörün üstünde, harman makinelerinin, orak makinelerinin yanında, işçilerin arasında ve para gözlü. Gece gündüz de kafası hesaplarla uğraşiyor. Beşe alınca ona satabilir miyim? İşçileri daha ucuza, boğaz tokluğuna nasıl çalıştırırım?" (Kemal, 1998, s. 225-226). Öyle ki, bir seferinde tarlalarında çalıştırdıkları insanları çıkarmak için ev içinde baskı yapar ve ninesinin tepkisine rağmen şunu ifade eder: "Bak baba... Bundan böyle karasabanla, atla öküzle çiftçilik olmaz. Bundan sonra yarıcı olmaz. Bundan sonra... Bir traktör bin insandır. Bir biçerdöver on bin..." (Kemal, 1998, s. 261). Sonuçta Mustafa Bey de farkındadır ki, "çoktandır ovada ortakçılık, yarıcılık bitmiş, topraksız köylüler aralıkta köy köy, çiftlik çiftlik dolaşmaya başlamışlardı" (Kemal, 1998, s. 262). Yazarların, okuru bilgilendirdiği ayrıntıların altını kalınca çizmek gerekir. Steinbeck, romana konu olan olayları ve karakterleri bir roman estetiğiyle vermekle birlikte üst anlatıcı rolüyle değişen

sürecin sosyolojik değerlendirmesini kendi cümleleriyle yapar. Bu özellik, Yaşar Kemal'de de gözlenen bir üst anlatıcı tutumudur. Her iki yazar sanatın artık bireyi doğrudan değiştirmeyeceğine, ona ancak dünyayı ve yaşamı sorgulama gücü verebileceğine inanmaktadır. Fakat burada da bir değişim söz konusudur; bireye yaşamı sorgulayarak değiştirmeyi öğretmek, ona bu konuda farklı seçenekler sunmak anlamına gelmektedir (Eyigün, 2007, s. 268).

Romanlarla ilgili analize devam edecek olursak, *Gazap Üzümleri*'nde toprak sahiplerinin, kiracıları topraklarından gönderme nedenleri; arka plandaki bankacılık sektörüne, mali şirketlere, kâra, faize, vergilere, tarımın makineleşmesine dayandırılmaktadır. Yeni toprak sahiplerinin temsilcilerinin ortakçılara-kiracılara anlattıklarına bakmak gerekmektedir: "Ortakçılık sistemi artık yürümez. Traktörü olan bir tek adam, on iki, on dört ailenin yaptığını yapabilir. Ona bir maaş ver, tüm ürünü al. Böyle yapmak zorundayız. Bizim de hoşumuza gitmiyor ama canavar hasta. Bir şey oldu canavara" (Steinbeck, 2019, s. 41). Küçük toprak sahipleri ise yaşanan olumsuzluklara daha kolay yenilirler. Büyük işletmelerin temsilcilerinin aba altından, yoksullaşan toplumsal kesimleri tehdit ettikleri görülür: "Burada kalmanız hırsızlık, kalmak için adam öldürmeniz cinayet sayılır. Canavar insan değildir ama, insanlarına istediğini yaptırabilir" (Steinbeck, 2019, s. 43). Piyasanın dayattıkları ve üretim koşullarındaki değişim doğrultusunda insanlar işçi olarak çalışabilecekleri yerlere doğru göçe zorlanırlar: "Traktörler yolları aşıp tarlalara girdi. Böcek gibi kıpırdayan kocaman yaratıklardı. Böceklerdeki o inanılmaz kuvvet onlarda da vardı" (Steinbeck, 2019, s. 44). Steinbeck'te tanık olunduğu gibi bunlar yaşanırken diğer tarafta kadınları, çocukları ve yaşlıları bekleyen yoksulluk mevcuttur. Aynı düzlem, Yaşar Kemal için de geçerlidir.

Tom Joad boşaltılmış evlerine vardıklarında, orada kalan Muley'i görür. O, Joad'ın ailesiyle ilgili bildiklerini paylaşır: "Şey... pamuk topluyorlardı. Hepsi. Çocuklar ve büyükannen de dâhil. Batiya gidebilmek için para biriktirmeye çalışıyorlar. Bir araba satın alacaklar, yaşamın daha kolay olduğu batı taraflarına gidecekler. Burada hiçbir şey yok. Pamuk toplamak için dönümüne iki dolar para veriyorlar, millet dileniyor hasat işi bulabilmek için" (Steinbeck, 2019, s. 57). Yöredeki ailelerin itildiği toplumsal kıyı ortak bir yazgıdır. Kâr uğruna, topraklarıyla bütünleşmiş halk, anılarıyla birlikte köklerinden koparılır. Yaşar Kemal açınsındansa pamuk tarlalarının çokluğu, Çukurova'da modern tarıma geçişin konturlarını içinde taşır. *Yusuçuk Yusuf* ta Çukurova'daki modern tarıma geçişin emarelerini yazar, okura şu şekilde sunmaya devam eder:

"Masmavi, uzakta aydınlık, yıkanmış açıldı gökyüzü. Çukurova ağzına kadar çiçekle dolmuş. Bucaklardan, kuytulardan turaç sesleri geliyor. Ekinler sararmış, biçiliyor. Traktörler, kamyonlar, biçerdöverler, batoslar, orak makineleri, benzin kokusu doldurmuş ovayı. Boynu uzamış ırgatlar taşlık bir yamaçta, parmaklarında tahta ellikleri ekin biçiyorlar, sıcaktan terleyerek. Bir fabrika çalışıyor Adanada yalınlar içinde. İçinde yüzlerce kişi, yağa batmış. Sıcak taş gibi ağır, soluk aldırılmaz, çökmüş. Benzin kokuları çukurlara, derelere birikmiş" (Kemal, 1999, s. 25).

Gazap Üzümleri'nde ihtiyar Tom Joad, geleneksel ailesiyle, aynı isme sahip oğlu Tom Joad'ın gelmesiyle birlikte aldıkları bir kamyonetle yola çıkmayı planlar. Yolculuğa baba, Joad, amca John, anne, büyükanne ve büyükbaba, peder Casy, Noah, Al Joad, Rozaşarn (Rose of Sharon), damat Connie, çocuklar Ruthie ve Winfield toplamda on üç kişi başlanır. Joad ailesi Oklahoma'ya bağlı Sallisaw'dan yolculuğa çıktıkları sırada eski, hiçbir şeye yaramayacak eşyalarını yok pahasına satarlar: koşum takımları, çekçek arabaları, at arabaları, tohum makineleri, oraklar, atlar, el sabanları gibi (Steinbeck, 2019, s. 105). Aile, Kaliforniya'ya doğru yeni baştan başlamanın hayaliyle hareket eder. Gazetelere verilen, "Kaliforniya'da çalıştırmak üzere işçi arıyoruz" ilanlarının yanı sıra el ilanları binlerce insanı cezp etmektedir. Şüphesiz sermaye, insan-toprak ilişkilerini değiştirirken insanların kendi ara-

larındaki ilişkilerine de etki etmektedir. Eski geleneksel sosyal statüler adeta yerle bir olmuştur. Örneğin büyükbaba, resmi olarak ailenin başı sayılmasına rağmen yalnızca işlevsiz bir söz hakkıyla sınırlanmıştır. Yalnızca anne, verdiği mücadele ölçüsünde aile üyeleri üzerinde otorite figürü olarak varlığını hissettirmektedir. Ev içi işleri saymazsak, bulunabilecek işlerde kadın erkek ayırımı gözletilmeden çalışılmaktadır; hatta çocuklar bile tüm güçleriyle işlerin bir tarafından tutmaktadır. Ekonomik faktörlerin etkisiyle aile içi hiyerarşi çok hızlı parçalanma yaşamaktadır. Çukurova'ya döndüğümüzdeyse, aile hiyerarşisinin yıkımı tarımsal kapitalizmle birlikte bu kadar kökten olmamıştı. Türkiye'de o tarihsel kesitte belli bir bölgeye odaklanıldığından bütün toplumsal kurumlar büyük oranda etkilenmemişti. Ancak bölgedeki değişimin boyutları ölçüsünde insan ilişkileri değişmiştir. Kadınlar ve çocuklar, Yaşar Kemal'in romanlarında daha arka plandadır. Erkeklerin ortasında olduğu patriyarkaya dayalı sosyal ilişkiler, toplumsal yaşamda yine erkeklerin belirlediği politikanın kurallarıyla ekonomik ara yüzde varlığını duyumsatmaktaydı. Ortaya çıkan sonuç, üretim ilişkilerinin bir toplumsal cinsiyet yapılanması bağlamında anlaşılabilen gerçeğini ise yeniden anımsatmaktadır (Connell, 2016, s. 159).

Teknolojide temel üretim araçlarından biri olan traktörde cisimleşen değişim *Gazap Üzümleri*'nde şöyle sunulur: "Tek kıpırtı oluklu saçtan yapılmış, gümüş gibi parlayan traktör barakalarıydı. Onlar da madenle, benzinle, yağla, toprağa dalıp çıkan dişlileriyle canlıydılar. Işıkları yanıyordu. Traktör için gece diye, gündüz diye bir şey yoktu çünkü" (Steinbeck, 2019, s. 141). *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'ndeyseniz traktörün insan eliyle edildiği zaferin yanında köylülerin bir kısmının mücadeleden vazgeçecek gibi görünmemesine karşın, ağaların hükmü onlardan çok daha baskın olur. Şöyle ki:

"Her yıl kuruyan Akçasaza köylüler, Ağalar üşüştüler, Akçasaz toprağını yağma ettiler. Bentler yaptılar, kanallar açtılar. Köylüler Akçasazdan tarla kazandılar, ama kazandıkları tarlalar ellerinde kalmadı, çeltikçi yeni yetme Ağalara kaptırdılar. Akçasaz bir dönüm toprağı olmayan nice adamları büyük çiftlik sahibi etti, zengin, milyoner etti. Fabrika sahibi etti. Akçasazdan yetişen Ağalar politikaya atılıp bir süre koca bir memleketin kaderine hükmedenlerin arasına katılıp, en olumsuz, en korkunç rolleri oynadılar" (Kemal, 1998, s. 123).

Egemen ekonomi-politik inşaya eleştirel yaklaşan Yaşar Kemal, "topraksız insan, sürsüz çobandan beter olur" diyerek köylülerin yaşadıklarını acı bir şekilde özetler (Kemal, 1998, s. 144). Ortaya çıkan yeni ağalar, topraklarını bir yandan genişletmeyi kanun dışı yollarla başarırken, diğer yandan ticarete paradan başka hiçbir şeye bağlanılmayacağına bilinciyle davranmaktadırlar (Kemal, 1998, s. 150). Elbette, toprak-insan ilişkisi tarihsel bir ilişkidir; canlı ve yaşamsaldır. Bu ilişki, traktörle veya başka bir üretim aracıyla ikame edildiğinde, derin bir manevi huzursuzluk ikliminde, geleneksel/meکانik ilişkileri yaşayan insanların sosyal yaşamları sarsılabilmektedir. Aile refahını koruyan, onları yaşananlara karşı güçlendiren geçiş mekanizmaları ya da bir takım sosyal destek içerikli tampon kurumlar olmadığında ise mülksüzleşmiş/topraksızlaşmış, düzenli geliri olmayan yoksul kitlelerin çoğalmasına neden olunur. Bu süreçte özgürlük olgusu kapitalist üretim ilişkilerinde para sahibi olmakla ilişkilidir. Amerika'da veya Çukurova'da tarımsal modernleşmenin iradesini elinde bulunduranlar için tartışılabilir bir yoksulluk gerçekliği, topraklarından ayrılıp verimsiz işlere yönelerek özgürlüğünü kaybedenler yönünden doğrulanmış bir deneyimdir. Öyle ki *Gazap Üzümleri*'nde, "arkalarında bıraktıkları dehşetten kaçan insanların başına garip garip şeyler gelir. Kimi çok acı ve zalim... ama kimi de öyle güzel ki, inançlar tekrar tutuşur, sonsuza dek dayanır" (Steinbeck, 2019, s. 149). Ancak sonu olmayan acı bir yaşam deneyimiyle aile, yolda önce büyükbabayı kaybeder. O an buldukları eyalette cenaze masraflarından dolayı paraları yeterli değildir. Sorun yaşamamak için cenaze, sessizce yol kenarına gömülür. Yolda konaklanan yerlerde karşılaşılan, benzer sosyal prob-

lemleri yaşayan insanlarla dayanışma gösterilerek ekmeğe ulaşılmaya çalışılır. Çukurova’da da insanlar, adeta “bir ekmeğin kölesi” haline getirilmiştir.

Şüphesiz ki, *Gazap Üzümleri* ile *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusuçuk Yusuf* romanlarında toplumların karşılaştığı üretim ilişkilerindeki dönüşümler ve romanların dayandığı insan-toplum gerçekliği, sosyolojik değerlendirme için önemli konulardır. Farklı toplumsal-kültürel coğrafyalarda vücut bulan romanlarda, değişen ekonomi-politik yapının yoksul insan kitlelerini çoğalttığı görülmektedir. O halde romanlardan hareketle, Bauman’ın sosyolojik okuması temelinde bir karşılaştırma yapıldığında, ekonomik ilerlemenin kenar oyuncusu olan atık insanların ortaya çıkışını, tümüyle teknik, gayrişahsi bir olgu olarak kabul etmek gerekir. Bu dramın başlıca aktörleri, yani “ticari koşullar”, “pazar talepleri”, “rekabet baskısı”, “verimlilik” ya da “iş performansı”, bir adları ve adresleri olan gerçek insanlarla her türlü bağlantıyı görmezden gelmeye, onların niyetlerini, iradelerini, aldıkları kararları gizlemeye ya da yadsımaya yarayan tanımlamalardır. Sonuçta sosyal konumlarını kaybeden, hayatta kalmak için ürkütücü bir mücadele içinde olan insanların Czarnowski’nin deyişiyle “değer kaybetmiş bireyler” oldukları sosyal bir gerçekliktir (Bauman, 2018, s. 54-55).

Steinbeck’e göre, “büyük arazi sahipleri değişikliği seziyor, tedirginleşiyor, ama nasıl bir değişiklik olacağını hiç anlamıyorlar. Büyük mülk sahipleri önlerine ne çıkarsa ona yükleniyor. Hükümet yetkilerinin genişletilmesine, işçi dayanışmasının güçlenmesine, yeni vergilere, yeni planlara... Ama bilmedikleri bir şey var. Bunların hiçbirisi sebep değil, hepsi sonuç” (Steinbeck, 2019, s. 184). Bu dinamik ögeler, milyonlarca kişiyi etkilemektedir. Konaklanan yerlerde babanın değerlendirmesine bakmak yeterlidir: “İnsanın evinden, yurdundan kopup yollara düşmesi bombok bir iş. Hele bizim gibi kendi toprağı olanlar. Biz böyle göçebe değildik. Traktörler gelip bizi söküp atana kadar çiftliklerimiz vardı bizim” (Steinbeck, 2019, s. 230-231). Tek tek mülkiyetlerinden kopan ailelerin çokluğu, Amerika’da makro bir değişimin çıktılarını imler. Dönüşüm, Çukurova’daki değişimin bir aşama üstüdür. Çukurova’da öteden beri toprak mülkiyetinin büyük çoğunluğu ağaların elindedir. Ağaların, beylerin konaklarında ve tarlalarında ortakçı kadınlar çalışmaktadır. Yanaşmalar, yarıcılar ve köylüler boğaz tokluğuna aşiretlere çalışırken, büyük toprak sahipleri çeltik ekimi yapmakta ve pamukla uğraşmaktadır. Bankalar da ağalara ve beylere kredi aktarmaktadır. Aileler, makineli tarımdan önce ağaların çiftliklerinde onların denetim ve gözetimi altındayken, çiftliklerin modernize olmasıyla ağalar, çalıştırmak istemedikleri insanları kapının önüne koymaktadır. Böylece çalışmak amacıyla şehirlerin büyük fabrikalarına doğru hareketlilik başlamaktadır. Yaşar Kemal’de toprağa bağlı üretim ilişkileri, Derviş ve Mustafa gibi iki karakter temelinde verilirken yeni üretim ilişkilerinde feodal değerler değişmiş, kâr ve para kazanma hırsı her şeyin üzerine çıkmıştır. Kan davalı olmakla bir yana her iki aşiret sosyal bakım ve korumaya geldiğinde çalışanlarını doyurmaya çalışsa dahi zamanla bu insanlar yerlerinden edilmektedir. Bu noktada yaşanan bir patronaj ilişkisinden söz etmek gerekir. Eşit olmayan ilişkiden doğmakla birlikte bey/ağa çeşitli ekonomik hizmetler, siyasal itaat, şeref ve prestij karşılığında köylünün geçimini, özellikle de sosyal güvenliğinin sorumluluğunu üstlenmektedir (Kıray, 1999a, s. 273).

Muzaffer, değişen süreç hakkında Derviş Bey’e bilgi verdiğinde, karşılığında babası “milletin, şu fakir milletin toprağını çalmak için Mahirle bir hırsızlık çetesi kuramam. Zaten hiçbir işte, en küçüğünden en büyüğüne kadar, hiçbir şeyde onunla birleşmem. Son sözüm budur. Kusura kalma oğlum, ben bu haltları yiyemem” der (Kemal, 1999, s. 61). Ne var ki, aynı kişi kendisiyle dalga geçen bir deliyi, yani Deli Hacı’yı öldürtmek uğruna bir cinayet için kullandığı Mahmut’un oğlu Yusuf’u da hiç düşünmeden katil yapacaktır. Bir çocuğa cinayet işletecek, sonra çocuk yakalanıp konuşmasını diye kendisi çocuğu öldürecektir. Feodal onur, cinayet işleyecek gururla madalyonun iki yüzü gibidir. Öte yandan *Gazap Üzümleri*’ndeki toplumsal, kültürel farklılıklar ve gelenekler bu anlamda

bey/ağa ile köylü ilişkisi konusunda bir toplumsal modele sahip değildir.

*Gazap Üzümleri'*ne dönecek olursak, aile yolda büyükanneyi de kaybeder. Göç eden insanların yol boyunca maruz kaldıkları davranışlar, daima sosyal dışlanma ve aşağılanma olur. Büyükanne, Barstow'da ailenin parası olmadığı için belediye tarafından toprağa verilir. Noah, aileyi terk eder. Kaliforniya'ya vardıklarında beklediği şeyleri göremeyen damat Connie, hamile eşi Rose of Sharon'u ailesiyle bir başına bırakıp gider. Buldukları kampın ateşe verileceğini öğrenen aileyle yolculuk eden Peder Casy ise bir şerif yardımcısını yaralayan Tom'un yerine olayı kabullenir ve içeri alınır. Tüm bunların cereyan ettiği sırada Kaliforniya rüyasına inanan insanların oluşturduğu kalabalık artarak sürer. Yazarın ifadesiyle:

“Geriden yenileri geliyordu. Koca otoyolları dolduruyordu taşınıp duran insanlar. Orta ve güneybatı kesimlerinde basit bir tarım toplumu yaşıyordu eskiden. Sanayi onları değiştirmemiş, tarımlarına makine girmemiş, özel kişilerin elinde makinenin ne kadar güçlü ve ne kadar tehlikeli olabildiğini anlamaya fırsat bulamamışlardı. Sanayinin çelişkileriyle içiçe büyümemişti o insanlar. Sanayi hayatının gülünçlüklerine karşı duyuları hâlâ keskindi. Sonra birdenbire makineler onları dışarı atmış, onlar da kendilerini otoyollarda bulmuşlardı” (Steinbeck, 2019, s. 346).

Kaçınılmaz olarak, bunun toplumsal kırılmaları oldukça derindir. Endüstrileşmenin, tarımdaki kapitalistleşmenin Kaliforniya'daki gücüyle gelişen ekonomik eksenli göç neticesinde “barbarlaşan” yepyeni bir kitle meydana gelmiştir. Bu kitlenin adı net olarak konulmasa bile kapitalizmden pay isteyen kişiler olduğu açıktı: “Gruplar halinde yersiz yurtsuzlar, evsiz barksızlar, katılmış, hırslı, tehlikeli insanlar. Kaliforniyalıların istediği pek çok şey vardı. Biriktirmek istiyor, sosyal başarı istiyor, eğlence istiyor, lüks istiyor, garip bir bankacılık güvencesi istiyorlardı. Yeni barbarlar ise yalnızca iki şey istiyordu. Toprak ve yiyecek” (Steinbeck, 2019, s. 287). Çukurova'nın yeni ağaları da buna benzer isteklerle epey yol almışlardı. Eskiden Arap atlarına binen yeni ağalar, artık Fordları ve Mercedesleri kullanma arzusundaydı. Fayton çağı geçmiş, otomobil başlamıştı (Kemal, 1998, s. 298). Derviş Bey'in Tarsus Amerikan Kolej'inde okuyan diğer oğlu Ceyhun'un babasına aktardıkları, yaşanan değişimin ekonomi-politik gerekliliğini net bir şekilde göstermektedir: “Her işin başı ekonomidir. İspat edildi ki çağımızda savaşların, tarihin, her bir varlığın başı sonu ekonomiye bağlıdır. Bugünkü dünyayı soylar, milletler, liderler değil, ekonomi yapıyor. Dünya artık öküzün boynuzunda değil, peygamberin kelimasında değil, Allah'ın ayetinde değil. Oğuzun geleneğinde değil, ekonominin sırtında duruyor” (Kemal, 1999, s. 67-68). Söz konusu sosyal-ekonomik durum, sosyolojik olarak ele alındığında denebilir ki, romanda feodalizmin yerine kapitalizmin geçişi anlatılırken güç ilişkilerinin sürekli değiştiği, başta ekonomik ve politik bakımdan güçlü olan Beylerin giderek zayıfladığı yeni Ağaların giderek güçlendiği, bu süreçte ise çökmeğe yazgılı feodal yapıyı koruma olanağı olmadığı ortaya çıkar (Moran, 1999, s.124).

*Gazap Üzümleri'*ne baktığımızda aile, Hoorverville denilen sosyal yardım ve sosyal hizmetlerin sunumunun pek gelişmemiş olduğu komitelerin yönettiği devlet kamplarında konaklar. Aile, iş bulamayınca hep göç etmek zorunda kalır. Ailenin huzursuzluğu, binlerce insanın açlığı ve insanı ürüten bir toplumsal atmosfer karşısında baba, bir şeyler değiştiğini sezmektedir: “Ne olduğunu bilmiyorum. Belki sağ kalıp göremeyiz. Ama değişiyor. Bir tedirginlik, sabırsızlık var. İnsan hiçbir şey anlayamıyor... korkuyor” (Steinbeck, 2019, s. 422). Çukurova ağalarından Derviş Bey, sosyo-ekonomik konumu iyi olsa bile değişim karşısında benzer duygulara sahiptir: Ona göre de, “Neydi bu değişen, yok olan, giden?” (Kemal, 1999, s. 240). Her iki koşulda pasif bir tepkiselliğe dönüşen bu psikososyal özneliği, arka planda yer alan toplumsal değişme süreçleriyle ilişkili olarak ele almak mümkündür: Farklı toplumsal yapılarda gözlemlenen şey, kendisini oluşturan kurumların karşılıklı

insan ilişkileri düzeni ve değerleri içerisinde üyelerine mutlaka bir güvenlik mekanizması sağladığıdır. Ancak toplumun üyelerinin toplumsal yapının kendisine özel bir güvenlik sağladığını genellikle hissetmediği görülür. Çoğu kez, toplumsal yapıda değişme süreci epey ilerledikten sonra, insanlar yeni düzende bir şeyin eksik kaldığını hissederler. Bu eksik kalan şey, yani güvenlik işte bu psikososyal sorgulamaların nedeni olagelir (Kıray, 1999b, s. 73). Romanlarda geçen toplumsal yapılarda; feodal (geleneksel/mekanik) ekonomik sosyal ilişkilerde aile, topluluk, toprak ilişkisi, birincil ilişkiler, sosyal sorumluluk aslında bu sonucun ortaya çıkmasını geciktirici olmakla birlikte sosyal değişim yeni ilişki modellerini zorunlu tutmaktadır.

*Gazap Üzümleri'*ne dönersek, buldukları işlerdeki düşük ücret ve kötü barınma koşulları altında Tom, son gittikleri yerde işçi lideri olarak Peder Casy'yi görür. Grev elebaşılığı yaptığından Casy, o akşam öldürülür. Tom da buna karşın bir başkasını öldürür, ama yaralanır ve artık gizlenerek yaşamak durumunda kalır. Romanın sonunda kaybolur gider.

Ailenin pamuk işçiliği yaptıkları esnada kaldıkları vagonda Rose of Sharon ölü doğum yapar. Yağmurların artmasıyla ortaya çıkan sel baskını, ailenin yakınlardaki bir ambara yerleşmesine neden olur. Aile, orada aç bir çocuk ile hasta haldeki babasına rastlar. Rose of Sharon'un değer yargılarını bir yana bırakarak hasta adama süt vermesi, romanda geride kalan bir yaşam mücadelesinin ilk belirtisi olur. Önlerinde, geçirecekleri işsiz ve hasatsız uzun bir zaman onları beklerken.

Diğer yandan *Yusufoçuk Yusuf*'ta roman kahramanları arasında yer alan, "aşiret köylüsünün sömürülmesine de, Beyler uğruna canından olmasına da isyan eden" Arzuhalci Ali Efendi'nin başına gelenlerin benzeridir aslında Peder Casy'nin başına gelenler (Moran, 1999, s. 121). Ali Efendi, ağaların halkı sömürmesinden söz ettiğinden dolayı karakola alınır. Onun savaş düşmanı, servet karşıtı, toprak reformu taraftarı, vatan haini ilan edilmesi için miting düzenlenir ve linç edilmekten bir köye sığınarak son anda kurtulur. Mestan gibi Süleyman Aslansoypençe'yi öldüren, sadece bir karış toprak için mücadele edenler de vardır. Bunun üzerine Mestan'ın yakınları vatan haini, din düşmanı ilan edilerek kasaba çarşısında eziyet ettirilerek elleri kelepçeli gezdirilir (Kemal, 1999, s. 203). Yoksul Tella da aşağılanınca Kurtboğa Ağa'yı öldürür. Mestan, *Gazap Üzümleri'*nde haksızlığa karşı duruş sergileyen Tom'u anımsatır. Yaşar Kemal'in romanlarında yoksulların amacı Akaçasaz'ın bataklığını kurutup bir parça toprak sahibi olma mücadelesine dönüşürken, Steinbeck'te ailelerin umudu Kaliforniya'nın mısır ve pamuk dolu tarlalarında işçi olup, oralara yerleşmeye dönük gelişir. Her iki romanda iyi bir gelecek ideali ve umut baskın inanç şekilleridir. Ancak her ikisi de gerçekleşmez. Ağalar, yasanın etrafından dolaşarak çeşitli usulsüzlüklerle toprakları mülkleştirirken, Kaliforniya'daki sermayedarlar boğaz tokluğuna aileleri sömürmenin yollarını çoktan keşfetmişlerdir. Politik açıdan bakıldığında, Türkiye gerçekliğine konu olmuş şu meseleyi de anımsatmak gerekir: toprak reformu. Toprak reformu konuşulduğunda Yeni Ağa Mahir'in bakışı şöyledir: "Toprak dağıtımını yapacağına yüz bin, iki yüz bin dönümlük çiftlikler kurdur. O zaman gör memleket nasıl kalkınır. Fabrikalar kur. Köylü de fabrikalarda işçi olsun. İşçi olunca?.. Bu daha tehlikeli. Bir memleketin çoğunluğu işçi olunca, o zaman yandın işte. İşçiler birer beladır memleketin başına. İçinden çıkılmaz iş..." (Kemal, 1999, s. 435).

Yirminci yüzyılda Çukurova'da tarımsal kapitalist dönüşüm sürecinde sınıfların ve statü gruplarının değişen konumlarını Yaşar Kemal'in edebî eserleri açısından inceleyen ekonomik politik bir değerlendirmeye genel hatlarıyla eğildiğimizde, farklı sınıfların ve statü gruplarının dönüşümlerinin karşılıklı olarak ele alındığını görmekteyiz: Eski ağalar olarak nitelendirilen eski toprak sahipleri feodal bir tutkuyla ve ataerkil geleneksel toplumun değerleriyle "sosyal onur" tanımlarına bağlılıklarından ötürü yeni sermaye birikim sürecinin gerekliliklerini yerine getiremezler. Bir sonraki kuşak entegrasyon konusunda daha başarılıdır. Babalarının bu nedenle reddedilmesi ve topraklarının satışı

için yeni ağa tiplerinin seferber olması, tek kaygısı ve amacı kâr maksimizasyonu olan yeni bir tür tarım kapitalist sınıfının daha belirgin hale gelmesi sonucunda etkili olmuştur. Toplumsal çözümleme açısından buradaki önemli nokta, dönüşümün eski toprak sahiplerinin aşiret üyelerini ve topraklarında çalışanları etkilemesidir. Doğal olarak eski yapı tasfiye olurken ekonomik koşulları kötü insanların sosyal ağlarının parçalanması veya dönüşmesi; göç eden, iş arayan, şehirlerde fabrikalara sürüklenen toplumsal kesimlerin ortaya çıkış gerekçelerini içinde barındırmaktadır (Gürel, 2019, s. 219). Değişimin büyük oranda Çukurova'nın siyasal yapısına yansıtışı ise birtakım yeni güçlerin, tarım kapitalistlerinin doğması biçiminde olmuştur. Kasaba, kent, derken devletin asker-sivil bürokrat kadrolarıyla bütünleşerek yönetimde her gün biraz daha ağırlığını hissettiren yeni güçler, anlayışlar, politik tutumlar gelişmiştir (Şahin, 2013, s. 92).

Ne var ki, sermayenin kâr hırsı karşısında ortaya çıkan sefalet manzaralarına, açlığa, adil olmayan koşullara tepki veren bir sosyal kesim de hep var olmaktadır. Bu anlamda örneğin her iki romanda da Arzuhalci Aile ile benzer düşüncelere sahip Demirci Mustafa ile Peder Casy, savundukları değerler itibarıyla sosyal adalet yanlısı, eşitlikçi ve sömürüye karşı duran tiplerdir. Fakat ikisi de öldürülür. Yüzler değişir, toplumlar değişir, ancak ölümlerin arkasındaki hayatlar benzerdir. Zulme ve onursuzluğa karşı gelen bu insanların, Çukurova'da yeni ağaların, Kaliforniya'daysa sermayedarların, tarım işletmesi sahiplerinin kiralıkları tarafından vurulmaları ortak kaderleridir. Bir yerde kızıl tahrikçi olarak nitelendirilenler diğer yerde Moskof diyerek ötekileştirilirler. Kaliforniya'da büyük toprak sahiplerinden beslenen Şerif, Çukurova'da ağaların yönlendirdiği kolluk güçleri olabilmektedir. Yine toprak sahipleri, yasa tanımaz hâl aldıklarında tuttukları adamlara; genelde eski eşkıyalara kolaylıkla cinayet işletebilmektedirler. Benzer cezalandırma sisteminde şerifler, karakol çavuşları veya komutanlar yerel politik aktörlerin kullandıkları araçlar arasında yer alırlar.

İncelenen romanlar gösteriyor ki, edebî metinler, sosyal teoriye tüm imkânlarıyla, kuşaktan kuşağa aktardıkları birikimleri ve kapsayıcı etkileşimleriyle gözardı edilemeyecek ölçüde zengin bir tartışma alanı sunmaktadır. Bununla birlikte sanat ve sosyal teori ilişkisi bağlamında çalışma yaşamı, yoksulluk, sınıfa ilişkin çalışmalar, yöneme ilişkin derinlemesine tartışmalardan yoksun bir izlenim vermektedir. Böylece edebiyat ve edebi metinler, bir yandan üretiminin niteliği ve koşulları nedeniyle birlikte çalışılmasından sakınılan bir alan iken, bu şekliyle yaklaşıldığında da üretiminin niteliği ve koşullarının görmezden gelindiği bir inceleme alanına dönüşebilmektedir (Hacısalıhoğlu, 2020, s. 232-237). Buna rağmen, birçok formda edebiyat ile politika arasındaki ilişkinin birbirinin etkileşim sahalarına nüfuz eden ve birbirini tehdit eden bir çerçevede geliştiğini gözlemlemek mümkündür. Yazarın içinde yer aldığı toplumsal gelişmelere bağlı bir kişilik olarak şekillendiği gerçeği dikkate alındığında, aslında her türden romanın bir biçimde belli politik duruşu yansıttığı gibi oldukça geniş bir önermeye ulaşmış oluruz (Aslan, 2011, s. 176). Ayrıca varoluşla ilgili hakikati dile getiren, insan ve toplum gerçekliğini işleyen romanların kalıcı oldukları tezi her iki yazarın romanlarının da hak ettikleri bir nitelemedir (Fromm, 1995, s. 86). Bu bağlamda denebilir ki, Steinbeck ve Yaşar Kemal'in hemen hemen aynı tarih dilimini, farklı toplumlar açısından konu aldıkları romanları düşünüldüğünde, sosyal teori için yoksulluk, çalışma koşulları, sosyal dışlanma, sınıfsal ilişkiler, toplumsal eşitsizlikler, sosyal değişim, işsizlik vb. konularda ekonomik politik yönleriyle geniş bir okuma alanı ortaya çıkardıklarını ileri sürmek mümkündür.

SONUÇ

Yapısal olarak bakıldığında, ekonomik-politik yönlerden iki roman karşılaştırmasıyla sınırlı olduğu ifade edilebilecek olan bu çalışma, ekonomideki evrensel dönüşümün farklı coğrafyalarda yaşayan insanlar için benzer sosyal sonuçlar ortaya çıkardığına dair edebiyat üzerinden eleştirel bir

okuma yapma olanağı sunmaktadır. Toplumsal bir kurum olarak ekonomi büyük ölçüde sosyal değişmeyi başlatırken, roman türünün de çoğu zaman sosyal bilimcilerin eksikliğini hissettiği bu konularda, yeterli olmamakla beraber sosyal analiz için gerekli verileri içerdiği görülmektedir.

Yukarıda incelenen romanlarda, topraklarından koparılmak zorunda bırakıldıklarında mekânsal açıdan dışlanan yoksullar, kendi dinamikleriyle sanayileşen bir ABD ile geç sanayileşmekte olan Anadolu'nun Çukurova bölgesiyle ele alındığında sosyal sorun olarak toplumsal değişim süreçlerinin anlamlandırılmasına yeni kavramsallaştırma yolları açarlar. Ayrıca ne denli ironiktir ki, Amerika'da kendi koşullarında ortaya çıkan toplumsal yapının değişimi, Çukurova'da Amerika'dan getirilen makinelerin/traktörlerin kullanımıyla hızlanır. Dış faktörün etkisi bir yana etkileşimin karşılıklı olduğu düşünüldüğünde, Çukurova yerelinin sosyo-politik yönüyle evrensel ekonomik süreçlere uyum sağladığı açıktır. Başka bir deyişle, *Akçasazın Ağaları* nehir romanının iki cildini oluşturan *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusufoçuk Yusuf*, bir kasaba ve etrafında geçmiş olmasına karşın en az *Gazap Üzümleri* kadar makro değişim koşullarını analiz edebilecek sosyolojik bir birikim taşır. Çukurova'da iş adamları büyürken gelen modern bir dünya mıdır, yoksa emek-sermaye çelişkinin gömlek değiştirmiş hali midir? Elbette soruda geçen iki önerme de ekonomik-politik değişimle ilgili önemli ipuçları taşıdıkları için doğrudur. Nasıl edinildiğine bakılmaksızın "mülkiyet hakkına saygı" ise bu maceranın insani yönünün kritik edilen ögesi olur. Diğer yandan Joad ailesi ile Derviş ve Mustafa Bey'ler, kan davası bir yana yaşadıkları toplumda Homeros'tan beri duymaya alışkın olduğumuz sembolik anlatımla, yani *bereketli topraklar üzerinde* yeni sermaye gruplarının davranışlarına paralel yoksullaşan köylüler, yarıcılar, ortakçılar ile tarihteki yerlerini alırlar. Bu anlamda romanlarda, olayların geçtiği tarihsel ve toplumsal döneme ilişkin genişçe yer verildiğini söylemek mümkündür.

Her iki yazarın başarısı, toplumsal yapıdaki ekonomik-politik değişimi tarihsel bir durum gibi yansıtmaındaki yetkinliklerinden ileri gelir. Görüldüğü gibi John Steinbeck ve Yaşar Kemal, bu tarihsel durumu çelişkileriyle işlerken, tutarlı bir estetikle sergilerler. Endüstriyel kapitalizme geçiş, sosyal sınıflar arasındaki uçurumu derinleştirirken insan toprak ilişkisinin değişimi, sömürünün niteliği, yoksulluk, sosyal dışlanma, mülksüzleşme adeta yaşanan toplumsal gerçekliğin adı olur. Bu meyanda ekonomi-politik doğalarının örtüştüğü romanlarda ekolojik dönüşüm de işlenir. *Gazap Üzümleri*'ndeki mısır ve pamuk tarlaları, *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ile *Yusufoçuk Yusuf*'ta çeltik ve pamuk tarlalarını anımsatır; nitekim endüstriyel tarıma geçilmiştir. Kırsal dönüşümün dinamiklerini betimleyen tarımsal metalaşma sürecinde ekonominin yasaları üretim ilişkilerini kusursuz bir şekilde belirlemektedir. Gelişen tarımsal kapitalizm sürecinde ekolojik mülksüzleşmenin artmasıyla, kâr hürsına uygun politik bir yapı örgütlenirken, eşitsizleştirici toplumsal dönüşüm en yoğun etkileriyle sürer. Toplumsal eşitsizliklerin yaygınlığı karşısında yoksulların kolektif başarısızlığına inat insanlık onurunu temsil eden Arzuhalci Ali, Peder Casy ve Demirci Mustafa gibi kişilikleri ise adalet arayan ve haksızlıklara boyun eğmeyen roman kahramanları olarak değerlendirmek gerekir.

Sonuç olarak roman kendisini yeniden inşa eden bir tür özelliğiyle sosyolojik bir olgu olmasının yanında içi içe geçmiş toplumsal, bireysel gerçekleri ve sosyal problemleri işlemeden kaynaklı kimliğiyle ekonomik-politik bir niteliğe de sahiptir. Üretim ilişkilerindeki değişimin farklı toplumlarda var ettiği sosyal problemleri görmek adına romanların kayda değer önemde olduğu aşikardır. Bu çerçevede çalışmaya konu yapılan romanların sosyolojik dokusu ekonomi-politik boyutlarıyla analiz edildiğinde, ileri sürülen bu tez bir kez daha doğrulanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aslan, Cumhur (2011). Türkiye’de politik roman: 12 Mart döneminde ideoloji ve edebiyat. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (47): 171-187.
- Bauman, Zygmunt., Mazzeo, Riccardo (2019). *Edebiyata övgü*. (Akın Emre Pilgir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2018). *İskarta hayatlar. Modernite ve safraları*. (Osman Yener, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Connell William, Robert (2016). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*. (Cem Soydemir, Çev.). (2.basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eyigün, Sabri (2007). Modern ve geleneksel romanın temel farkları ve politik güdümlü romanın modern roman içindeki yeni konumu. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16 (2): 261-268.
- Fromm, Eric (1995). *Umut devrimi*. (Şemsa Yeğin, Çev.). (3.basım). İstanbul: Payel Yayınları.
- Goldmann, Lucien (2005). *Roman sosyolojisi*. (Ayberk Erkay, Çev.) Ankara: Birleşik Yayınları.
- Gürel, Burak (2019) Classes and status groups in times of great transformation: reading agrarian change in Çukurova through the lens of Yaşar Kemal. *Hacettepe University Journal of Faculty of Letters*, 36 (2): 209-220.
- Gürsel, Nedim (2000). *Yaşar Kemal. Bir geçiş dönemi romancısı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt (1991). *İnsan ve kültür*. (5.basım). İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Hacısalihoglu, Elif (2020). Sosyal politika, sınıf ve edebiyat: biraradaliğın seyri ve yeni çalışmalar için yöntemsel sorular, sorunlar. *Emek Araştırma Dergisi (GEAD)*, 11 (17): 227-238.
- Kemal, Yaşar (1998). *Demirciler çarşısı cinayeti/Akçasazın ağaları 1*. (3.basım). İstanbul: Adam Yayınları.
- Kemal, Yaşar (1999). *Yusufoçuk yusufoçuk/Akçasazın ağaları 2*. (3.basım). İstanbul: Adam Yayınları.
- Kıray, Mübeccel (1999a). *Toplumsal yapı toplumsal değişme*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kıray, Mübeccel (1999b). *Seçme yazılar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Moran, Berna (1999). *Türk romanına eleştirel bakış 2*. (6.basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Onaran, Muzaffer (2003). Akçasaz’ın ağaları. Süha Oğuzertem (Haz.). *Geçmişten geleceğe Yaşar Kemal* içinde (s.157-163). İstanbul: Adam Yayınları.
- Steinbeck, John (2019). *Gazap üzümüleri*. (Belkıs Düşbudak, Çev.). (14.basım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Şahin, Osman (2013). *Yaşar Kemal geniş bir nehrin akışı*. (2.basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Tharaud Barry, Charles (2017). *Çukurova Yaşar Kemal edebiyatının temelleri*. (Tahsin Çulhaoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tarde, Gabriel (2019). *Monadoloji ve sosyoloji*. (Özcan Doğan, Çev.). İstanbul: Doğu Batı Yayıncılık.
- Yılmaz, Mehmet (2013). Ahmet Oktay’a göre roman kahramanı. *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 37 (1): 18-27.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Turgut Uyar'ın "Çok ÜşümeK" Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi

DR. ÖĞR. ÜYESİ MEMET ABUKAN*

ÖZ

İkinci Yeni Hareketi, Türk şiirinde önemli değişimler meydana getirmiştir. Farklı akım, teknik ve bakış açılarına yönelimler, imge ağırlıklı bir dilin tercihi, söz diziminde yapılan değişiklikler gibi birçok yeniliği bünyesinde taşımış olan bu edebî hareketle Türk şiiri yepyeni bir çehre kazanmıştır. Bu yönelimin önemli temsilcileri sayılan Cemal Süreya, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, İlhan Berk gibi şairlerin yanında Turgut Uyar da vardır. O, şiir evrenini farklı edebî akımlardan etkilenerek oluşturmuştur. Fakat İkinci Yeni anlayışının etkisiyle Uyar'ın, şiirlerini daha estetik bir düzleme oturttuğu söylenebilir. En belirgin şekilde kentleşme, bilinçaltı, yalnızlık gibi temalara yönelik kendine özgü değinisiyle bunu görebilmek mümkündür. Uyar'ın şiirlerindeki dil inceliği, onun sadece İkinci Yeni dönemi için değil, aynı zamanda modern Türk şiirinin de önemli bir şairi olarak görülmesini sağlamıştır. Şairin İkinci Yeni hareketinin niteliklerini kendisinde taşıyan ve modern hayatın içinde fakat kenarda kalmışlığın hüznü bir ifadesi olarak görülen "Çok ÜşümeK" adlı şiiriyle de bu örneklenebilir. Nitekim yapılan çalışmada da onun bahse konu olan şiiri Aktaş'ın şiir inceleme tekniğine göre incelenmiş ve şiirin derinliğine ulaşılarak İkinci Yeni etkisindeki şiirlerinin arka planının neler olduğu "zihniyet", "dil", "yapı", "ahenk" ve "tema" başlıkları altında değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Turgut Uyar, Çok ÜşümeK, Şiir İncelemesi, İkinci Yeni Şiiri.

AN ANALYSIS ON THE POEM "ÇOK ÜŞÜMEK" OF TURGUT UYAR

Abstract

The Second New Movement brought about important changes in Turkish poetry. Thanks to this literary movement having many innovations such as tendencies to different movement, technique and point of views, preference of an image-based language, changes in syntax, Turkish poetry has gained brand new face. Turgut Uyar also takes places beside the poets like Cemal Süreya, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, İlhan Berk who considered as the important representatives of this movement. He formed the universe of poetry with the effect of different literary movements. However, it can be said that Uyar placed his poems on a more aesthetic platform with the effect of Second New understanding. It is possible to see this with his unique reference to themes such as urbanization, subconscious and loneliness. The delicacy of language in Uyar's poems has enabled him to be regarded as an important poet not only for the Second New period but also for the modern Turkish poetry. It is also possible to exemplify this with the poem "Çok ÜşümeK" which carries the characteristics of the Second New movement and is seen as a sad expression of being in modern life but on the sidelines. Thus, in this study, the mentioned poem was examined according to Aktaş's poem analysis technique,

* Muş Alparslan Üniversitesi, m.abukan@alparslan.edu.tr, orcid: 0000-0003-3461-0539
Gönderilme Tarihi: 22 Ocak 2021 Kabul Tarihi: 18 Şubat 2021

the background of his poems under the effect of the Second New was evaluated under the titles of “mentality”, “language”, “structure”, “harmony” and “theme” by reaching the depth of poem.

Keywords: Turgut Uyar, Çok Üşüme, Poem Analysis, The Second New Poetry.

1. GİRİŞ

1.1. İkinci Yeni Şiiri

Türk şiiri 1950’de çeşitli tartışmaların etkisinde yepyeni bir mecraya kapı aralamış ve sonrasında da büyük değişimlere uğramıştır. Hece şiirinin bazı şairlerce beklentilerden uzak görülmesi, Toplumcu/Gerçekçi şiirin ideolojik sınırlılıkta kaldığının düşünülmesi ve Garip hareketinin de etkisini yitirmeye başlaması kimi şairleri yeni arayışlara sevk etmiştir. Birbirinden bağımsız fakat aynı şiire yönelik bakış açılarında hemen hemen aynı hissiyatı taşıyan Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ülkü Tamer, Ece Ayhan, İlhan Berk, Turgut Uyar gibi şairler dil-anlam ilişkisi bağlamında Türk şiirinde yeni bir hareketin doğmasına neden olmuşlardır. Bu akımın 1954 yılında “Pazar Postası” adlı dergide yayınlanan şiirlerle kendini göstermesi edebiyat alanında yeni bir sürecin başlangıç adımlarından biri olarak görülmüştür (Lüleci, 2000, s. 22). Şiirdeki farklı yönelimin İkinci Yeni olarak ilk kez anılması konusunda ise Korkmaz, Muzaffer Erdost’un 1956 yılında “Pazar Postası” adlı dergide, Karaca ise aynı yılda fakat “Son Havadis” gazetesinde kullanıldığını belirtmişlerdir (Durdu, 2019, s. 5). Fakat hareketin önemli şairlerinin bu şiir anlayışını farklı adlandırdıkları görülmektedir. Örneğin Sezai Karakoç, “yeni gerçekçi şiir”; Cemal Süreya “devinim”; Ece Ayhan “sıkı şiir”, “sivil şiir” gibi isimleri tercih etmişlerdir (Soysal, 2016, s. 11-12). Ayrıca “Folklor Şiire Düşman”la Cemal Süreya, “Çıkmazın Güzelliği”yle Turgut Uyar, “Tek Sesli şiirden Çok Sesli Şiir”iyle Edip Cansever, “Yeni Gerçekçi Şiir: İkinci Yeni” yazısıyla da Sezai Karakoç bu şiir hareketine ya da sanatına dair anlayışlarını aktarmışlardır (Özügüzel, 2019, s. 18).

İkinci Yeni edebî hareketinin oluşmasına kaynaklık eden nedenlere bakıldığında arka planda 2. Dünya Savaşı’nın getirdiği kaotik ortam, yaşanan ekonomik, politik, sosyal buhranların etkisi görülmektedir. Bunun şairler üzerinde karamsarlık, çıkmaz, sınırlılık, baskı, engellenme gibi izleklerin oluşturulmasına kaynaklık ettiği söylenebilir (Geçen, 2014, s. 5). Karaca da çalışmasında, dönemin siyasal baskısıyla gelen toplumsal değişmeyi, Garip şiiriyle Toplumcu Gerçekçi şiire tepkiyi, Batı sanatlarının etkisini ve biyografik olguları bu hareketin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan etmenler olarak dile getirir (2010, s. 148). Sezai Karakoç da İkinci Yeni hareketinin oluşma sürecini İkinci Dünya Savaşı sonrası ölümden kurtulmuş olan bireyin, acılarını unutmaya, yaralarını sarmaya çalışan insanlığın şiiri olarak ifade eder (2007, s. 37).

İkinci Yeni şairleri bir düşüncüyü merkeze alarak bir araya gelmemiş olsalar da aynı koşulların onları birtakım benzerliklere yönelttiği söylenebilir. Bu da onların ortak bir anlayış çerçevesinde kabul görmelerini sağlamış ve yeni bir akımın temsilcileri olarak adlandırılmalarına neden olmuştur (Deliklitaş, 2013, s. 16). Cemal Süreya, Ülkü Tamer, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, İlhan Berk, Turgut Uyar’ın bildirisiz ve bağımsız şekilde Yeditepe, Yenilik, Şiir Sanatı gibi dergilerde yayınladıkları şiirler Türk edebiyatının Garip şiiriyle Toplumcu/Gerçekçi şiirden farklı bir yola girdiğinin başlangıç metinleri sayılmıştır. Kullanılan dilden biçimsel özelliklere, düşünsel yönden etkilenilen akımlara kadar birçok değişim görülmeye başlanmıştır (Selçuk, 2004, s. 5). Bu dönem şairleri içerikle biçimde gelecekle bağını kesen, sözdizimi ve gramer kurallarını zorlayan, düşünceyle anlamı önemsemeyen bir anlayışla metinlerini ortaya koymuşlardır. Şiirlerde anlamla temanın derinlikli bir hüviyet kazandığı, kapalılık ve imge kullanımında bir sınırsızlığın olduğu görülmüştür (Durdu, 2019, s. 6). İkinci Yeni hareketini önceki akımlardan ayırt eden en önemli özelliği bu dönem şairlerinin imgeyle bireyi ön plana almasıdır denilebilir. Kurulu düzenin yerine insanın temel hareket noktası olarak belirlenmesi,

istisnaları olmakla birlikte geleneksel kimi öğretilerin ötelenmesi şiire yepyeni bir hüviyet kazandırmıştır. İkinci Yeni şiiriyle kentleşme/modernleşme olgusunun getirmiş olduğu varoluşsal buhranlar, modern insanın çıkmazları, yalnızlık gibi bireysel sorunlar bu dönemin başat temaları olmuştur (Koska, 2020, s. 27). Fakat bireysel sorunların birçoğunu yine toplumsal sorunların oluşturduğu gerçeği şiirin derinliklerinde okura hissettirilmiştir denilebilir. Bu anlamda İkinci Yeni şiirinin çok katmanlı olmasının okura yüklediği sorumluluğun da metinlerin çok yönlü düşünmekle kavranacağı ve anlaşılacağı gerçeğidir.

1.2. Turgut Uyar ve Şiir Anlayışı

İkinci Yeni şiirinin önemli şairlerinden biri olan Turgut Uyar, hemen hemen bütün eserlerini şiir türünde yazmıştır. O, şairin öncelikli işinin şiiri olduğunu belirterek ona yüklenecek her türlü şeyin de şiire girebildiği ölçüde gerçeklik kazanabileceğini ifade eder (Özçelebi, 2006, s. 254). Nitekim gençliğinden hayatının son demlerine kadar şiirle hayatını bütünleştirmiş olan Uyar, Türk şiirinin hüznü şairi olarak görülmüştür. 1947 yılında "Yad" (1947) adlı şiiriyle edebî sahaya adımını atmış, sonrasında da "Arz-ı Hal" ve "Türkiyem"le ilk dönem eserlerini vermiştir. Fakat onun adının edebî çevrelerce duyulmasını sağlayan İkinci Yeni'nin şiir anlayışını kendisinde toplayan bir bakış açısıyla kaleme alınmış "Dünyanın En Güzel Arabistanı" adlı eseridir. Bu eserin ardından da aynı düşünceyle Uyar'ın "Tütünler Islak", "Her Pazartesi", "Divan" vb. eserleri yayımlanır. Bunlar onun şiir anlayışının ikinci dönem ürünleri olarak kabul edilir (Özgül, 2019, s. 20). Nitekim Kanter ve Caner çalışmalarında Garip akımının etkileri görülen "Arz-ı Hal" ile "Türkiyem" adlı eserlere kıyasla Uyar'ın bu dönem şiirlerinde, içerik ve biçimde ciddi değişimlerin yaşandığını belirtmişlerdir. Ayrıca şairin ikinci dönem eserlerinde orijinal imgeleri kullandığı, anlamı geri plana ittiği, söz sanatlarından oldukça yararlandığı da görülebilir (2005, s. 13; 2006, s. 64).

Turgut Uyar, şiiri dizelere indirgemeyerek bir bütün olarak görür ve onun her yönüyle işlenmesi, yontulması eğiliminde olur. Nitekim bu durumu en bariz şekilde "Büyük Saat", "Terziler Geldiler", "Geyikli Gece" gibi şiirlerde görebilmek mümkündür (Bakırcı, 2019, s. 42). O her yönüyle lirik bir şair olarak tanımlanmış, anlatımını nesre yaklaştırmıştır. Bu durumun gerekçesi olarak da onun her bir şiirinin bir hikâyesi olduğu düşüncesi varsayılabilir. Bu yönüyle Uyar'ın zihinsel bir şair imajı oluşturduğu söylenebilir. O, şiirlerini estetik bir formda oluşturmaya dikkat etmiş, sözcüklerin büyüklüğüne inanmış ve ona yolculuk etmiştir (Koç, 2019, s. 2). Turgut Uyar'ın şiirlerini zengin bir formda oluşturması onun şiir evreninin boyutlarını göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim geleneksel şiir hakkında derin bir kültüre sahip olup sahaya yönelik de şiirler kaleme alması onu çok yönlü kılmıştır. Bu durumun ortaya çıkmasında şairin sürekli bir arayış içinde olduğu izlenimini de edinmek mümkündür. Onun imgelerle özgün aktarımları ve varoluşsal, psikolojik sorunlara açılımı şiirlerinin ayırt edici özellikleri olmuştur. Uyar, şiirlerinde içeriği her yönüyle derinleştiren bir anlayışla en bireysel sorunları bile toplumsal koşullardan ayrı tutmayacak şekilde verebilmiştir (Durdu, 2019, s. 5). Dolayısıyla onun şiirlerinin bireysel bir izlekten toplumsal bir izleğe aktığı, her yönüyle okuru içine çeken bir derinliği ve zenginliği taşıdığı söylenebilir.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada ele alınan metnin bulgularına ulaşabilmek için nitel araştırma yöntemine başvurulmuştur. İncelenecek olan dokümanın içerik analizi yapılarak metnin örtük anlamlarına ulaşmaya çalışılmıştır. Yıldırım ve Şimşek de yaptıkları çalışmada, doküman incelemesinin aşamalarından biri olan "Veriyi Analiz Etme" başlığı altında, araştırmacıların bir dokümanı bir bütün olarak incelemelerinin hayli zor olduğunu ifade ederek eldeki veri setinden bir örnekleme bütüne ulaşabileceğini

belirtirler. Bu yöntemle göre analiz edilecek birimi saptayabilmek adına incelenecek olan doküman; sözcük, tema, karakter, cümle veya paragraf ve içerik başlıkları altında değerlendirilebilir. Nitekim "İçerik" başlığında, sözcüklerin farklı anlamlarda metinlerde kullanılabileceği, dolayısıyla araştırmacıların sözcüklerin anlam örüntülerine ulaşmadan bir yargıya varmalarının zor olacağı ifade edilmektedir (2011, s. 199-200).

Edebî metinlerin incelemesinde yöntem olarak nicel ve nitel araştırma yöntemleri bir ölçüt olarak alınsa da bunun yeterli olacağını düşünmek zordur. Çünkü edebî metinlerin kendine göre farklı ölçütlerde inceleme yöntemleri de söz konusudur. Nitekim çalışmada ele alınan metin de Aktaş'ın şiir inceleme yöntemine göre içerik analizine tabi tutulmuş, böylece edebî metnin derinliğine inerek onun şiirlerine etki eden hususlara ulaşabilmek amaçlanmıştır. Bu şiir inceleme yöntemine göre metinler sırasıyla "zihniyet", "yapı", "dil", "tema" ve "ahenk" başlıkları altında değerlendirilir. "Zihniyet" başlığı altında metnin oluşturulduğu dönemin düşünsel yapısının şiirdeki yansımaları geniş bir bakış açısıyla ele alınır. Şiirde içerikle biçimin birbirinden ayrı tutulamayacağından hareketle biçimsel özellikleri "yapı" başlığı altında; imgeler, söz varlığı gibi hususlar da "dil" başlığı altında incelenir. Aktaş "ahenk" bahsinde ise şiirde sözcüklerin tekrarlarından şiirin akışına kadar birçok hususta metinlerin değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapar. O şiiri diğer türlerden ayırt eden en önemli özelliklerden biri olarak ahengi görür. Son olarak ilgili yöntemin diğer başlığı olan "tema" da ise Aktaş, okurun şiirin temel duygusuna ulaşabilmesi için her açıdan çözümlenmesinin önemine işaret eder (Aktaş, 2013, s. 31 - 43). Ele alınan çalışmada şiirin anlam bütünlüğüne varıp Turgut Uyar'ın düşüncel dünyasının evrenini tespit etmek amaçlanmıştır. O, şiirde anlamın şairin kişiliğiyle doğrudan ilişkisi olduğunu, şahsi duygu ve izlenimlerini şiir üzerinden aktardığını belirtir (Lüleci, 2009, s. 44). Bu durumda metnin analizinde imgelerin anlam çağrışımlarına ulaşabilmek adına şairin duygu ve düşünce dünyasına etki eden hususların da bilinmesi önem arz etmektedir. Çünkü Yivli'nin de üzerinde durduğu gibi imgelerin de yorumlanmasında bazı ölçütlere veya bağlamlara da dikkat edilmelidir. Metaforların açılımında dilsel öncüller, metin-dış dünya ilişkisi gibi hususlar da dikkate alınarak imgelerin, mecazların bir bağlam içerisinde açıklanması ve böylece şiirin bütünlüğüne varılmasına çalışılmalıdır (2017, s. 57). Nitekim yapılan çalışmada da bu hususlar da dikkate alınarak belirtilen yöntemlere göre şiirin incelemesi yapılmıştır.

3. BULGULAR

3.1. "Çok Üşümek" Şiiri ve İncelemesi

"Çok Üşümek" Turgut Uyar'ın İkinci Yeni etkisiyle kaleme aldığı ve 1962 yılında yayımlanan "Tütünler Islak" adlı eserinin ilk şiiridir. Şair gerek bu şiirde gerekse eserin genelinde modern yaşamın çıkmazları içerisinde insani değerlerin yitirildiğine, bireyde bunun hüznünlü yansımalarına değinir. Gelişen ve değişen toplumsal yapıların bireylere etkilerini bu eserdeki şiirlerde görebilmek mümkündür (Durdu, 2019, s. 101; Yıldırım, 2007, s. 154). Yapılan çalışmada da Uyar'ın "Çok Üşümek" adlı şiirinin derinliğine inip onun şiir dünyasına etki eden hususlara ulaşabilmek amaçlanmıştır. Bu çerçevede ele alınan metin ve buna yönelik bulgulara aşağıda değinilmiştir. Ayrıca şiirin Uyar'ın kendi el yazısıyla kaleme aldığı örneği de Tablo 1'de gösterilmiştir.

Çok Üşümek

*Bir Kalır uzun resimlerde anısı sakallarımızın
Urban içinde Üşüyüp Üşüyüp kaldığımızın*

*Bir Kalır yanık yağlar yataklarda o oteller
Meydanlar heykeller sizin olmadığınız o her yer*

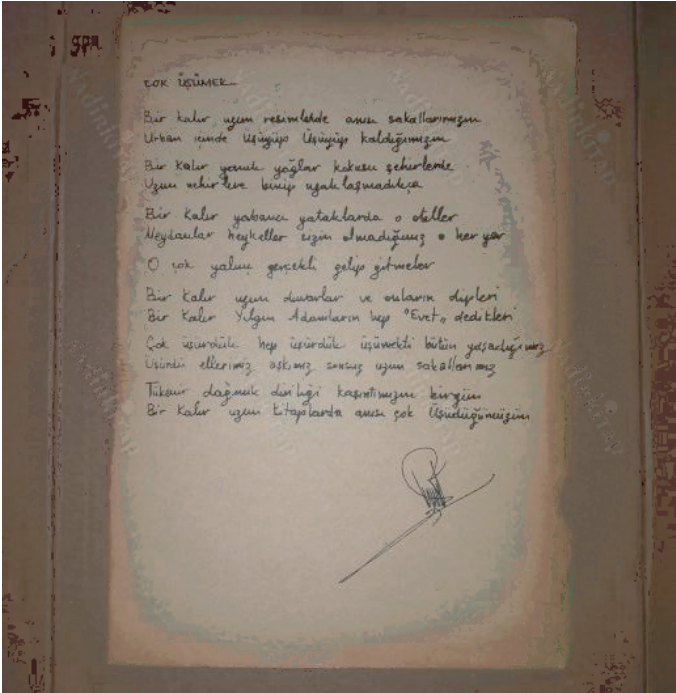
O çok yalınç gerçekli gelip gitmeler

*Bir Kalır uzun duvarlar ve onların dipleri
Bir Kalır Yülgün Adamların hep "Evet" dedikleri*

*Çok üşürdük hep üşürdük üşümekti bütün yaşadığımız
Üşürdü ellerimiz aşkımız sonsuz uzun sakallarımız*

*Tükenir dağılık diriliği kaşınımızın bir gün
Bir Kalır uzun kitaplarda anısı çok Üşüdüğümüzün (Uyar, 2004, s. 203).*

Tablo 1: Uyar'ın el yazısıyla "Çok Üşümek" şiiri.



<https://www.nadirkitap.com/turgut-uyar-el-yazisi-siir-cok-usumek-tipkibasim-efemera17460429.html>. (erişim 17.01.2021).

3.1.1. Zihniyet

Turgut Uyar'ın şiirde "üşümek" merkezli teşbih üzerine kurulu dıştan bir bakış açısıyla hareket ettiği söylenebilir. Merkeze kendi ben'ini alan şairin ileriki yaşlarından kendi geçmişine nazar eden bakış açısı, hüznü portreler çizer. Şiir, bir tür memnuniyetsizlik havası yayar. Acının hüznü dönüşmüş olması gibi bir kabullenme hissedilir şiirde. Burada Uyar'ın modern yaşamın dışında kalmışlık hissiyatının, onun duygusal olarak hayata yaklaşımının kaynağını oluşturuyor denilebilir. Diğer taraftan gürül gürül akan bir hayatı kenardan seyreden Uyar'ın bu acısını manevi bir duyguyla dindirme yolunu seçmediği görülmektedir. Şair modern hayatın içinde kenarda kalmışlığı, seküler bir bakış açısıyla dile getirir. Şiirde neredeyse her

mısrada hüznü bir tablonun resmedilişi, şairin yaşadıklarını kabullendiği şeklinde okunabilir. Bindiği üzere modern hayat, bir kesimin lüks içinde yaşarken diğer çoğunluğun yoksulluk ve yoksunluklar içinde yaşadığı dönemler olarak kayda geçmiş durumdadır (Barışık, 2018, s. 36-37; Ağbaş, 2014, s. 65). Bu ayırmadan ikincisinde yer aldığı görülen şairin isyan edebilme yeteneğinin de köreldiği hissedilir. Kendi acısıyla yitmiş durumda olanın bir başka şeyle ilgilenemeyecek denli yorgun olduğunu duyuran bu şiirde genel olarak zihniyet, kabullenmeci bir yorum üzerine kuruludur denilebilir.

Turgut Uyar'ın geçmişe hüznü kabullenme üzerinden bakması ve bu duygunun şiirde merkeze oturuyor olması, onun yaşama duygusal bir bakış açısıyla yaklaştığını gösterir. Bu durumda da hayatın dışında kalmış bir insan portresi oldukça canlı olarak aktarılır. Düşüncelerini şiirde geri

planda bırakmış olan şairin zihniyeti ancak yaşama karşı durduğu yer üzerinden görülebilir durumdadır. Nitekim Turgut Uyar, yaşama karşı hüznüyle bilinir. Onun mutsuzluğuyla huzursuzluğu sürekli denilebilir. Nitekim Kıraç, en küçük şeyin bile Uyar'ı mutsuz kılmaya yettiğini, onun yaşama karşı sürekli iç muhasebe yaptığını ifade eder. O, bu durumun kente sıkışmış modern insanın yazgısı olduğunu, hayata devam edebilmek için bireyin en küçük bir umut kırıntısına dahi ihtiyaç duyduğunu söyler ve bunu da Uyar'ın şu şiiriyle örneklendirir:

Bir bakıyorduk akşam oluyordu kaldırımlarda

Kesme avizelerde ve çıplak kadın omuzlarında

Büyük otellerin önünde garipsiyorduk

Çaresizliğimiz böylesine kolaydı işte

Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız (2019, s. 140).

Uyar'ın kentleşmeye olan karşıtlığı şiirlerinin genel izleklerinden biri olmuş ve kentin karşısına da doğayı yerleştirmiştir. O, "Çok Üşümek" şiirinde olduğu gibi birçok şiirinde doğaya sığınmayla sorunlarından kurtulacağını okura hissettirir. Nitekim Caner, bu şiirde kentin doğa karşısında olumsuzlanışını, bir mekân olarak kentlerin kaçılması gereken yerler olarak görüldüğünü şairin, "Bir kalır yanık yağlar kokusu şehirlerde/Uzun nehirlere binip uzaklaşmadıkça" dizeleriyle aktardığını ifade eder (2006, s. 273). Şenderin de çalışmasında Turgut Uyar'daki kentten kaçış duygusunun bir umut olarak görülse de onun sığınacağı mekâna ya da değere ilişkin de bir belirsizlik ya da endişe taşıdığını ifade eder. Bundan dolayı da şairin bulunduğu yer veya şartlardan memnun olmasa da varmak/sığınmak istediği yerden de mutlu olamayacağı kabullenişinin okura hissettirdiğini belirtir. Böylelikle şairde ürkek ve dar bir dünyaya gömülü kalmanın sığınılacak yere galip geldiğini açıklar (2016, s. 314). Dolayısıyla şairin huzursuzluğunun geçmişle sınırla kalmayacağı, aynı zamanda hem şimdi hem de geleceğe yönelik de bunun değişmeyeceğinin hüznüyle ifadesi olarak hissettirişi söz konusudur denilebilir.

3. 1. 2. Yapı

"Çok Üşümek" şiiri yapı bakımından geleneği ima eden biçim üzerine kuruludur. Beyitlerle kurulan mısralar kendi aralarında kafiyelidir. Şiir dilinde geleneğin biçim imkânlarının kısmen denendiği ve geleneksel biçimden faydalanılarak kurulan şiirin modern bir duyusuyla doldurulmaya çalışıldığı görülür. Burada dikkat çeken husus geleneğin biçimleri üzerinde tasarruf yapıldığıdır. Şairin ilk iki ve son üç beyit arasına aldığı tek mısra, kadim şiirde yeri olmayan bir yapıdır. Şair biçim olarak divan şiirini çağrıştıracak bir formu kullanmasına rağmen kendini tamamen biçimin esiri olarak görmez. Bu anlamda kısmen de olsa yapının kadim olana gönderme yapmasıyla şairin yetindiği söylenebilir. Yıldırım da çalışmasında "...Çok Üşümek'te, beyit birimleriyle mesnevi tipi kafiye denir. Beyit düzeni ve kafiye örgüsü şiirin tamamına hâkim değildir." der (2007, s. 154). Bu bağlamda ne hece ne de aruz ölçüsüyle bir ilgisi bulunmayan şiirin geleneksel formu çağrıştıran tek özelliği mısra yapısıyla kafiye düzenidir. Bu durumda şiir gelenek ve modern olanın bir karışımıyla oluşturulmuştur, denebilir.

Şiire bakıldığında kimi sözcüklerin alışılanın dışında büyük harflerle yazıldığı görülmektedir. Nitekim Gönül de çalışmasında Uyar'ın bu şiirde "Kalır", "Üşüdüğümüzün", "Kalır Yılgın Adamların", "Üşüyüp Üşüyüp" sözcüklerinin büyük harflerle yazılmasındaki gerekçe üzerinde durarak Turgut Uyar'ın bahse konu olan sözcükleri adeta şiirin bütününe yönelik önemle üstünde durulan anahtar kelimeler olarak gördüğünü belirtmiştir. Ayrıca geleneksel formda özel isimlerin büyük harfle yazıldığını, buna mukabil özel isim olmadığı halde kimi sözcüklerin büyük yazılmasının şairin geleneğe karşı bir tepkisi olarak görülebileceğini söyler (2015, s. 1018-1019).

3. 1. 3. Dil

Şiirde dil, gelenek ile modernin karışımı bir havayı sezdirir. Şair yığn bir yaşantı içinde olan hayatını dıştan bir bakışla yâd eder. Özellikle “Kalır” kelimesini özel isim olarak kullanması bir fark ediş ile fark ettiriş i içerir. Dıştan bakış şaire objeleri olduğundan fazla bir değer de gösterir. Henüz tam olarak yaşadığı an geçmişte kalmamış olsa bile şair o anki yaşamını dışarıdan gözlemler ve yaşadıklarının bir gün anılarda kalacağını belirtir. Aşkın günlük gerçeği değıştirmesi gibi anıların da eski objeleri olduğundan fazla gösterdiğini şair sezdirir. Uyar, anılarında kalacak objeleri birer imge olarak kullanır. Ve kullanılmış her bir imgenin kendi değerinden fazla olduğu görülür. Fakat şairin ona yüklediği anlamın; objenin kendi değerinden eksik ya da fazla ama illa ki farklı bir değer de olduğu söylenebilir. Uzun resimlerde kalmış / kalacak sakalları, urban içinde üşümler, yağ lekeleriyle dolu otel yatakları, meydanlardaki heykel dipleri, uzun duvar dipleri, yığn adamların hep öylesine verdikleri evet’li hayır’lı cevaplar, bütün bütün üşümler, dağınk dirilik gibi imgeler, geçmişte kalacak eski yaşantının hüznü dönüşmüş ifadeleri olarak göze çarparlar. Şiirdeki yoğun gönderimler, birikmiş bir hüznün şairi duygusal olarak kapladığını, hüznün şaire egemen olduğunu gösterir. Ancak hüznün esiri altında kalan şair dil açısından duyguya egemen olmayı başarmıştır. Nitekim Tanpınar’ın çalışmasında da duygulara egemen olunduktan sonra şiirin ortaya konulabileceği görülmektedir. Çünkü o, şiirin düşünce için sınırlı bir çerçeve olduğu söyler (1977, s. 13). Bu bağlamda Uyar, şiirinde duygusal yoğunluğu hissettirmesinin yanında dil açısından da duyguya egemen olduğunu belli ettirir. Dil bağlamında şiirin başarısı olarak görülen bu durum şairdeki şiir kalitelerine ilişkin belirlemeleri de içerir. Diğer taraftan dil özelliklerinde şairin psikolojik durumları tanımlamaya imkân veren bir dil kullandığı görülür. Yığn adamların evet demeleri, belirli insan durumlarını anlatır. Olsa da olur olmasa da biçimindeki bir kaygısızlık durumuna tekabül eden bu kullanım; hayattan vazgeçmiş, kalabalıkları kenardan seyreden insan tiplerine göndermedir. Evet ya da hayır’ı yaşam içinde belirgin bir ağırlık kazanamadığında artık ne denileceği pek de önemli değildir bireyin. Benzer biçimde “dağınk dirilik” ibaresi de belirli insan durumlarının ifadesidir. Şair eski yaşamından söz eder. Eski yaşamı gençlik dönemleri ya da orta yaş ve üzeri dönemlerdir. Vücut olarak dinçtir. Sağlıklı ve gülbüz de olmaları da mümkün. Lakin şiirde görülen o ki dirilik dağınıklıkla iş göremez hale gelmiştir. Ne yapıp edeceğine karar veremeyen insan tiplerinin yığnlığına gönderme yapan bu ibare de bireylerin belirli psikolojik durumlarına tekabül eder. Şiirde tamlama gruplarının tablo resimleri çağrıştırdığı görülür. Sakallı uzun resimler, yağlı otel yatakları, duvar dipleri, urban içinde üşüme gibi ibarelerin birçok kartpostaldan çıkarılmış imgelere benzediği söylenebilir. Geçmişe dair hüznün belirli geçmiş zaman kipiyle kullanması da dilin kipi ile gerçek zaman arasındaki örtüşmeyi de gösterir. “Üşüyüp kaldığımızın, sizin olmadığınız o yerler...” ifadesi bir şuur sıçramasıyla şairin şimdiki halinin geçmiş ve gelecek arasındaki noktada sıkışmış bir fotoğrafını çeker. Bir muhayyile yeteneği olarak anı gelecek üzerinden resmeden Uyar’ın, bu durumu şimdiki zaman diliyle ifade ettiği gözden kaçmaz.

Yukarıda örneklendiği üzere Turgut Uyar şiirlerini imgeler üzerine inşa etmiştir. Fakat onun kullandığı dilin günlük konuşma diline ait sözcüklerden ve arı bir Türkçe olduğu da hemen fark edilir. Çünkü o bir yazısında, Selçuk’tan aktarımla, dilde yaşanmışlığı çok önemsedini, çağın yankılarını, duyarlılığını taşıyan sözcüklere yer verilmesi gerektiğini ifade eder. Bunun için de şiirlerinde konuşma diline önem verdiğinin altını çizerek (2004, s. 34). Nitekim “Çok Üşüme” şiirinde de görüldüğü üzere şairin her ne kadar imgelerin zengin formuna yaslanarak şiirini oluşturduğu görülse de çağın dilini en yalın şekilde kullandığı görülmektedir.

3. 1. 4. Tema

Şiirin teması; yılgın bir yaşantısı olan şairin an içindeki yaşamının geçmişte kalacağı, yaşanılanların gelip geçiciliği, her anın bir bakıma gelecekte kendisine hüznle bakılan bir resme dönüşeceği üzerine kurulur. Şair, kentten esaretinden ve modernizmin yaşattığı buhranlı yalnızlıktan kaçarak sığınmak istediği doğadan da dileğine kavuşamayacağını, huzursuzluğunu dindiremeyeceğini bilircesine hayat denen serüveni sadece hüznle görür. Bu duygu sürekli bir yerlere sığınıp ruhun acılarını ısıtmaya yöneliktir. Nitekim şiirde de Uyar'ın doğaya sığındığı görülür. Aslan da çalışmasında tabiata sığınmanın şairin poetikasının ana temlerinden biri olduğunu ve "Çok Üşümek" şiirinin kent tabiat karşıtlığı üzerine kurgulandığını söyler (2019, s. 25). Dolayısıyla denilebilir ki şair kentleşmenin getirmiş olduğu sorunların onu huzursuz/mutsuz kıldığına ve bir mekân değişimiyle aşılabileceğine inanır veya bunu ümit eder. Sıkıntıların halledilmesini de tabiata sığınmak olarak görür. Nitekim şiirin gerek başlığında gerekse içeriğinde "üşümek" kavramı üzerinde bir anlam yoğunlaşmasına gidildiği görülür. Üşüyen bireyin sorununa çözüm üretmesine yönelik bir arayışı kaçınılmazdır. Şairin de ruhsal olarak kendisini mutlu görmemesi ya da huzursuz hissetmesi onu yeni arayışlara yönelmiş ve sonuçta şair çözümü doğaya sığınmakta bulmuştur. Fakat her ne kadar sorununun bu şekilde giderileceğine kendisini inandırmışsa da geçmişin hüznünün onu takip edeceğini de hissettirir. Bu çerçevede geçmişin geleceği de belirlediğine inanarak hüznle kalıcı bir ilişkiyi de kabullenmiş sayar kendini. Dolayısıyla şair yine mutsuz, yine hüznülüdür.

3. 1. 5. Ahenk

Şiir genel olarak biçim bakımından beyit ve kafiye düzenine sahip görünür. Ahengin beyit ve kafiyeyle sağlandığı, dize sonlarındaki tam kafiye ile rediflerin sözcüklerin anlamını güçlendikleri görülmektedir. Ancak yine de şiirin iç sese ağırlık verdiği de görülür. İlk şiirdeki kafiyenin verdiği ses benzerliklerinin yanı sıra ses tekrarları ve devrik cümle kurulumu şiirin ahenginin ilk özelliklerinden biri olarak göze çarpar. Nitekim Gönül, Çetin'den aktarımla, "Çok Üşümek" şiirinde ahengi sağlama adına yapılan çok sayıda tekrarın okuyucunun duygu ve düşüncelerini belli noktalara toplayabilmek amacıyla yapıldığını belirtir. Fakat tekrarların sadece ahenk sağlamaya yönelik olmadığını aynı zamanda şiirin mesajını üzerinde taşıyan sözcükler aracılığıyla da anlama vurgu yapılmak istendiğini ifade eder (2015, s. 1019).

Turgut Uyar'ın, şiirlerini oluştururken kafiye ile redifi oluşturabilme amacıyla şekil endişesi taşıdığı söylenebilir. Bu durumun onun şiirlerinde devrik cümle yapılarını çokça tercih etmesine sebebiyet veren bir etken olduğu varsayılabilir. Nitekim "İthaf" şiirinde bunu görebilmek mümkündür:

Aslan ağzındadır saadetimiz.

Bir bitmez türkü başlar dışımızdan.

Bir çınar altıdır oturduğun yer! (...)

Al bir hırka örmektesin ağır ağır (Yıldırım, 2007, s. 183).

Şiirde ayrıca "Bir kalır uzun kitaplarda anısı çok üşüdüğümüzün" mısraı geçmişte kalacak olan anın hüznü ifade eder. Bu çerçevede duygu ve zaman kipi arasındaki uyumluluk da bir ahenk göstergesi olarak ele alınabilir.

4. SONUÇ

Türk edebiyatının hüznü şairi olarak bilinen Turgut Uyar, İkinci Yeni etkisinde yazdığı şiirlerini biçim ve içerikte bazı yenilikleri içeren, çağrışımları güçlü bir formda oluşturmuştur. Nitekim yapılan çalışmanın inceleme konusu olan "Çok Üşümek" adlı metinle de onun şiirlerine dair bu özellikleri

örneklendirmek mümkündür. Şiirde modern yaşamın bireyi çıkmaza sürükleyerek bir hüznün girdabında tutacağı aktarılır. Kentleşme/modernleşmeyle bireyin kendi doğal mecrasından savrulduğu ve tabiata sığınmakla belki bir kurtuluşa erişileceği ümit edilir. Fakat her ne kadar böyle bir kurtuluş reçetesi öngörülse de bunun bireyde var olan huzursuzluğu gideremeyeceği, hayatın mutlu zamanlara akamayacağı ve dolayısıyla durumun hüznle kabullenilmesi gerektiği okura hissettirilir. Bu bağlamda şairin protest bir varoluşu sergileyemediği ve kabullenmeci bir zihniyet taşıdığı söylenebilir. Fakat şiirin diline ve yapısına bakıldığında ise hayli yenilikçi bir formla karşılaşmak mümkündür. Çünkü şiirde devrik cümle yapıları, sözcüklerle noktalama işaretlerinin alışılmadık bir tarzda kullanımı, biçimle içeriğin sunumu gibi birçok farklılık göze çarpar. Şair mesnevi tarzı beş beyitten oluşan bir yapıyla geleneğin biçim imkânlarından yararlınsa da ilk iki ve son üç beyit arasına alınan tek mısra alışılmadık bir uygulama olarak dikkat çekicidir. Dolayısıyla Uyar'ın bir yanıyla gelenekten kopmaması/kopamaması bir yanıyla da yeniliğe olan arzusu gözden kaçmaz. Bu durum şairin zihniyet bahsinde de ele alındığı üzere gitmek/uzaklaşmak isteyip de gidemediği/terk edemediği bir zorunluluk olarak da okunabilir. Nitekim benzer şekilde kimi sözcüklerin şiirde büyük yazılması da onun geleneğe karşı bir tepkisi olarak görülebilir. Bu durum gelenekle modernin karışımı bir havayı sezdirenen dil bahsi için de söz konusudur. Metinde Uyar'ın psikolojik durumları tanımlamaya imkân veren imge ağırlıklı bir dil kullandığı ve şiirin gizemini üzerinde taşıyan olağandışı kullanımlara ve anahtar sözcüklere yer verdiği söylenebilir. Şiirin teması ise hüznüdür ve her anın bir bakıma gelecekte kendisine hüznle bakılan bir resme dönüşeceği üzerine kuruludur. Şair, kentten esaretinden ve modernizmin yaşattığı buhranlı yalnızlıktan uzaklaşıp sığınmak istediği doğadan da huzursuzluğunu dindiremeyeceğini hüznle öngörür. Uyar'ın bu hissiyatını çeşitli iç ve dış ahenk unsurlarından da yararlanarak dile hâkim bir tarzda bir bütün olarak sunması şairin başarısı olarak nitelenebilir. "Çok Üşümek" metninin anlam dünyasına yönelik yapılan tüm bu açıklamalar Uyar'ın İkinci Yeni etkisinde kaldığı döneme dair şiirlerinin anlaşılması/yorumlanmasına yönelik okura bir ipucu sağlayabilir. Sonuç olarak denilebilir ki Türk şiirinde Turgut Uyar'ı ele aldığı temalardan zihniyete, kullandığı dilden biçimsel yeniliklere kadar birçok hususta "nevi şahsına münhasır" bir şair olarak nitelemek mümkündür.

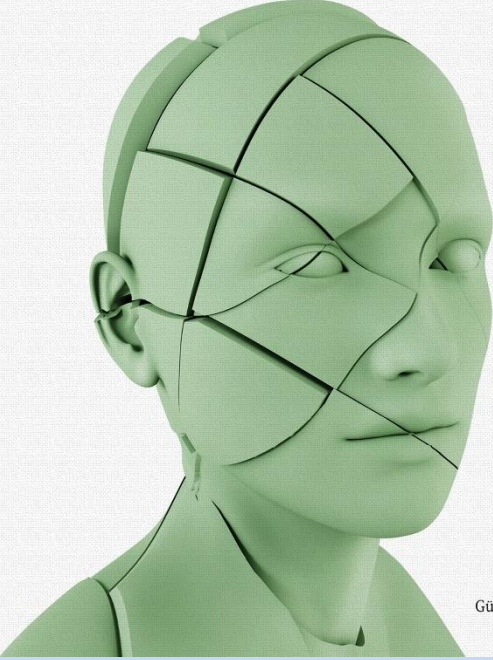
KAYNAKLAR

- Ağbaş, Erşan (2014). *Alan De Botton Ve Modernizm Eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Aktaş, Şerif (2013). *Şiir Tahlili – Teori ve Uygulama*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.
- Aslan, Ahmet Duran (2019). *Turgut Uyar'ın "Çok Üşümek" Şiirinde Beden, Ruh ve Zihin Üşümesi*. İstanbul: C. XXIX. S. 347. Dergâh Yayınları.
- Bakırcı, Furkan (2019). *İkinci Yeni Şairleri ve Güzel Sanatlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karaman: Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi.
- Barışık, Ali (2018). *Modernizm Ve Postmodernizm Akımlarını Temel Alarak A. Çehov'un Martı Eserinin Üretim Toplumundan Tüketim Toplumuna Geçiş Süreci Farkındalığıyla Yorumlanabilmesi Üzerine Öneri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Caner, Fırat (2006). *Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Deliklitaş, Didem (2013). *İkinci Yeni Şiirinde Kadın*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Durdu, Anıl (2019). *İkinci Yeni Şiirinde Toplumsal Meseleler [Cemal Süreya, Edip Cansever ve Turgut*

- Uyar Örneği]. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: İnönü Üniversitesi.
- Geçen, Sevda (2014). *İkinci Yeni Şiirinde Başkaldırı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ardahan: Ardahan Üniversitesi.
- Gönül, Gizem Ece (2015). Melih Cevdet Anday'ın Kokan, Turgut Uyar'ın Üşüyen, Ahmet Oktay'ın Öldüren Kentleri: Kentleşmenin Şiir Diline Yansıması. *International Journal of Languages Education and Teaching*. UDES 2015. 1013-1027.
- Karaca, Alaattin (2010). *İkinci Yeni Poetikası*. (2.b.), Ankara: Hece Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2007). *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı*. 3. bsk., İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kıraç, Tuba (2019). *İkinci Yeni Şiirinde Kent Algısı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Koç, Yasemin (2019). *Turgut Uyar Şiirinde Varoluşsal Yalnızlığın Dışavurumu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Aydın: Aydın Adnan Menderes Üniversitesi.
- Koska, Murat (2020). *İkinci Yeni Şiiri ve Varoluşçuluk*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.
- Lüleci, Gültekin (2009). *İkinci Yeni Şiir Akımında Karşıtlıklar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Özçelebi, Hüseyin (2006). *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Özgülzel, Nedim (2019). *İkinci Yeni Şiirinde Kent İmgesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi.
- Selçuk, Ali (2004). *İkinci Yeni'nin Poetikası*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Soysal, Sait (2016). *İkinci Yeni Şiirinde Din ve Medeniyet Algısı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Batman: Batman Üniversitesi.
- Şenderin, Zübeyde (2016). Turgut Uyar'ın Şiirinde Kent Yaşamı ve Birey. *İletişim ve Kuram Dergisi*. s. 43.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (Haz.: Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yay.
- Uyar, Turgut (2004). *Büyük Saat Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Uyar, Turgut. Uyar'ın el yazısıyla "Çok Üşümek" şiiri. <https://www.nadirkitap.com/turgut-uyar-el-yazisi-siir-cok-usumek-tipkibasim-efemera17460429.html>. (erişim 17.01.2021).
- Yıldırım, Fariz (2007). *Turgut Uyar'ın Şiirlerinin Yapı Ve Tema Bakımından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Fırat Üniversitesi.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yivli, Oktay (2017). Metaforların Yorumlanması Sorunu. *Türk Dili*. TDK. S. 783. s. 57-65.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

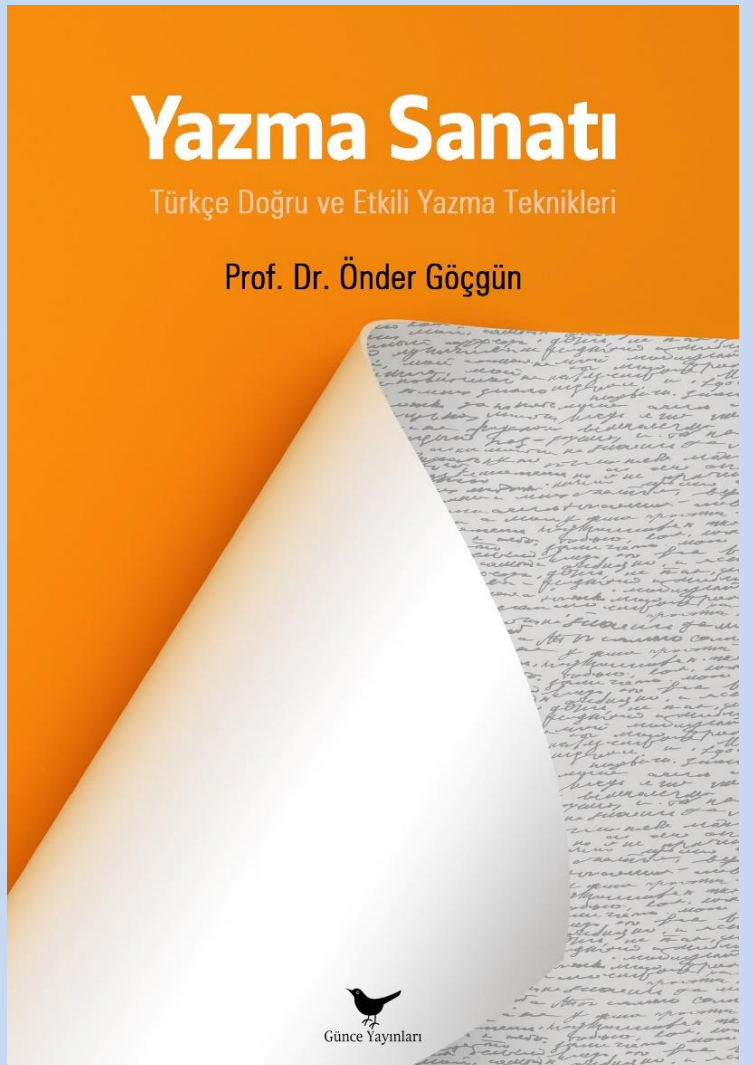


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Doughnuts in Space: Orientalism in Frank Herbert's *Dune*¹

ÖĞR. GÖR. UTKU TÖNEL*

Abstract

As a neglected genre in the academia, science fiction, silently but diligently, explored the frontier of intellectual horizon through ideas projected into the future in forms of stories woven around outer worlds in distant galaxies. In such endeavours, it relied heavily on world-building, whose foundation stones are alien races, cultures, and languages. In his novel, *Dune* (1965), American author Frank Herbert depicts the Other in the form 'Fremen'; the desert-dwelling tribal natives of the planet Arrakis, for his English-speaking audience, and to achieve such an alien effect, he utilizes the vocabulary of Middle-Eastern languages in his portraying of the alien folk of Fremen. This study analyses underlying reasons behind Herbert's choice of 'alien vocabulary' and his utilization of those words for the fictional nation-building in his novel, as well the translation of those words into the Turkish language in the Turkish edition of the novel; it being a language with a shared past with both of the languages aforementioned.

Keywords: Orientalism, pseudotranslation, world-building, *Dune*, science fiction

UZAYDAKİ TATLI ÇÖREKLER: FRANK HERBERT'İN *DUNE* ROMANINDA ORYANTALİZM

Öz

Akademide ihmal edilen bir tür olarak bilim kurgu usulca fakat özenle ve sebat ederek, uzak galaksilerdeki dış dünyalara dolanmış hikâyeler biçiminde geleceğe yansıtılan fikirlerle düşünsel ufkun sınırlarını keşfetmiştir. Bu uğraşında, temeli yabancı ırklar, kültürler ve diller olan dünya inşasından çoklukla faydalanmıştır. 1965 yılında yayımlanan romanı *Dune*'da Amerikalı yazar Frank Herbert *Ötekini*, İngilizce-konuşan okuyucuları için Arrakis gezegeninin kabile hayatı süren, çölde yaşayan 'Fremen'leri biçiminde tasvir eder ve bu yabancı etkiyi elde etmek için yabancı bir halk olan Fremenleri tasvirinde Orta Doğu dillerinin sözcüklerinden faydalanır. Bu çalışma Herbert'in "yabancı sözcükleri" seçiminin altındaki nedenleri, bu sözcükleri romanındaki kurgusal dünyanın inşası için kullanmasını ve bu sözcüklerin, romanın Türkçe baskısındaki çeviri hallerini inceler.

Anahtar sözcükler: Oryantalizm, sözdeçeviri, dünya inşası, *Dune*, bilim kurgu

1. WORLDS IMAGINED

1.1 Science Fiction and World-building

"Fiction is a kind of fact, although it takes some people centuries to get used to it." (Williams, 1988) This seemingly contradictory statement by Raymond Williams in defence of science fiction con-

¹This article is a revised version of the paper presented at the "National Identity in Translation Conference" organised by Department of Translation Studies and Contrastive Linguistics at Ivan Franko National University of Lviv, and Department of Translation at University of Rzeszów, September 24-26, 2018.

* İstanbul Gelişim Üniversitesi, utkutonel@gmail.com, orcid: 0000-0001-9126-3006
Gönderilme Tarihi:31 Ocak 2020 Kabul Tarihi: 6 Mart 2021

tains all the peculiarities of a literary genre which is generously liberal on its use of imagination in an effort to tell stories of unknown worlds and beings. Though its method of storytelling tended to fall into an all-too-familiar formulaic pattern in the early 20th century, post-war authors travelled light years above and beyond their forerunners. They transformed the non-existent land of those wonder stories, those *utopias*, those *nowheres*, into probably realities of distant, and not-so-distant futures.

One of those authors is Philip K. Dick, and in one of his attempts to define the genre, he offers “the essence of science fiction” as “the conceptual dislocation within the society so that as a result a new society is generated in the author’s mind, transferred to paper, and from paper it occurs as a convulsive shock in the reader’s mind, *the shock of dysrecognition*. He knows that it is not his actual world that he is reading about.” (Dick, 1995)

This attempt at world-building lies at the core of science fiction. And this is usually achieved by the extrapolation of an idea which is already existent in our mundanely earthbound world. Yet this foundation serves only as a starting point, and sooner than later, the author finds himself in a need to “invent persons, places, and events which never did and never will exist or occur” as he endeavours to “tell about these fictions in detail and at length and with a great deal of emotion.” (Le Guin, 2003)

But the journey never ends; and where author stops, the reader starts. If such an end-text is achieved by the author as a result of inventing places, events, persons, and interrelations amongst them, all of whom are built upon facts based upon the real world of experience, the reader stands lost in the midst of a heap of imaginative output, and requires a map. Alien sounding names, objects that do not adhere to the laws of physics, places unknown; all are in need of order, a semantic link established with the real world beyond the immediate text. So, it is no surprise that many works of science fiction – and almost all works of fantasy – include a geographical map bound with the book. Others include introductions which explain the alien world to the reader before he starts his journey into the text, appendices at the end of the book for the curious reader, which expand on the elements of this fictive world in details – mostly in form and style of an encyclopaedic entry – dictionaries that define and explain the alien words used as a part of the story for the philologically-minded readers, and even other stories to expand on, and explain the initial story exhaustively.

These efforts to first surround the text with equally fictional secondary texts are aimed at creating inter-referring network of texts, a system of meaning which is fundamentally linked to the world-system in which the text was created. By placing the story in a web of secondary texts, the author, in a sense, feeds the central texts through this peripheral body of texts and allows the reader to travel within this network through these paths of reference, and allows him to find his own meaning of the central text.

Authors supporting their imaginary facts with their imaginary evidence is nothing new. In the “Preface to the First Edition” of the ground-breaking work *The Castle of Otranto*, Walpole claims to be a mere translator of an ancient Italian manuscript which was found “in the library of an ancient Catholic family in the north of England.” (Walpole, 2003a) Thus, Walpole plays with the minds of his Anglican audience by inventing a peripheral story about the origin of the text and linking it with the Catholic Italy to achieve his intention of evoking terror in readers. And he goes on to admit his inventiveness in his preface to the second edition of the same book. (Walpole, 2003b)

A similar path was followed by none other than J. R. R. Tolkien. In the “Prologue” to *The Lord of the Rings*, he provides a peripheral story to the primary text, claiming that it is actually a part of a manuscript called *The Red Book of Westmarch*, and then goes on to provide encyclopaedic details concerning hobbits – a group of people living in the Middle-Earth amongst whom lives the protagonist

of the novel; Frodo. In the prologue, Tolkien provides information on hobbits such as their eating habits, their love for smoking pipe and even the administrative structure of their homeland. (Tolkien, 1994)

1.2 World-building in *Dune*

These methods of surrounding and supporting the central narrative with secondary narratives were also used by Frank Herbert to develop his fictional universe in his debut novel *Dune*, published in 1965. Since then, the *Dune* universe has expanded with additional secondary narratives such as novels, adaptations in film, television series, and even board and video games. But for brevity I will limit my analysis to the first novel in the series, whose world-building, I believe, was built upon “an ontological and epistemological distinction made between ‘The Orient’ and ‘the Occident.’” (Said, 2003, p.2)

In *Dune*, the Padishah Emperor named Shaddam IV is the sovereign ruler of the known universe and his reign is supported by a league of feudal families (i.e. nobles) called Landsraad, whose areas of control are not only geographical regions on a single planet but entire planets or even star systems, and a guild named Spacing Guild, which as a monopoly on space travel. This three-way alliance is the foundation of the politico-economic structure of the universe and allows additional layers of intrigue amongst secondary elements of super-structure such as families, religious organisations and individuals. And within this universe, a desert planet known as Arrakis, is the source of a drug called *melange* (also known as ‘spice’) whose side effects include a longer life span, a heightened awareness and even prescience in some cases. This is where Herbert wants us to travel as readers. (Herbert, 1990)

And the paths of meaning, the formal links Herbert builds are trifold: a geographical map of the planet Arrakis, secondary, peripheral texts placed within and around the central narrative, and loanwords from the invented alien-language used throughout the story, which adds the impression of what Gideon Toury defines as *pseudotranslation* to the novel, making it “a text that purports to be a translation, but later turns out not to be such as it has no source text.” (Palumbo, 2009, p.96) Such a device adds another mode of dysrecognition to the work of speculative fiction, contributing to its alienness.

To briefly describe those elements of world-building Herbert utilized in *Dune*:

a) Geographical map: Even though the book borrows words from the language of native people of Arrakis (whom are called Fremen) when necessary, the naming of locations, and geographical elements such as *ridge, basin, depression, chasm*, etc. is all in English on the map, which gives the reader an assumption that the cartographer of this map was not a native but an off-worlder.

b) Secondary texts: The excerpts from imaginary texts such as *Collected Sayings of Muad'Dib*, *Manual of Muad'Dib*, *Muad'Dib: Family Commentaries*, *A Child's History of Muad'Dib*, *Dictionary of Muad'Dib*,² *Analysis: The Arrakeen Crisis*, are used as epigraphs to provide an insight to what each chapter will unfold, and to expand the *Dune* universe by implying the significance of what is happening within the immediate story and its connection to the greater world of the novel. These books are mostly credited to one of the minor characters in the novel; Princess Irulan, who also happens to be the future wife of the protagonist Paul Atreides, who will be known as “Muad'Dib” after being accepted by the indigeneous people of Arrakis.

² Muad'Dib is the new name adopted the protagonist of the novel Paul Atreides, after he is accepted by the native folk, the Fremen, of the desert planet Arrakis. In “The Terminology of the Imperium” provided as an addendum to the book defines Muad'Dib as: “Muad'dib: the adapted kangaroo mouse of Arrakis, a creature associated in the Fremen earth-spirit mythology with a design visible on the planet's second moon. This creature is admired by Fremen for its ability to survive in the open desert.”

In addition, texts given as appendices to the central texts are titled “The Ecology of Dune”, “The Religion of Dune”, “Report on Bene Gesserit Motives and Purposes”, “The Almanak an-Ashraf” (with the provided pseudotranslation “Selected Excerpts of the Noble Houses”), and “Terminology of the Imperium” which includes 289 entries. These peripheral texts are written in the encyclopaedic, seemingly objective style and provide further details of the cultural, economic, ecological and philological phenomena of the *Dune* universe.

c) Pseudo-loanwords: Throughout the novel, the reader is exposed to pseudo-loanwords from the language of the indigenous people of Arrakis, known as Fremen, who are a group of people defined in *the Dune Encyclopaedia*³ as “the sole remnant of a people known as Zensunni Wanderers, originally followers of a ‘prophet’⁴ named Maometh.” (McNelly, 1984, p.314) These loanwords serve as the alien vocabulary in the world-building effort of the author.

These formal elements, used to weave the patterns of the fictional *Dune* universe, and the way they are utilized in the novel by Herbert, bring us back to the essence of the genre as suggested by Dick; the shock of dysrecognition.

2. WORLDS COLLIDING

2.1 Orientalism in *Dune*

But a better definition of what Herbert did when he used his methods of world-building for *Dune* would be *disorientation*, rather than dysrecognition. The author takes the reader far, far away in space and time and drops him somewhere around a desert planet called Arrakis, leaving him disoriented. The reader is left with various clues (maps, epigraphs, peripheral texts) to find a path along the book. And as he goes deeper into the story, he finds his orientation, then regains his identity, and his power.

Once the reader goes past this veil of disorientation, he is met with an all too familiar pattern. As Susan Basnett argues “the map-maker, the translator and the travel writer are not innocent producers of texts. The works they create are part of a process of manipulation that shapes and conditions our attitudes to other cultures while purporting to be something else.” (Basnett, 1993, p.99)

When examined with a critical lens, the façade of alienness that Herbert built reveals an Orientalist panorama. With its frontier as a desert planet called Arrakis (a lazy play on the Arabic word ‘dancer’)⁵ with its rich spice resource, waiting to be tamed and conquered by a Western man (i.e. the protagonist of the novel), the text exposes itself almost as a work of classical Orientalist study on the subject of an eastern colony of a European empire, with its focus on geography, language and its insistence on the ways and customs of the natives, its fixation on information as empowerment. The narrative places itself upon an east-west axis of our own world and empowers the reader with snippets of knowledge, works of cartography and xeno-anthropology as “knowledge of subject races ... is what makes their management easy and profitable; knowledge gives power, more power requires more knowledge, and so on in an increasingly profitable dialectic of information and control.” (Said, 2003, p.36)

We see this Orientalist alignment throughout the novel. Its plot with messianic undertones and describing the ‘white man’ as the saviour of the native people of this desert planet, akin to romantic travelogues of the assimilated (but only superficially) Westerners in the East, its artistically

³ It is worth noting that the *Dune Encyclopaedia*, which is a peripheral text to *Dune* novels, itself has a secondary text; namely an ‘Introduction’ which claims that the encyclopaedia itself was edited by an archaeologist named Hadi Benotto within the *Dune* universe.

⁴ The word is in quotation marks in the original text.

⁵ The same wordplay is visible in the Turkish language, as it is phonologically similar —rakkas

lacking but ideologically revealing stylistic choice in providing inner monologues only for the characters with Western-sounding names such as Paul, Jessica, Leto, Vladimir, and Gurney, its depiction of the natives of Arrakis (i.e. Fremen) with excessive sexual prowess and their orgies-as-ritual, the protagonist's imperative power to command through the use of the Voice (a supernatural talent) as "a way of taking hold of reality, language, and thought" (Said, 2003, p.227), and his power to command and control giant phallic objects, i.e. sandworms, literally going in out of a planet called "the dancer", the backstory of an official imperial planetologist enlightening the natives with his scientific knowledge, its condensation of everything Oriental into singular units with invented futures where Zen Buddhism meets Sunni Islam (*zensunni*), and where Mao Zedong meets Muhammad (*Maometh*), its verbatim use of words from Oriental languages such as *aba, aql, baraka, fiqh, ghanima, hajj, jihad, hajra, ilm, jubba, mahdi, ramadhan, ruh, selamlık, shahnama, shaitan, sirat, taqwa, ulema, yali*⁶ as examples of the alien language of Fremen, even the Bene Gesserit plan to infiltrate and modify the native civilization for its own gains, all point the reader towards a westward path.

2.2 *Dune* in Turkish: Torn, Translated

All of the elements I have listed above and their implications do not seem to hinder the sense of wonder Turkish readers might get from this particular work of science fiction, as the book has always been in demand since its publication in Turkish, translated twice, published by three different publishers in the last fifteen years. The copy of the second Turkish translation of *Dune* (translated by Dost Körpe, originally published in 2015) I have on my shelf is the third impression, printed in 2017. Though it might seem to indicate a successful performance for a book, *Dune* is not an exception. Science fiction is a genre imported and incorporated into the Turkish literary system through translations almost exclusively. There were only four original science fiction novels written in Turkish up to 1950s. On the other hand, between the years of 1875 and 2013, the number of first translations is 439, the number of retranslations is 512, and the number of reprints is 357. Together, they occupy 66% of the total production. (Koçcak *et al.*, 2017)

These numbers, I believe, besides bearing witness to a somewhat dense fog upon the imaginations of my fellow countrymen, are the results of what Even-Zohar calls "a turning point, crisis" (Even-Zohar, 2000) in the Turkish literary system. It is a sign, or rather a symptom of an identity crisis born out of the "assumptions that [...] the indigenous culture is incompatible with modernization and must be abandoned or abolished, and that society must fully Westernize in order to successfully modernize." (Huntington, 1996, p.73)

Soon after the proclamation of the republic in 1923, Mustafa Kemal, who was the victorious commander of the Turkish Independence War and also the first president of the country, 'created a new Turkey out of the ruins of the Ottoman empire' and set out to redefine "the national, political, religious, and cultural identity of the Turkish people." (Huntington, 1996, p.144) These efforts created a chasm between the nation's past and its future, uprooting it. Although it might seem frightening, I think, it also carries in itself a liberating essence through dislocation, disorientation and a potential for rejuvenation. And, though disproportionately massive when compared, I must admit it bear an uncanny resemblance to a science fiction story.

When we, as Turks, rejected Mount Hira, and in turn are rejected by Mount Olympus, as it is sometimes said, we "infected our country with a cultural schizophrenia which has become its continuing and defining characteristic." (Huntington, 1996, p.154) And out of all the translated works of

⁶ The listed words exist in the Turkish language as: *aba, akıl, baraka, fıkıh, ganimet, hac, cihat, hicret, ilim, cübbe, mehdi, ramazan, ruh, selamlık, şahname, şeytan, sırat, takva, ulema, yalı*

science fiction, I claim, this “cultural schizophrenia” manifests itself most vividly in the Turkish translations of *Dune*.

All of the words I quoted above from the native language of Fremen might sound foreign, or even alien to Western readers – maybe except for the word *jihad* – but that is hardly the case for the Turkish audience. You can find all of the words in a non-specialized Turkish dictionary, albeit with Turkish spellings, and they are parts of the everyday language in Turkey; more than ever before because of the recent events in the domestic, regional, and global political theatres. And if you happen to be from a strictly secular family with no religious inclinations and have never heard any of them before, you are to hear most of these words in school as a part of the curriculum. Of all the places in the universe to encounter them in a story about alien races from far away galaxies is disorienting, to say the least.

But all this takes a comical turn, when, as a Turkish reader of *Dune*, you encounter the word *baklava*. For those who maintain a healthy lifestyle, baklava is “a Near Eastern pastry made of many layers of paper-thin dough with a filling of ground nuts, baked and then drenched in a syrup of honey and sometimes rosewater.” (Dictionary.com, 2021) To provide a cultural perspective; the exact opposite of the case of having alien cultures eating *baklava* would be an American reading a science fiction story about aliens and finding out that they dip them in their coffee before taking a bite of their doughnuts.

The Turkish reader of *Dune*, who is out to explore the galaxies in his search of a sense of wonder and exploration through the appreciation of science in literature, when confronted with all these familiar words and faces throughout the text, time and again, finds himself where he started; at home, and repeats what Mr. Kurtz said a century ago: “The horror! The horror!” (Conrad, 1999)

Yet all is not yet lost for the Turkish audience. The dangerously enticing and surprisingly fruitful chasm still stands in the grand panorama of the psyche, and the Turkish translators of science fiction wander, reigning supreme as the *shai-hulud* (the eternal one), the great sandworm of the deserts of Arrakis, swimming freely in the barren sands, yet bound to drown in water. After all, fiction is a kind of fact, and it takes time to get used to it.

REFERENCES

- Bassnett, Susan (1993). *Comparative Literature: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Conrad, Joseph (1999). "Heart of Darkness" in *Heart of Darkness and Other Stories*. Köln: Köne-mann. pp.45-146.
- Dick, Philip Kindred (1995). "My Definition of Science Fiction" in Sutin, Lawrence (ed.) *The Shifting Realities of Philip K Dick*. New York: Vintage. pp.99-100
- Dictionary.com (2021) "baklava" Retrieved from <https://www.dictionary.com/browse/baklava?s=t> (Accessed: 2 January, 2021)
- Even-Zohar, Itamar (2000). "The Position of Translated Literature within the Literary Poly-system" in Venuti, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge. pp.192-197.
- Herbert, Frank (1990). *Dune*. New York: Ace Books.
- Huntington, Samuel Phillips (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Koçak, Müge & Aydın, Elif. (2017). "Science Fiction in Turkey: Survival of a Genre Through Retranslations and Reprints" *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (1), pp.31-42. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deuefad/issue/34997/388286> (Accessed: 27 December, 2020)
- Le Guin, Ursula Kroeber (2003). "Introduction" in *Left Hand of Darkness*. New York: Ace Books.
- McNelly, Willis Everett (1984). *The Dune Encyclopaedia*. New York: Berkley Books.
- Palumbo, Giuseppe (2009). *Key Terms in Translation Studies*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Said, Edward Wadie (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Tolkien, John Ronald Reuel (1994). "Prologue" in *The Lord of the Rings*. Boston: Houghton Mifflin Co., pp.1-16
- Walpole, Horace (2003a). "Preface to First Edition" in *The Castle of Otranto*. Ontario: Broadview Literary Texts. pp.59-64. 2003b) "Preface to Second Edition" in *The Castle of Otranto*. Ontario: Broadview Literary Texts. pp.65-70.
- Williams, Raymond (1988). "Science Fiction", *Science Fiction Studies* 46 volume 15, part 3. Retrieved from <https://www.depauw.edu/sfs/documents/williams.htm> (Accessed: 27 December, 2020)

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Altruism, Love, and Justice in Beowulf: A Critical Discourse Analysis with an Evolutionary Perspective

DR. ÖĞR. ÜYESİ EMRULLAH ŞEKER*

Abstract

In this paper, the projections of the evolutionary archetypes in discursive and narrative texts are analyzed through Critical Discourse Analysis with an evolutionary perspective of not only natural selection but also sexual selection. Accordingly, contents such as altruism, love and justice which refer to uneconomical and superfluous human behaviors in terms of natural selection but certifiable in terms of sexual selection were analyzed, categorized, compared, and contrasted in discursive and narrative texts quoted from the old English epic poem 'Beowulf'. For this purpose, the epic poem was initially identified in terms of two level of texts: narrative and discursive texts which were identified on the basis of their grammatical contents such as person, modality, and tense as well as space and time references. Next, the distribution of the concepts related to altruism, love, and justice as well as their synonyms, or closely related lexemes such as selfishness, sex, and interest in narrative and discursive texts were identified and categorized. Finally, these qualitative findings were compared, contrasted, and criticized through evolutionary archetypes. In conclusion, contents such as altruism, love and justice which refer to uneconomical and superfluous human behaviors in terms of natural selection but certifiable in terms of sexual selection were largely found to be used in the discursive text. However, originally pragmatist contents such as utility, sex, and interest which refer to our evolutionary subliminal experiences were largely found to be used in the narrative text. That is to say, discursive contents contradict with our evolutionary background but conforms to the political or sexual strategies, seeking 'will to power' or 'will to mate'. This study is significant not only because the literary data were discussed through an evolutionary critical analysis but also because it identifies a clear distinction between discourse and narrative on the basis of conceptual manipulation.

Keywords: altruism, love, justice, Beowulf, evolutionary critical, discourse, selection

BEOWULF'TA İYİLİK, AŞK VE ADALET: EVRİMSEL BİR BAKIŞ AÇISIYLA ELEŞTİREL SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ

Öz

Bu makalede, söylem ve anlatı metinlerindeki evrimsel arketiplerin izdüşümleri yalnızca doğal seçilimi değil aynı zamanda cinsel seçilimi de kapsayan evrimsel bir bakış açısıyla Eleştirel Söylem Analizi yoluyla incelenmiştir. Buna göre, doğal seçim açısından ekonomik olmayan ve gereksiz sayılabilecek, cinsel seçim açısından ise uygun görülebilecek insan davranışlarına göndermede bulunan iyilik, aşk ve adalet gibi içerikler, bir İngiliz destanı olan 'Beowulf' şiirinden yapılan alıntılardaki söylem ve anlatı metinlerinde incelenmiş, sınıflandırılmış ve elde edilen veriler karşılaştırılmıştır. Bu amaçla ilk olarak şiir kişi, kiplik ve zaman gibi dilbilgisel içeriklerin yanı sıra zaman ve uzam bağlamlarında da tanımlanan anlatı ve söylem metinleri olarak iki ayrı metinsel düzeyde

tanımlandı. Daha sonra iyilik, aşk ve adalet ile ilgili kavramlar ile bencillik, cinsellik ve çıkar gibi diğerleriyle eş veya yakın anlamlı kavramların anlatı ve söylem metinlerindeki dağılımları tanımlandı ve sınıflandırıldı. Son olarak bu nitel bulgular doğal ve cinsel seçim, evrensel arketipler ve deneyimler bağlamında karşılaştırıldı ve değerlendirildi. Sonuç olarak doğal seçim açısından ekonomik olmayan ve gereksiz sayılan, cinsel seçim açısından ise tasdik edilebilir görülebilen içeriklerin söylem metninde kullanıldığı görülmüştür. Öte yandan bencillik, cinsellik ve çıkar gibi evrimsel bilinçaltı deneyimlerimize atıfta bulunan daha bencil ve faydacı içeriklerin büyük ölçüde anlatı metninde kullanıldığı görülmüştür. Diğer bir deyişle, söylemsel içerikler evrimsel geçmişimizle çelişirken, “iktidar arzusu” veya “çiftleşme isteği” gözetilen siyasi veya cinsel stratejilere uygundur. Bu çalışma, sadece yazınsal verileri evrimsel eleştirel analiz yoluyla incelediği için değil, aynı zamanda kavramsal manipülasyon temelinde söylem ve anlatı arasında açık bir ayırım ortaya koyduğu için de önemlidir.

Anahtar Sözcükler: iyilik, aşk, adalet, Beowulf, evrimsel eleştiri, söylem, seçim

INTRODUCTION

Friedrich Nietzsche (1979) allegorically attributes the reason of the variety of languages on Earth to the inadequacy of words for the question of truth and expression, and concludes that “otherwise, there would not be so many languages” (p. 82). This conclusion may be a good introduction for us to hypothesize that discourse is so distinct from narrative in any language that discourse and narrative could be regarded as two distinct codes even though they both are established on almost the same linguistic properties except for their genre-specific modal morphology and lexicon. Considering different languages as results of different habitats, we may as well assume that two enunciation varieties of a single language also differ in different contextual, or pragmatic conditions. Accordingly, discourse can be described as an enunciative variety of language which has an original lexicon and morphology of moods, modalities and aspects used in order to manipulate the addressee so as to achieve the ‘will to power’, a fundamental concept in Nietzschean philosophy. Narratology, on the other hand, can be described as an enunciative variety of language used in order to inform and transfer knowledge to other communities or generations in pursuance of survival concerns. Narration has always been the focus of communication since “human beings love to tell stories” (Landau, 1984, p. 262). In fact, it is also argued that we have not only different versions of stories but different versions of reality which are shaped by these basic stories” (Landau, 1984, p. 262; see also Benveniste, 1995 for narration and discourse).

The difference between discourse and narrative evokes the fine line between lie and truth, which was already described by Nietzsche (1979). Accordingly, truths may be exchanged for illusions by the narrator, and real situations may be exchanged for unreal ones by the liar through the manipulation of words, saying “I am rich” although his real condition would better be designated as “poor”. It runs on a verbal camouflage, substituting rough and crude words reflecting our primitive, instinctive, and original thoughts, or desires, by more elegant, courtly, or political words. In other words, while narrative can be described as the act of telling the truth, discourse can be described as the act of telling a lie. The truth is our evolutionary subliminal experiences and their tautological narratives. A lie, on the other hand, is the discursive enunciation which contradicts with our evolutionary background but conforms to the will to the power. Thus, within an evolutionary critical perspective, altruism can be regarded as the discursive aspect of selfishness; love can be regarded the discursive aspect of sex; and justice can be regarded as the discursive aspect of interest. In other words, relatively abstract or speculative discursive contents such as altruism, love and justice which refer to uneconomical, luxurious and superfluous human behaviors in terms of natural selection but certifiable in terms of sexual selection are assumed to be manipulated to alleviate instinctive desires originally

willing utility, sex, and interest. In this paper, these conceptual contents are analyzed, categorized, compared, and contrasted in discursive and narrative texts quoted from the epic poem 'Beowulf'. Therefore, this study is significant not only because the literary data is discussed through an evolutionary critical analysis but also because it identifies a clear distinction between discourse and narrative on the basis of conceptual manipulation.

The paper proceeds as follows. First, we introduce the theoretical background for the evolutionary criticism to discourse. Next, in the method section, we give a short background information about Beowulf as an epic poem and describe the sampling, data collection and analysis methods and techniques in the study. Then, in the following section, the findings about the distribution of the contents related to selfishness, sex, interest, altruism, love, and justice in discursive and narrative quotations are compared, contrasted, and discussed through an evolutionary perspective of natural and sexual selection.

EVOLUTIONARY CRITICISM TO DISCOURSE

Discourse is a linguistic output which is produced for communicative purposes in an appropriate context (Günay, 2013; Kiran & Kiran, 2000). Discourse analysis, on the other hand, is "an attempt to determine what the speaker says, what he wants to say and what he does not want to say in any speech produced" (Günay, 2013, p. 52). Critical analysis, in addition, interprets and explains different domains of social life (Fairclough, 2010, p. 8). The type of discourse analysis that examines the reflection of ideological, religious, ethnic, national, racist, sexual or ideological approaches and social power relations is called critical discourse analysis (CDA) (Günay, 2013; Büyükkantarçoğlu, 2001). It should be noted that discourse cannot be defined or analyzed independently. Indeed, it must be handled through "sets of relations" (Fairclough, 2010, p. 4-7). Accordingly, CDA is not only a descriptive method of text analysis but also "a systematic transdisciplinary analysis of relations between discourse and social process addressing social wrongs and the possible ways of righting them" (Fairclough, 2010, p. 11). In consequence, CDA is a transdisciplinary method of linguistic analysis which deals with cultural, social, psychological, sexual and ideological meaning in spoken and written texts (see Büyükkantarçoğlu, 2001; Fairclough, 2010; Günay, 2013; Şeker, 2017). It is generally concerned with how power is exercised through language (see Fairclough, 2010) largely because power is closely associated with discourse in post-structuralist approach (see Foucault, 2010; Nietzsche, 1954).

Discourse analysis runs on a three-way approach: methodological approach, linguistic approach, and critical approach. First, methodological approach determines the philosophical attitude towards the study: structuralist, de-structuralist, or post-structuralist, synchronic, or diachronic etc. Second, linguistic approach determines the genre and limitation of the sampling: syntactical, morphological, semantical, grammatical or textual analysis. Finally, critical approach determines the perspective, or the criteria, on which the criticism is established: ideological, political, Marxist, neo-Marxist, theological, literary, psychoanalytic, or evolutionary criticism. Although earlier CDA studies were mostly ideologically criticized (i.e. Marxist) thanks largely to the pioneer practitioners of discourse analysis (e.g. Marx, Foucault, and Fairclough), later studies of CDA have been on a wide range of critical references, one of which is evolution (see Karshan, 2009).

Evolution now takes its place in criticism (see Karshan, 2009 and Abel & Sementelli, 2005 for evolutionary criticism; O'Halloran, 2005 for a critical discourse analysis with evolutionary perspective etc.). Accordingly, many of our behaviors or statements are shaped by our ancestral past. These patterns of behaviors or speech are called *archetypes* (Knox, 2003). They are "deeply embedded in modern human consciousness", and they are by-products of human evolutionary experience (Krashan, 2009,

p. 296). In addition, the concept of archetype was proposed by Carl Jung (1969) as a collectively inherited unconscious images which we inherited from our ancestors (Goethals & Allison, 2014, p. 113). These metaphors have been developed diachronically and they are familiar to us since “they go back to the evolution of human mind” (Krashan, 2009, p. 296). The discussion that “all evolutionary theories are hero myths” (Landau, 1984, p. 266) or all hero myths are of evolutionary roots (Campbell, 2003) demonstrates us that there is a close relationship between mythological narration, archetypes and human evolutionary heritage. As an example, humans are inclined “to punish those who cheat the innocent and cheer on the punishers” due to our evolutionary heritage (Flesch, 2007, p. 67). The hero prototype is also a frequent archetypical reference. In Goethals and Allison (2014, p.112), this prototype is described as an unusually competent, powerful, and despotic male ruling the primitive form of human society with greater force and more freedom of libido. According to many scholars such as Jung (1969), and Jung and von Franz (1964), there is a will, or a kind of readiness, among humans to go after heroes, because it provides an evolutionary advantage for reproduction to live in non-chaotic groups (Van Vugt, 2006). Human historical narrative and discourse are crucial fields of research to track down human evolutionary heritage and archetypes such as heroes. In this paper, I aim to explore the projections of the evolutionary archetypes in discursive or narrative texts through CDA with an evolutionary perspective of not only natural selection but also sexual selection.

METHOD

Sampling

‘Beowulf’ is an Old English epic poem by an unknown author in Anglo-Saxon literature dating back to 8-10 AD. It portrays Beowulf as a hero (Prologue:18-58) and depicts his fight against the monster ‘Grendel’ (Part 1A: 86-1250) and more significantly ‘Grendel’s mother’ (Part 1B:1255-1900) as well as an unnamed dragon (Part 2: 2209-3192). However, since this paper merely focuses on Beowulf’s struggle with Grendel and his mother, Part 2 is ignored in the analyses.

The poem begins with the narrative technique of ‘in medias res’, including the flashback of the ascending of the well-known successful warrior ‘Hrothgar’ to the throne as the Danish King (Prologue, 64-73). It follows with the building of a hall called ‘Heorot’ and the celebrations by Danish soldiers upon its completion. Then, one night, provoked by these celebrations, Grendel arises in Heorot. Grendel, a monster-like character, who lives in a nearby swamp appears at the hall and kills thirty of the soldiers while they were sleeping (Part 1A: 115-188). Grendel’s fury lasts unceasingly for the next twelve years (Part 1A: 147). Hrothgar and his men cannot find a way out to soothe this harassing terror (Part 1A: 171-174). Grendel’s doings are heard among ‘Geats’ and by their king ‘Hygelac’ and his thane Beowulf (Part 1A: 194-209). Beowulf chooses fourteen of his keenest and bravest warriors and sails to Danish land (Part 1A: 194-209). After Beowulf introduces himself as a successful warrior fighting against sea monsters and his willing to help them, the Geats are welcomed by Hrothgar (Part 1A: 258-370). At the end of this acquaintance phase, Hrothgar gets hopeful and pledges Beowulf to grant great treasures in the event that he could outbrave Grendel (Part 1A: 608-662). After the banquet, when warriors fall into sleep, Grendel appears at Heorot again (Part 1A: 711-721). However, for this time, Beowulf is there and combats against the monster bare-handed (Part 1A: 730-810). He tears off Grendel’s arm and then Grendel gets away, but dies soon in the swamp where he and his mother live (Part 1A: 811-837). Then, the Danish soldiers celebrate the triumph over the monster and honor Beowulf (Part 1A: 838-925). Hrothgar rewards Beowulf with treasures and a banquet in his honor (Part 1A: 926-1051).

Grendel’s mother plans to avenge Grendel’s death. She appears at Heorot while the soldiers

are sleeping and kidnaps one of Hrothgar's advisors (Part 1B: 1260-1324). Beowulf and his warriors follow Grendel's mother and find the place where she lives (Part 1B: 1412-1446). Beowulf dives into the water to battle with Grendel's mother (Part 1B: 1498-1500). The monster takes Beowulf down to her underwater lair and they go on fighting there (Part 1B: 1506-1520). Beowulf kills Grendel's mother with her own weapon, a magical sword hanging on the wall of her lair (Part 1B: 1521-1577). There, he comes across Grendel's dead body, sabers the head, and takes it to the soldiers waiting hopefully for him on the land (Part 1B: 1580-1637). Beowulf and the soldiers return to Heorot and herald Hrothgar the victory, celebrating the death of the monsters (Part 1B: 1638-1874). Finally, Hrothgar awards more treasures and makes his farewell to Beowulf who sets out to return to his homeland (Part 1B: 1875-1896).

Data Collection

In this paper, the narrative and discursive data were collected from an epic poem titled 'Beowulf'. The quotations and their references to the number of lines were organized according to Francis Barton Gummere's (2001) translation. Initially, the narrative and discursive texts in the poem were identified on basis of their contents of grammatical features such as person, modality, and tense as well as space and time references. After the introduction of these two enunciation levels, the distribution of the concepts related to altruism, love, and justice as well as their synonyms, or closely related lexemes such as selfishness, sex, and interest in narrative and discursive texts were collected and categorized. These concepts are chosen as the conceptual criteria to identify the distinction between narrative and discursive contents. This is because altruism, love and justice are regarded as courtship strategies in terms of sexual selection (see Dunbar, 1996; Miller, 2001) contradicting directly with the basic survival concepts such as selfishness, sex, and interest in terms of natural selection. These concepts are also closely related to the domains of power. Finally, this study is limited to a single source (i.e. Beowulf) in terms of narrative and discursive texts.

Data Analysis

In terms of methodological approach, I follow up a post-structuralist approach to the analysis of the texts through Critical Discourse Analysis (CDA). Therefore, the reference signifiers of altruism, love, and justice are not described only through dichotomies, or antonyms, like selfishness and altruism, but synonyms, or closely related lexemes, such as sex and love, or interest and justice. As to the linguistic approach, on the other hand, these concepts as well as the grammatical features such as mood, tense, person and number were analyzed qualitatively in narrative and discursive written texts in Beowulf sampling on bases of power, subject, and discourse relations. The concepts concerning with altruism, love, and justice were analyzed, categorized, compared and contrasted in tables according to their appearances in narrative and discursive texts. Finally, as to the critical approach, these qualitative findings were criticized comparatively through an evolutionary perspective. That is, the findings were explained through archetypes and diachronic evolutionary experiences of natural and sexual selection.

FINDINGS AND DISCUSSION

The poem is established on two basic structures, one of which is a narrative while the other of which is a discourse. These two structures are two different enunciation planes which make up the poem integrated (see Benveniste, 1995 and Kiran and Kiran, 2010 for enunciation planes). The narrative makes up the superstructure where the author is the bard but not the subject. The narration of

the events sounds as if they were happening spontaneously, in which the characters or other third persons in the poem are the subjects:

To *Beowulf* now the glory was given, and *Grendel* thence death-sick *his* den in the dark moor sought, noisome abode: *he* knew too well that here was the last of life, an end of *his* days on earth (Part 1A: 820-824).

The narrator, or the author, does not address the reader, or the listener, and does not interfere with the recitation and never expresses his/her feelings or opinion. The discourse, on the other hand, makes up the substructure where the characters, antagonists or protagonists, in the poem are addressers or addressees:

Quaff of this cup, *my* king and lord, breaker of rings, and blithe *be thou*, gold-friend of *men* (Part 1A: 1172-1178) (From *Wealhtheow* to *Hrothgar*).

The 1st- person addresser is the subject whereas the 2nd person is the addressee and the 3rd person is the one of the other characters apart from the addressee and the addresser in the poem. The events in the narrative superstructure happen out of the narration time and space whereas they occur at a contextual time and space (e.g. today, now, here, there) in the discursive substructure (see also Kiran and Kiran, 2010: 191 for the comparison of historical narrative and discourse):

The queen of *Hrothgar*, greeted the men *in the hall*. The noble woman, *first* offered the ale-cup to the lord of the land of East-Danes (Part 1A: 1163-1166)

Now *Beowulf* bode in the burg of the *Scyldings*, (Prologue 53)

All men speak softly, *here*, speak mildly and trust their neighbors, protect their lord (Part 1A: 1228-1231) (From *Wealhtheow* to *Hrothgar*).

O Warriors'-shield, *now* I've wandered far,— that I alone with my liegemen *here*, *this* hardy band, may *Heorot* purge! (Part 1A: 431-433) (from *Beowulf* to *Hrothgar*).

When *first* I was ruling the folk of *Danes*, wielded, youthful, this widespread realm, *this* hoardhold of heroes (Part 1A: 466-468) (from *Hrothgar* to *Beowulf*).

In the narration below, the verbs in the narrative part are in present (e.g. v3, v4, v5, v6), past (e.g. v1, v2, v7, v8), or past participle (v9) forms, all of which express completed actions at a distant past. They follow each other to express successive events at a distant past.

The lay *was* (v1) finished, the gleeman's song. Then glad *rose* (v2) the revel; bench-joy brightened. Bearers *draw* (v3) from their "wonder-vats" wine. *Comes* (v4) *Wealhtheow* forth, under gold-crown *goes* (v5) where the good pair *sit* (v6), uncle and nephew, true each to the other one, kindred in amity. Unferth the spokesman at the *Scylding* lord's feet *sat* (v7): men *had* (v8) faith in his spirit, his keenness of courage, though kinsmen *had found* (v9) him unsure at the sword-play (Part 1A: 1162-1171).

On the other hand, the verbs in the discursive part are in present, past or participle as well as in modal forms expressing present, close or distant past, future, necessity, suggestion, ability, obligation, request, imperatives or other attitudes and feelings of the subject speaker as shown in quotations 9 and 10 below:

(9) *Thou* *Hrothgar*, hail! *Hygelac's* I, kinsman and follower. Fame a plenty *have I gained* in youth! These *Grendel*-deeds *I* heard in *my* home-land heralded clear (Part 1A: 408-411) (from *Beowulf* to *Hrothgar*)

(10) Lo, we seafarers say our *will*, far-come men, that *we* fain *would seek* *Hygelac* now. *We* here *have found* hosts to our heart: *thou* hast harbored *us* well. *If* ever on earth *I am able* to win *me* more of thy love, O lord of men, *ought* anew, than *I now have done*, for work of war *I am willing still!* (Part 1A: 1827-1834) (from *Beowulf* to *Hrothgar*)

As for the content of the quotations above, while the narratives (e.g. 1, 3, 4, and 8) include informative statements about the plot and the chronology, the discursive quotes (e.g. 2, 5, 6, 7, 9 and 10) include political, strategical, flirtish, or illusive messages of the addresser to manipulate the addressee. According to the findings above narrative and discursive enunciation planes can be contrasted as shown in the table below:

Table 1. Narrative and Discourse

Enunciation	Narrative	Discourse
Subject	narrator (the poet, the author)	addresser, addressee (the characters: Beowulf, Hrothgar, Wealhtheow, Unferth, Grendel, Grendel's Mother)
Person	3rd person	1st, 2nd, and 3rd
Time	chronology, once upon a time (indefinite past), at that time, before the time of narration, e.g. then, now (at that time), that day, early time of man, till one began	now, at the time of speaking, before the time of speaking, after the time of speaking, e.g. soon, while you live, ever, from now on
Space	a splendid building, the hall, the underwater lair, there, the earth etc.	Hereot, Dane, Geatland, this cup, here,
Modality	-	ability, certainty, possibility, necessity, suggestion, obligation, polite request, permission, like, dislike, willingness etc.
Tense	past (distant)	present, future, past (close or distant)
Content	informative, didactic, instructional, pragmatic	political, strategical, flirtish, illusive, costly

Content informative, didactic, instructional, pragmatic political, strategical, flirtish, illusive, costly According to the findings above, narratology can be described as “the recitation of an event or series of events”, while discourse can be described as “verbal exchange, or conversation” (see Benveniste, 1971). Discourse, on the other hand, can be described as the strategical use of language in a social context. Thus, without a social worry, there would be no need for a strategical use of language, or discourse since there would be no power struggle (see also Kramsch, 1995). According to Kramsch (1995), the speaker's personal thought and his choice of words accordingly is restricted by the social context. In broader sense, considering the social context under the effect of the dominant power, discourse can be regarded as a verbal camouflage, substituting rough and crude words reflecting our primitive, instinctive, and original thoughts, or desires, by more elegant, courtly, or political words in pursuance of the will of the power. Accordingly, *altruism* can be described as the discursive projection of *selfishness*; *love* can be described as the discursive projection of *sex*; and *justice* can be described as the discursive projection of *interest*. In other words, relatively abstract or speculative discursive contents such as altruism, love and justice which refer to uneconomical, luxurious and superfluous human behaviors in terms of natural selection are manipulated to alleviate instinctive desires originally willing utility, sex, and profit.

Selfishness and Altruism

Regarding altruistic content in any piece of language as the discursive aspect of originally pragmatist thoughts, we analyze the altruistic and pragmatist content in the poem as to their narrative and discursive enunciation levels. Among these contents, ‘kinship’ is one of the most prominent item

which is pragmatically, politically or strategically handled throughout the poem. In a pragmatist point of view, kinship is narrated as an informative reference to introduce people and the relations between them:

(11) Grendel this monster grim was called, march-riever, mighty, *in moorland living*, in fen and fastness (Part 1A: 102–104)

Here, Grendel is described as a monstrous demon creature, leading an isolated life not having any kinship relation.

(12) *On kin of Cain* was the killing avenged by sovran God for slaughtered *Abel* (Part 1A: 107–108)

The myth of Cain and Abel is referenced by the narrator so as to confess that pragmatic expectations and selfishness outbalance kinship, as a result of which envy naturally arises.

(13) Comes Wealhtheow forth under gold-crown goes where *the good pair sit, uncle and nephew*, (Part 1A: 1165-1168)

(14) Then she turned to the seat where *her sons* were placed, *Hrethric and Hrothmund*, with heroes' bairns, young men together: *the Geat*, too, sat there, Beowulf brave, *the brothers between* (Part 1A: 1191-1194)

(15) *Hygelac Geat, grandson of Swerting*, on the last of his raids this ring bore with him (Part 1A: 1205-1206)

As for the content of 13-15 above, kinship relations are frequently narrated to introduce the characters and the relations between them. As to a more political and strategical point of view, on the other hand, kinship is manipulated as a source of statue, nobility, reputation, strength, favoritism or pride by the addresser. 'Kin selection' is a frequently highlighted overtone in the poem. For example, Beowulf is proud of being the kin of Geats, Hygelac's own heart-fellow and son of his well-known noble father (see 16 below):

(16) "We are *by kin of the clan of Geats, and Hygelac's own hearth-fellows* we. To folk afar was *my father known, noble atheling, Ecgtheow* named." (Part 1A: 260-263) (from Beowulf to Hrothgar's henchman)

(17) Breca ne'er yet, not one of you pair, in the play of war such daring deed has done at all with bloody brand, I boast not of it! Though thou wast *the bane of thy brethren dear, thy closest kin!* (Part 1A: 584-589) (from Beowulf to Unferth)

In 17, the poet narrates Beowulf's condemning Unferth for killing his own brother, through which Beowulf manipulates the myth of Cain and Abel, and likens him to Cain who is the well-known doer of the worst crime ever committed on Earth. Below are the examples for favoritism. Wealhtheow politically demands Hrothgar to hand down his power to his kinsmen (see 18) and Beowulf to supervise and favor her sons (see 19):

(18) leave the nation to your *kinsmen* (Part 1A: 1181-1182) (from Wealhtheow to Hrothgar)

(19) *To son of mine be helpful* in deed and *uphold his joys!* (Part 1A: 1231) (from Wealhtheow to Beowulf)

In 20, Hrothgar strategically addresses Beowulf as his own son so as to gain a political ally through kinship:

(20) Now, Beowulf, thee, of heroes best, *I shall heartily love as mine own, my son; preserve thou ever this kinship new!* (Part 1A: 948-950) (from Hrothgar to Beowulf)

Hrothgar's annunciation that Beowulf is henceforth a son to him is a strategical and political move aiming to set diplomatic ties with the greatest warrior in the world by claiming him as family.

(21) *I knew him* of yore in *his youthful days*; his aged father was Ecgtheow named... *for thanks*, he

has thirty men's heft of grasp in the gripe of his hand, the bold-in-battle (Part 1A: 372-381) (from Hrothgar to his warriors)

Here, Hrothgar remembers Beowulf and reminds him his assistance of Beowulf's father, Ecgtheow years ago. Beowulf displays reciprocal altruism (or loyalty and fidelity) and comes to the assistance of the Danes to pay an old debt that his family owes to Hrothgar.

'Generosity', or provision of resources, is another noteworthy item which was determined to be frequently used for informative and strategical purposes. In narrative pragmatist content (see 22-25), resources are supplied to the subject hero by the power as gifts in exchange for short-term tangible benefits such as his/her bravery and victory cases:

(22) *To Beowulf gave the bairn of Healfdene a gold-wove banner, guerdon of triumph, broidered battle-flag, breastplate and helmet; and a splendid sword... For such costly gifts he suffered no shame* (Part 1A: 1022-1029)

(23) *To him in the hall, then, Healfdene's son gave treasures twelve, and the trust-of-earls bade him fare with the gifts to his folk beloved* (Part 1B: 1875-1878)

(24) *Of wunden gold, she offered, to honor him, arm-jewels twain, corselet and rings, and of collars the noblest that ever I knew the earth around* (Part 1A: 1197-1199)

(25) *Joyous then was the Jewel-giver, hoar-haired, war-brave; help awaited the Bright-Danes' prince, from Beowulf hearing, folk's good shepherd, such firm resolve* (Part 1A: 608-611)

In discursive altruistic content (see 26-28), however, provision of resources is manipulated to seduce, mislead, deceive, trick, or cheat the addressee for sexual, political or strategical purposes. In 26, for example, Beowulf displays Wealhtheow his generosity by emphasizing his readiness to risk even his life for them, which also shows the reciprocal altruism between the power and the followers:

(26) *I would work for the will of your people fully, or fighting fall in death, in fiend's gripe fast. I am firm to do an earl's brave deed, or end the days of this life of mine in the mead-hall here* (Part 1A: 635-639) (from Beowulf to Wealhtheow)

(27) *This jewel enjoy in thy jocund youth, Beowulf lov'd, these battle-weeds wear, a royal treasure, and richly thrive!* (Part 1A: 1220-1222) (from Wealhtheow to Beowulf)

(28) *They are welcome guests to folk of the Danes* (Part 1A: 388-389) (from Hrothgar to his warriors)

The poet also narrates the helplessness of the people against the challenges in 29 since despair is a prevalent theme not only in mythological narration but also in other literary works which provides the necessary conditions for a hero to emerge.

(29) *Sore was the sorrow to Scyldings'-friend, heart-rending misery. Many nobles sat assembled, and searched out counsel how it were best for bold-hearted men against harassing terror to try their hand* (Part 1A: 170-174)

The impotency of the individuals calls for a hero, or a messiah, who can eliminate these challenges for them. This is a call for the hero, or "will to obey". This is an opportunity for a hero to prove himself and gain a status, and ends with the hero's response to the call (see 30).

(30) *This heard in his home Hygelac's thane, great among Geats, of Grendel's doings... A stout wave-walker he bade make ready. Yon battle-king, said he, far o'er the swan-road he fain would seek, the noble monarch who needed men!* (Part 1A: 194-209)

Praise can also be regarded as another form of generosity, or altruism, and 'will to obey' which is frequently manipulated in the discursive content of the poem:

(31) *Blessed God out of his mercy this man hath sent to Danes of the West* (Part 1A: 381-383) (from Hrothgar to his warriors)

The hero's selection of the fittest narrated in 32 can be scored as another pragmatist content:

(32) And now the bold one from bands of Geats comrades *chose, the keenest of warriors* e'er he could find (Part 1A: 204-207)

According to the findings on pragmatist and altruistic contents, narrative and discursive enunciation levels can be contrasted as shown in the table below:

Table 2. Pragmatist and Altruistic Contents

Enunciation level	Pragmatist Contents	Altruistic Contents
Narration	kinship envy fitness conditions to call for help waiting for hero nominate hero for help will to obey	generosity, provision of resources
Discourse	kin selection and favoritism	nobility reputation status generosity, hospitality, provision of resources loyalty and fidelity praise

praise According to the results obtained from the analysis of the narrative and the discourse, there is a significant difference as to the contents in the poem. Altruistic contents displaying provision of resources, generosity, nobility, kin selection, favoritism were found highly discursive except for provision of resources and generosity which were also found in narrative texts. On the other hand, pragmatist, or selfish, contents asserting utilization, competition, or envy, economy, and fitness were found highly narrative. Kinship as a primitive and pragmatist content was found not only in narrative but also discursive texts. These common uses demonstrate us that although there is not a sharp border between the lexicons of two levels of enunciation, there is still a difference between the discursive and narrative contexts of these concepts. Accordingly, while narrative texts were found to contain pragmatist elements "evaluating things solely by their practical consequences and bearing on human interests" (Ormerod, 2006, p. 894), discursive texts were found to contain more symbolic, luxurious, abstract, idealistic contents. In other words, whereas narrative can be called naturally selective, discourse can be called strategically, sexually, or politically selective. Therefore, in pragmatist addressing, events are "judged against the outcomes rather than abstract principles" (Ormerod, 2006, p. 892). In altruistic addressing, in contrast, abstract principles, courtship strategies or political interests may inspire the addresser.

Discursive altruism works on the basis of the principle of reciprocity which is described as "a temporarily devotion of one's fitness for another organism's sake, with an expectation of a similar manner at a later time (Trivers, 1971). Therefore, this reciprocity expectation brings about indirect, political and strategical discursive altruistic concepts which, in fact, refer to their original pragmatist counterparts. Accordingly, evolutionary forces such as reciprocity expectation may have shaped human altruism, which may have, in turn, shaped human language in discursive way (see Fehr and

Fischbacher, 2003 for the relation between evolutionary forces and development of human altruism). In consequence, as stated by Nietzsche, "if all alms were given only from pity, all beggars would have starved long ago."

Sex and Love

In this part of the study, the findings of the analysis of *sex* and *love* related contents in terms of narrative and discursive enunciation levels of the poem are discussed. As stated by Procazkova (2007, p. 8), in Beowulf, women "draw their importance from their sons", for whom they mourn or pride. In the first instance, Grendel's mother's feminine archetype characterized by motherhood, maternal drives, and her revolt against patriarchal order is highly narrated in the poem:

(33) The livelong time after that grim fight, Grendel's *mother, monster of women*, mourned her woe (Part 1B: 1261-1263)

(34) Then the warrior was aware of that *wolf-of-the-deep, mere-wife monstrous* (Part 1B: 1524-1525)

The hero possesses all the qualities of an ideal mate. Frequently highlighted characteristics such as status, strength and bravery are among not only the most important signs for sexual selection but also the necessary qualifications for the domination of justice on the earth:

(35) He was the *mightiest man of valor* in that same day of this our life, *stalwart and stately* (Part 1A: 196-198)

Beowulf himself describes the reason why he can be nominated as the messiah for the Danes:

(36) We are *by kin of the clan of Geats, and Hygelac's own hearth-fellows we*. To folk afar was *my father known, noble atheling, Ecgtheow named* (Part 1A: 260-263) from Beowulf to Hrothgar

(37) *Thou Hrothgar, hail! Hygelac's I, kinsman and follower. Fame a plenty have I gained in youth!* (Part 1A: 408-410) from Beowulf to Hrothgar

Such descriptions as a warrior, a grim and gloomy monster, a cursed lady for a female character in the descriptions above are not only because Grendel's mother "disturbs the patriarchal social order," or the power (Oswald, 2009, p. 67), but also because they reflect the burden of female choice on males. The fight between Beowulf and Grendel's monstrous mother and his victory over her can be interpreted as a masculine victory over all demanding females. Motherhood can be seen as the fundamental underlying reinforcement of female mating strategies and the reason for difficult mate selection criteria. The monstrous feminine character is the "reflection of dark feminine archetypes or as a symbol of feminine deity" (Procazkova, 2007, p. 31). The male hero and warriors with fitness, strength, and fame, run after a monster-like female.

(38) The ocean floods closed o'er the hero (Part 1B: 1499-1500)

(39) Less grim, though, that terror, e'en as *terror of woman* in war is less, might of maid, *than of men in arms* (Part 1B: 1287-1290)

(40) *Some man, was raiding her monster-realm* (Part 1B: 1505)

Wealhtheow and Grendel's mother are contrasted by Procazkova (2007, p. 35). Accordingly, Wealhtheow represents "light and order", while Grendel's mother represents "darkness and chaos." In addition, Grendel's and his mother's outcast lives from society are described in the following lines (see also Porter, 2001):

(41) Grendel this *monster grim* was called, *march-riever mighty, in moorland living, in fen and fastness* (Part 1A: 102-106)

(42) She was *doomed* to dwell in the *dreary waters, cold sea-courses* (Part 1B: 1265)

The isolated life of Grendel's mother in her underwater lair is likened to the womb of mother. It is pointed out that the use of earth and water symbolism, as well as Beowulf's coming back to the

surface, is “a symbol of rebirth”, where “the underwater lair stands for the suffocating womb” (Morgan, 1991, p. 56):

(43) Then *bore* this brine-wolf, when *bottom she touched*, the lord of rings to the lair she haunted, while vainly he strove, though his valor held, weapon to wield against wondrous monsters that sore beset him; *sea-beasts many tried with fierce tusks to tear his mail*, and swarmed on the stranger (Part 1B: 1511-1517)

Grendel’s mother’s isolated life in her underwater lair also sounds like Poseidon’s underwater shelter. In Greek mythology, Poseidon is known as the god of sea. He is bad-tempered, moody and greedy (see Hamilton, 2017). He lives in an underwater palace on the ocean floor (Hamilton, 2017, p. 38).

Second, cup bearing, or the hostess role, is one of the most important social roles of the women in Beowulf:

(44) Quaff of *this cup, my king and lord*, breaker of rings, and blithe be thou, *gold-friend of men* (Part 1A: 1171-1175) (from Wealhtheow to Hrothgar)

(45) The *high-born lady* handed the cup, *first to the East-Danes’ heir and warden* (Part 1A: 616-619)

(46) *Through the hall then went the Helmings’ Lady*, to younger and older everywhere carried the cup (Part 1A: 621-625)

In cup bearing, “the order of serving” is important (Phipps, 2012, p. 2; see also Porter, 2001). The cup bearer’s task is “to deliver the cups to the retainers according to their prominence”. She “praises the warriors and politely reminds them of their loyalty to the king” (Procazkova, 2007, p. 9). Wealhtheow is also described as a gift-giving queen, which was a portrait in Anglo-Saxon times (Procazkova, P. (2007, p. 9). Not only cup bearing but also gift giving sound like a mate selection process:

(47) *A cup she gave him*, with kindly greeting and winsome words. Of wondrous gold, *she offered, to honor him, arm-jewels twain, corselet and rings, and of collars the noblest* that ever I knew the earth around (Part 1A: 1195-1199)

(48) Went then to *her place*. That was proudest of feasts; *flowed wine for the warriors* (Part 1A: 11236-1237)

Ornamentation with gold, being wife or queen of a king are the signs for the rich resources:

(49) Came Wealhtheow *forth, queen of Hrothgar, heedful of courtesy, gold-decked*, greeting the guests in hall (Part 1A: 613-615)

The feminine characters (i.e. Wealhtheow and Grendel’s mother) in Beowulf with their strong, self-assured, and assertive personalities are distinctive (see Porter, 2001; Phipps, 2012). According to Phipps (2012), “women of Beowulf are not only peace-weavers, or cup-bearers but also powerful, plot-driving and complex characters who can be dangerous as well as peaceful” (Phipps, 2012, p. 3-4). Analyzing the roles of the women in Beowulf, Porter (2001) demonstrated the dominance of female characters in Beowulf.

In the following discursive quotation addressed from Hrothgar to Beowulf, on the other hand, heroes’ greeting each other with gold, or the heroes with gold greeting each other, is considered equivalent to the courtship behavior of bears with a ringed prow ornamentation:

(50) Long as I rule this realm so wide, let our hoards be common, *let heroes with gold each other greet o’er the gannet’s-bath*, and *the ringed-prow bear o’er rolling waves tokens of love*. 1868-1872 (from Hrothgar to Beowulf)

Next, Hrothgar’s annunciation that Beowulf is henceforth a son to him is another noteworthy part of the poem, which demonstrates us that kinship as a status is also of great importance in the discourse of love (Part 1A: 926–957).

(51) Now, Beowulf, thee, of heroes best, *I shall heartily love as mine own, my son; preserve thou ever this kinship new*: (Part 1A: 947–950).

Finally, the scene of fight between Beowulf and Grendel's mother makes up a violent and just as an erotic climax in the poem. The male hero defeats the female monster with her own strategy in her lair. The magical sword on the wall of the lair is narrated as a sexual ornament (see Part 1B: 1521-1577):

(52) She *grasped out for him* with grisly claws, and the warrior seized; yet *scathed she not his body hale; the breastplate hindered*, as she strove to shatter the sark of war, the linked harness, *with loathsome hand* (Part 1B: 1506-1510)

(53) Then *sang on her head* that seemly blade its *war-song wild* (Part 1B: 1526-1527)

In this scene, the battle, or the wrestling match, between Beowulf and Grendel's mother in the lair is narrated like an erotic scene. "The poet exploits the basic resemblance between sexual intercourse and battle" (Chance, 2005, p. 102; see also Oswald, 2009, p. 70). "Clutching, grasping, and embracing while they fight; the contest for a dominant position, and the use of fingers, knife, or sword to penetrate clothing or the body" sound like an erotic scene (Nitzsche, 1980, p. 293). Furthermore, Nitzsche (1980, p. 293) also points out "the implied figurative kinship between the sword and the phallus, decapitation and castration, and such erotic descriptions as battles between a male and female, or a Christian woman and a pagan man, and the saint's struggle to preserve her chastity, or the description of the virgin's rape" as common sexual symbolism of the act of intercourse (Nitzsche, 1980, p. 293-295).

The poet's narration of Hrothgar's and warrior's waiting on the shore for Beowulf to come reveals the despair of weaker males against the overloading sexual selection criteria by females and their expectation for a liberator, or a messiah, to overcome these challenges on behalf of them:

(54) Soon, then, saw the *sage companions who waited with Hrothgar, watching the flood*, that the tossing waters turbid grew, blood-stained the mere. (Part 1B: 1596-1600)

(55) The *guests sat on, stared at the surges, sick in heart*, and wished, yet *weened not, their winsome lord again to see* (Part 1B: 1601-1610)

The weaker, unpretentious and uncompetitive males (i.e. the warriors, or guests) waiting for the hero, Messiah, or say Godot, to make justice dominate the earth. The Messiah comes with the evangel that heralds the death of monster and finally the domination of justice.

courtship According to the results obtained from the analysis of the narrative and the discursive texts in the poem, there is a significant difference also as to the contents of sex and love. While the lexical

Table 3. Contents of Sex and Love

Enunciation level	Contents of Sex	Contents of Love
Narration	wife as a bedfellow to the husband maternal drives, motherhood (kinship) eroticism (i.e. wrestling between Beowulf and Grendel's mother in the lair) cup bearing or hostess role	-
Discourse	-	love as own son (kinship) ornamentation (i.e. tokens of love) courtship

love enunciated for kinship, ornamentations or courtship concerns were found highly discursive, lexical contents asserting sex, sexuality, eroticism, maternal drives, and motherhood were found highly narrative. Such characteristics as heroism, altruism, savagery, fierceness, violence, loyalty, boast, praise, fame, jealousy, and rivalry occupying particularly the center of this epic are originally courtship strategies in mating, which can be described as 'will to mate' (see Miller, 2001). The relation between sex and violence comes to light and their lexical contents get closer to each other when the narrative way of enunciation is preferred and they get more distant when there is a shift to the discursive mode like in the case of the spacing between the blades of the scissors.

The discourse of love is expected to involve love-makers as the subject, or the addresser, and the object, or the addressee, of love, the quality of love explaining whether it is a romantic one or an erotic one, symbolic one or literal one. However, the fundamental purpose in the discourse of love is to camouflage and replace the wild way of calling for sex with a more strategical, attractive, and altruistic content words. Such discursive contents as love assert more symbolic, abstract, luxurious and idealistic understanding of sex and sexual contents. Consequently, love may be described as a discursive content word substituting the pragmatic concept of sex, which is strategically chosen by the addresser so as to cheat, seduce or allure the addressee.

Interest and Justice

In this part of the study, the findings of the analysis of lexical contents such as interest and justice are discussed in terms of narrative and discursive enunciation levels of the poem. Initially, the poet also describes Heorot as the place where Hrothgar, the king, or the power, and Wealhtheow, the queen, warriors and followers gather:

(56) It fell, as he ordered, *in rapid achievement* that ready it stood there, of halls the noblest: Heorot he named it *whose message had might in many a land* (Part 1A: 74 -79)

(57) Courageous men *carried the head from the cliff* by the sea, ...*to the gold-hall* (Part 1B: 1640-1645)

(58) And next by the hair *into hall* was borne *Grendel's head* (Part 1B: 1653-1656)

This kind of places are the buildings where justice is thought to be demanded or delivered. Such arty and spectacular buildings, or halls, as altars representing the power and shelter where people gather and demand resources or justice have also been observed in the ancient ruins, legends, or epics (e.g. Göbeklitepe and Stonehenge ruins in Anatolia and England, Olympus in Ancient Greek mythology, Armageddon and doomsday in Christianity and other divine religions, Pharaoh's palace in Joseph's story etc.).

Second, 'peace-weaving' is another prominent item which is pragmatically, politically or strategically handled throughout the poem. Peace-weaving is narrated as a way of peacemaking between two clashing clans. In a pragmatist point of view, a woman from the peace-seeking clan mates with another man from the other clan "in order to secure peace between the two groups" (Procazkova, 2007, p. 7-8). It is a different form of kinship relation based on mutual interest and, therefore, it is important for the survival struggle since favoring kinship or blood bond is a very primitive societal behavior which may outbalance justice:

(59) Healfdene's hero, Hnaef the Scylding, was fated to fall in the *Frisian slaughter*. Hildeburh needed not hold *in value her enemies' honor!* Innocent both were the loved ones she lost at the linden-play, bairn and brother, they bowed to fate, stricken by spears; *'twas a sorrowful woman!* (Part 1A: 1071-1077)

A peace-weaver is "a woman married into one group from another, in an attempt to weave peace among them" (Procazkova, 2007, p. 7-8). A peace-weaver woman "has the potential to influ-

ence both groups" (Phipps, 2012, p. 14). The women looking out for their own interests as hostesses or peace-weavers are common characters in the poem (Porter, 2001).

Next, every time there is a banquet or celebration, a slaughter occurs. On the other hand, every time there is a slaughter, a victory and a celebration follow. This is a kind of archetype of justice and balance. It posits that every positive is followed by a negative and every negative is followed by a positive. This can be frequently observed in narrative literary products as well as in holy divine texts (e.g. Qoran 94/5-6; see Öztürk, 1995):

(60) *Then from the moorland, by misty crags, with God's wrath laden, Grendel came* (Part 1A: 711-712)

(61) *The morning sun was climbing higher... Warden of treasure, crowned with glory, the king himself, with stately band from the bride-bower strode; and with him the queen and her crowd of maidens measured the path to the mead-house fair* (Part 1A: 918-925)

(62) *A throng of sorrows I have borne from Grendel; but God still works wonder on wonder, the Warden-of-Glory* (Part 1A: 926-932) (from Hrothgar to warriors)

In addition, the poet frequently emphasizes a kind of 'tit for tat'. Grendel kills the soldiers with his bare hands using his arm. 'Arm' is also the homonym of 'weapon':

(63) *For him the keen-souled kinsman of Hygelac held in hand; hateful alive was each to other. The outlaw dire took mortal hurt; a mighty wound showed on his shoulder, and sinews cracked* (Part 1A: 814-819)

Grendel's mother's revenge is also narrated as a demand for 'tit for tat'. 'Tit for tat' is a kind of exchange and the most primitive and ancient manifestation of justice, which can also be observed in mating, fighting, and trading. Tit-for-tat is also regarded as a form of reciprocal altruism (see Fehr & Fischbacher, 2003). Revenge has always been a part of human nature and was prevalent among Anglo-Saxon tribes (Fletcher & Fletcher, 2003). It was considered as an act of justice and honor. Revenge is a frequent motif in the poem. For instance, Grendel's mother is narrated as a monstrous mother who aspires to avenge the death of her offspring:

(64) *The livelong time after that grim fight, Grendel's mother, monster of women, mourned her woe* (Part 1B: 1260-1263)

(65) *She was doomed to dwell in the dreary waters, cold sea-courses, since Cain cut down with edge of the sword his only brother, his father's offspring* (Part 1B: 1264-1269)

"Cain, son of Adam and Eve, killed his brother Abel out of jealousy" (Genesis 4; Alter, 2008). Thus all the monsters on earth are damned and known as Cain's descendants (see Alter, 2008).

(66) *And his mother now, gloomy and grim, would go that quest of sorrow, the death of her son to avenge* (Part 1B: 1280-1282)

The poet frequently narrates the monster's (either Grendel's or Grendel's mother's) appearance during the victims' sleep:

(67) *He (i.e. Grendel) spied in hall the hero-band, kin and clansmen clustered asleep* (Part 1A: 729-730)

(68) *To Heorot came she (i.e. Grendel's mother), where helmeted Danes slept in the hall* (Part 1B: 1282-1284)

Manslaughter or disasters usually catch victims during their sleep. Sleeping is the moment when people are the most vulnerable and defenseless. This is unjust. Monster and soldier combat, swamp and hall contrariness, manslaughter during sleep are typical elements in mythical narration. Injustice is correlated with the monstrous competitors. Monstrous characters such as Grendel seem to represent the harsh extraordinary natural and environmental challenges and chaos which individuals must overcome to survive:

(69) *Unhallowed wight, grim and greedy, he grasped betimes, wrathful, reckless, from resting-places, thirty of the thanes, and thence he rushed fain of his fell spoil, faring homeward, laden with slaughter, his lair to seek* (Part 1A: 120-125)

The poet also narrates a kind of award-winning after each victory over the monsters and the reward of the heroism is enunciated through discursive contents. The obedience and fidelity are rewarded by the power, which demonstrates a strong 'will to power':

(70) *Thou shalt never lack wealth of the world that I wield as mine!* (Part 1A: 950-951) (from Hrothgar to Beowulf)

(71) *Be glad at banquet, warrior worthy! A wealth of treasure at dawn of day, be dealt between us!*" (Part 1B: 1791-1792) (from Beowulf to his warriors)

Finally, jealousy is another theme in the poem which appears in the narrative as a conflict of interest between Beowulf and Unferth who is jealous of Beowulf's prowess:

(72) *Ever he (i.e. Unferth) envied that other men should more achieve in middle-earth of fame under heaven than he himself* (Part 1A: 504-506)

(73) *Art thou that Beowulf, Breca's rival, who emulous swam on the open sea, when for pride the pair of you proved the floods, and wantonly dared in waters deep to risk your lives?* (Part 1A: 507-511) (from Unferth to Beowulf)

Grendel, as a monster and a descendant of Cain, who is eternally damned, assaults the warriors in the hall with envy:

(74) *With envy and anger an evil spirit endured the dole in his dark abode, that he heard each day the din of revel high in the hall* (Part 1A: 86-89)

Jealousy occurs between competitors. Honor, status, and fame bring resources and superiority over other potential competitors not only for survival but also for mating concerns. Fighting bare-handed, or wrestling, is a sign for fitness and strength. Fame, status, strength and fitness are the signs for an ideal mate who are the common characteristics of heroes as well. Therefore, wherever there is a competition, jealousy is inevitable as in the case of the legend of biblical Abel and Cain, sons of Adam. As stated by Trivers (1971, p. 49), "injustice, unfairness, and lack of reciprocity often motivate human aggression, and indignation."

will to power Regarding justice as the discursive aspect of original interest concerns, we analyzed the contents of justice and interest as to their narrative and discursive enunciation levels in the poem. The fundamental purpose in the discourse of justice is to camouflage and replace the natural

Table 4. Contents of Interest and Justice

Enunciation level	Contents of Interest	Contents of Justice
Narration	Cain and Abel jealousy revenge tit-for-tat peace-weaving reciprocity positive followed by a negative negative followed by a positive	-
Discourse	-	Hereot reward, award

way of looking after one's own interest with a more strategical, legal and political content word called 'justice'. Justice as a discursive content word asserts more political, strategical, and symbolic understanding of interest. Consequently, we can conclude from the findings in this paper that justice may be described as a discursive content word substituting the original concept of interest, which is strategically chosen by the addresser so as to cheat, seduce or allure the addressee. As seen in Table 4, as for the discourse of the poem, justice is associated with *Hereot, reward, glory, God and power*. On the other hand, the narrative poem frequently focuses on revenge, tit-for-tat, jealousy, and reciprocity as for the related topics (i.e. interest and justice). In consequence, as stated by Nietzsche, "as long as we do not have power, we want freedom. Only when we have, might we want superiority. If we do not achieve success, we want justice, i.e. equal power." This proposition of justice unearths the relation of truth and lie. Similarly, the differences found between discourse and narrative in this study evokes the fine line between lie and truth, which was already described by by Nietzschean philosophy. That is to say, as long as we do not achieve or get something that we really need, we produce discourse through which we strategically identify what we wish to have. Only after we achieve it, do we start to pragmatically narrate what we exactly have.

CONCLUSION

Considering that discourse is so distinct from narrative in any language that discourse and narrative could be regarded as two distinct dimensions of a language, I identified the narrative and discursive texts in the poem on the basis of some morphological and lexical criteria. Accordingly, the poem was found to be established on two basic structures, one of which is narrative while the other of which is discursive. Contents such as altruism, love and justice which refer to uneconomical, luxurious and superfluous human behaviors in terms of natural selection but certifiable in terms of political or mating strategies were analyzed, categorized, compared, and contrasted in discursive and narrative texts quoted from the epic poem 'Beowulf'. According to the results obtained from the analysis of the texts, there were significant differences as to the distribution of the contents in the poem although the narrative and discursive data were from the same single work. Accordingly, altruistic expressions or signifiers found in discursive texts were concluded as the strategically signified projections of originally pragmatist thoughts and feelings; love oriented romantic contents or signifiers found in discursive texts were concluded as the strategically signified projections of originally sexual and erotic thoughts and feelings; and justice oriented political contents or signifiers found in discursive texts were concluded as the strategically signified projections of originally utilitarian and self-seeking thoughts and feelings. In brief, relatively abstract or speculative discursive contents such as altruism, love and justice which refer to uneconomical, luxurious and superfluous human behaviors in terms of natural selection were interpreted as the manipulative strategical entries used to alleviate originally instinctive desires willing utility, sex, and profit. That is to say, narratives conform to our evolutionary subliminal experiences, whereas discursive contents contradict with our evolutionary background but conforms to the political or sexual strategies seeking 'will to power' or 'will to mate', which is also compatible with the description of truth and lie in Nietzschean philosophy. That is, the difference between discourse and narrative evokes the fine line between lie and truth, which was already described by Nietzsche (1979). Accordingly, truths may be exchanged for illusions by the narrator, and real situations may be exchanged for unreal ones by the liar through the manipulation of words. The results in the study are significant because the distribution of the reference concepts in discursive and narrative texts were distinctive although the quotations were from the same work of the same author. Therefore, as a suggestion for further studies, a similar study comparing the distribution of these reference concepts (i.e. altruism, love and justice) or some others in different narrative or discursive sources may prove more meaningful results.

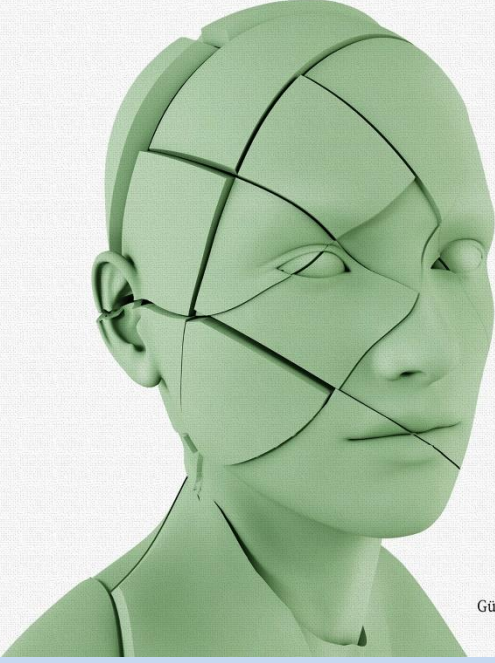
REFERENCES

- Abel, Charles F., and Arthur J. Sementelli (2005). Evolutionary critical theory, metaphor, and organizational change. *Journal of Management Development*, 24(5), 443-458.
- Alter, Robert (2008). *The five books of Moses: A translation with commentary*. WW Norton & Company.
- Benveniste, Emile (1995). *Genel Dilbilim Sorunları* (çev. Erdim Öztokat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büyükkantarcioglu, Nalan (2001). Yazınsal Eleştiri Kuramları İçerisinde Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Yeri ve İşlevi. *TÖMER Dil Dergisi: Dilbilimsel Eleştiri Özel Sayısı*, 17-29.
- Campbell, Joseph (2003). *The hero's journey: Joseph Campbell on his life and work* (Vol. 7). New World Library.
- Chance, Jane (2005). *Woman as hero in Old English literature*. Wipf and Stock Publishers.
- Dunbar, Robin (1996). *Grooming, Gossip and the Evolution of Language*. Faber & Faber, London.
- Fairclough, Norman (2010). *Critical discourse analysis: The critical study of language* (2. ed). Malaysia: Pearson.
- Fehr, Ernst, and Urs Fischbacher (2003). The nature of human altruism. *Nature*, 425(6960), 785-791.
- Flesch, William (2007). *Comeuppance: Costly signaling, altruistic punishment, and other biological components of fiction*. Harvard University Press.
- Fletcher, Richard, and Richard A. Fletcher (2003). *Bloodfeud: murder and revenge in Anglo-Saxon England*. Oxford University Press on Demand.
- Foucault, Michel (2010). *Yapısalcılık Ve Post Yapısalcılık* (Çev.). ISBN: 975825720X. Birey Yayıncılık.
- Fludernik, Monika (2009). *An introduction to narratology*. Routledge.
- Goethals, George R., and Scott T. Allison (2014). Kings and charisma, Lincoln and leadership: An evolutionary perspective. In *Conceptions of leadership*, pp. 111-124, New York: Palgrave Macmillan.
- Gummere, Francis B. (2001). *Beowulf, (translation) Vol. XLIX, Part 1. The Harvard Classics*. New York: P.F. Collier & Son, 1909-14; Retrieved from <http://www.brian-t-murphy.com/Beowulf.htm> on 09.03.2020.
- Günay, V. Doğan (2013). *Söylem Çözümlemesi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Hamilton, Edith (2017). *Mythology: Timeless tales of gods and heroes*. Black Dog & Leventhal.
- Jung, Carl G. (1969). *Collected Works of C.G. Jung, (Vol. 9, Part 1): Archetypes and the collective unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Jung, Carl G., M. L. von Franz, and Joseph L. Henderson (1964). *Man and his symbols*. London: Aldus Books.
- Kıran, Zeynel and Ayşe E. Kıran (2000). *Dilbilime Giriş* (3. Baskı), Ankara: Seçkin Yayınları.
- Karshan, Thomas (2009). Evolutionary criticism. *Essays in Criticism*, 59(4), 287-301.
- Knox, Jean (2003). *Archetype, Attachment, Analysis: Jungian Psychology and the Emergent Mind*. New York: Brunner-Routledge, ISBN 978-1583911280.
- Kramsch, Claire (1995). The cultural component of language teaching. *Language, culture and curriculum*, 8(2), 83-92.
- Landau, Misia (1984). Human evolution as narrative: have hero myths and folktales influenced our interpretations of the evolutionary past?. *American Scientist*, 72(3), 262-268.

- Miller, Geoffrey F. (2001). *The mating mind: How sexual choice shaped the evolution of human nature*, New York: Anchor.
- Morgan, Gwendolyn A. (1991). Mothers, monsters, maturation: female evil in Beowulf. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 4 (13), 54-68.
- Nietzsche, Friedrich (1979). *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense*. Trans. By Daniel Breazeale in *Philosophy and Truth: selections from Nietzsche's notebooks of the early 1870's*, New Jersey: Humanities Press.
- Nitzsche, Jane C. (1980). The structural unity of Beowulf: the problem of Grendel's mother. *Texas Studies in literature and language*, 22(3), 287-303.
- O'Halloran, Kieran A. (2005). Mystification and social agent absences: A critical discourse analysis using evolutionary psychology. *Journal of pragmatics*, 37(12), 1945-1964.
- Ormerod, Richard (2006) The history and ideas of pragmatism, *Journal of the Operational Research Society*, 57:8, 892-909, DOI: 10.1057/palgrave.jors.2602065
- Oswald, Dana M. (2009). "Wigge under Wætere": Beowulf's Revision of the Fight with Grendel's Mother. *Exemplaria*, 21(1), 63-82.
- Öztürk, Yaşar N. (1995). *Kuran-i Kerim Meali* (translation) İstanbul: Yeni Boyut.
- Phipps, Charles (2012). "A Feminist Critique of Beowulf: Women as Peace-Weavers and Goaders in Beowulf's Courts". Published M.A. Dissertation, Purdue: College of Liberal Arts, retrieved from: <https://mds.marshall.edu/etd/297>.
- Porter, Dorothy C. (2001). The social centrality of women in Beowulf: a new context. *The heroic age*, 5, 1-9. <http://www.heroicage.org/issues/5/porter1.html>
- Procazkova, Petra (2007). *Female Characters in Beowulf*. Masaryk University, 1-41.
- Şeker, Emrullah (2017). *Aşk ve İdeoloji Bağlamında Psikanalitik Söylem Çözümlemesi*. Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 6, p.2.
- Trivers, Robert L. (1971). The evolution of reciprocal altruism. *The Quarterly review of biology*, 46(1), 35-57.
- Van Vugt, Mark (2006). Evolutionary origins of leadership and followership. *Personality and Social Psychology Review*, 10, 354-371.
- https://www.ancient-literature.com/other_beowulf.html# (Date of retrieve: 04.03.2020: 16.20)
- <http://www.brian-t-murphy.com/Beowulf.htm> (Date of Retrieve: 09.03.2020)
- https://en.wikiquote.org/wiki/Friedrich_Nietzsche (Date of Retrieve: 30.10.2020)

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

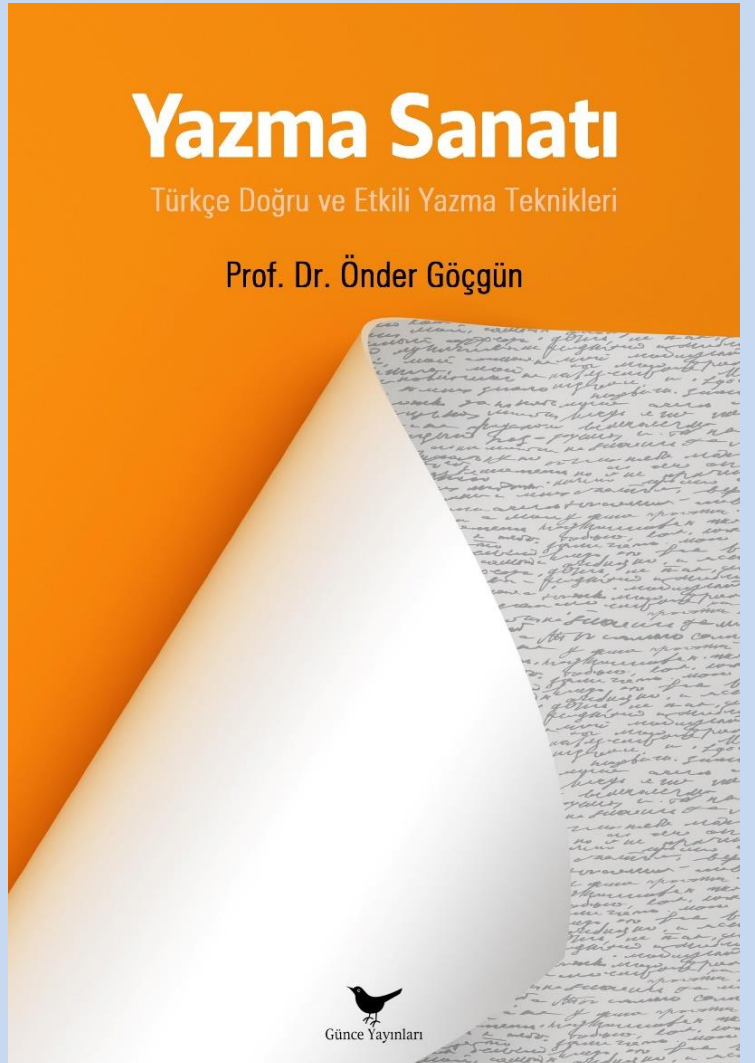


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

From Captivity to Liberation: Women's Metamorphosis Through Self- Awareness in Sarah Daniels '*The Devil's Gateway*

DR. ÖĞR. ÜYESİ CÜNEYT ÖZATA*- GÜZİN ŞARMAN**

Abstract

The years beginning with 1960 witnessed several alterations in the thoughts of the women identified as 'second-wave' feminists with regard to both social and political perspectives, which was led by the influence of women's movements. The women of that period directed their attention more to such matters like discrimination, gender, inequality, and violence whereas they were still interested in domestic issues. Women's new interests were fundamental sources of the works of such prominent feminist playwrights like Sarah Daniels displaying tendencies towards second-wave feminism. In this study, one of the debatable plays of her, *The Devil's Gateway* (1983) is analysed in terms of the gradual transformation of the female characters through self-awareness, regarding their positions in both domestic and public domain as well. In the light of the background of Daniels' period, with hermeneutic analysis and feminist criticism, the study also aims to observe triggering factors for the women's awakening in detail from the very beginning to the end of the play. The evaluations of the study are revealed in the conclusion part.

Key Words: Sarah Daniels, *The Devil's Gateway*, Feminism, Transformation, Self-Awareness

ESARETTEN ÖZGÜRLÜĞE: SARAH DANIELS'İN THE DEVIL'S GATEWAY OYUNUNDA ÖZ FARKINDALIK ÇERÇEVESİNDE KADINLARIN DEĞİŞİMİ

Öz

1960'la başlayan yıllar, kadın hareketlerinin etkisi altında 'ikinci dalga' feministler olarak bilinen kadınların hem sosyal hem de siyasi bakış açılarına göre düşüncelerinde çeşitli değişikliklere şahitlik etmiştir. O dönemin kadınları ev içi meselelere hala ilgi duyarken dikkatlerini ayrımcılık, cinsiyet, eşitsizlik ve şiddet gibi konulara daha fazla yöneltmişlerdir. Kadınların bu yeni ilgi alanları ikinci dalga feminizm akımı içerisinde yer alan Sarah Daniels gibi önemli feminist yazarların eserleri için temel kaynaklardı. Bu çalışmada Daniels'ın tartışmalı eserlerinden biri olan *The Devil's Gateway* (1983) hem evde hem de kamusal alandaki konumlarını göz önünde bulundurarak kadın karakterlerin farkındalık çerçevesinde aşamalı değişimlerini incelenmektedir. Ayrıca bu çalışma Daniels'ın döneminin temeli ışığında, yorumlayıcı analiz ve feminist eleştiri aracılığıyla oyunun başından sonuna kadar kadınların uyanışını tetikleyen etmenleri ayrıntılı bir şekilde gözlemlemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın bulguları sonuç kısmında verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sarah Daniels, *The Devil's Gateway*, Feminizm, Değişim, Öz farkındalık

* Ordu Üniversitesi, cuneyt.ozata@hotmail.com, orcid: 0000-0002-9179-9537

** Ordu Üniversitesi, guzin.srmn@gmail.com, orcid: 0000-0001-6306-0324

INTRODUCTION

A high number of campaigns were conducted by a group of women from 1960 on, leaving their mark on the foundation of a new feminist perspective triggered by the Women's Liberation Movement. Being in the pursuit of better and greater rights than the ones having been provided to them until those years, these women found themselves in a hard struggle and attempt to be the owner of as much a strong position in society as men. Theirs was indeed a search for liberation and independence from the centuries-old hegemony and oppression of men under the patriarchal system. Besides this initiative, however, they focused on such issues as domestic field, gender, and sexuality until the 1970s and 1980s. These years "saw the efflorescence of women's self-discovery, at a time when new identities and a new consciousness were developed amongst women" (Kaplan 1992, p. xx). It was through the campaigns and efforts of the Women's Liberation Movement as a trigger for such an action that the consciousness-raising and feminist theory emerged. Through "the consciousness-raising paradigm of the Liberation Movement" (Aston, 1995, p. 63), women had a chance to share their opinions in groups while telling their own stories to one another. In other words, this new term entitled as 'consciousness raising' (Aston, 1995; Keyssar, 1984; Morris, 1994 & Wandor, 1986) enabled women to voice their inner thoughts and feelings as well as to support their 'comrades'. In her book *Modern Dramatists Feminist Theatre*, Keyssar (1984) presents women's objectives through the consciousness-raising process:

Their goal was to raise each other's consciousness of the plight of women by sharing stories of oppression and private struggle for autonomy and self-confidence. These were, as they came to be called, support groups, gatherings of women who had wished to support each other's struggle for self-respect (pp. 14-15).

Viewed from another perspective, it was a new consciousness level, as far as women were concerned, which paved the way for the recognition of themselves and the belief in their own potential to the highest degree while also valuing their own perspectives. To be more precise, Farganis' book on feminism discusses that "consciousness raising is a way of allowing women to trust in their own perception, their own inner voice, their own autobiographical self" (1994, p. 19). This argument by Farganis makes it a must to make an account of the feminist theory concomitant with the Women's Liberation Movement. Placing particular emphasis on gender equality, feminist theory is the theoretical side of feminism intent on examining patriarchy, discrimination, women's social roles, objectification of their bodies, and oppression as well. As women stepped into the political sphere in protests to speak out their problems, what used to be seen as 'personal' beforehand started to be considered 'political' in their eyes. Basically, within the scope of feminist theory "there is some existing identity, understood through the category of women, who not only initiate feminist interests and goals within discourse, but constitute the subject for whom political representation is pursued" (Butler 1999, p. 3). In other words, as one of the most famous slogans of the Women's Liberation Movement, 'the personal is political' finds a place in feminist theory in the sense of women's political perspectives towards their problems. Farganis, in this respect, refers to feminist theory in his work: "Feminist theory has advanced a patent epistemological and discursive challenge by placing gender front and centre, integrating women into the discourses of social and political theory, and bringing women's need into the public policy sphere" (1994, p. 16).

However, the diversity of new subject matters dealt with by women such as gender inequality results in a split in opinions, contributing to the emergence of such 'feminisms' (Wan Yahya, 2010) consisting of cultural, liberal, socialist, and radical theories. Despite their distinctive standpoints to-

wards feminism, these theories strike a balance in the target that women ought to have equal rights with men. In addition, according to Michelene Wandor, they all hunt for an alteration in both domestic and social roles of women while also raising their voice against male dominance (1986, p. 133). In the light of a variety of feminist perspectives, women embark upon more serious matters pervading through every layers of society such as violence, child abuse, and rape. Subsequently, these theories lay groundwork for contemporary women's playwriting with feminist leanings in such a way to place unspoken and unmentioned issues in the minds of feminist playwrights quite "interested in how far deep underlying political systems can be confronted" (Morrissy, 1994, p. 17). In parallel with this statement, in the article *Female Bonding in Sarah Daniels' The Devil's Gateway*, Wan Roselezam Wan Yahya argues that women playwriting in the contemporary era changed its focus on woman's position in the domestic sphere into much more critical topics such as sexual harassment, murders, pornography and control over the body (2010, pp. 228-229). Similarly, Susan Basnett's article *The Politics of Location* identifies women playwriting after 1970 that:

...women's theatre began to shift away from its initial socialist agenda to an exploration of broader debates about gender and sexuality. The subjects of women's performances also changed. From plays looking at motherhood, wages for housework, equal pay, exploitation of women in the workplace, and a general emphasis on women's work, attention shifted to more personal explorations of incest, domestic violence, and then to questions of sexual identity and preference (2000, p. 73).

Renowned as one of the leading and remarkable playwrights in the 1980s, Daniels is included in 'second wave' feminism of which she has some points throughout her writing career. An analysis of her plays results in the inference that Daniels makes use of a number of feminist theories like radical feminism in the hope of reflecting the experiences of women within a male-governed, or patriarchal, society, despite being highly criticized by theatre critics for her manifestations in the plays. However, her lesbian identity, which is taken as another ground for any critique of her and her art, fails to overshadow her radical reflection. What she aims to discover in her drama is often the radical politics under the influence of male hegemony, and this is what her critics oppose and censure in her art (Aston, 2003, p. 39). Although her radical leanings uncover their existence through her plays, some of which have a more obvious reflection, her real intention is, indeed, to mirror social and political happenings within society as well as their echo at home. In the same vein, Daniels' radical perspective is interpreted in Pamela Bakker's thesis *A Critical Analysis of the Plays of Sarah Daniels*: "While the radical position does surface more prominently in some of her plays than others, it is important to recognize that it is more a reflection of ideas floating around in society at the time of writing than a deliberate attempt by the playwright to disseminate feminist theory" (1996, p. 4).

As she approaches the women's problems in a provocative way in her plays, she appears to prove a request for a new layout in the societal domain. In Carlson's opinion, she not only discusses the social transformation in her works but also hopes to restore a kind of renewed social order (1989). She demands and insists on a change through which women can be emancipated from their captivity on one hand and appear in social positions generally seated by men on the other. Further, as for the subject matters making up the core of her works, the multifaceted abuse of women and the oppression of patriarchal system on them may be two central headings. Through the portrayal of her female characters, she intentionally endeavors to focus on the repressive power of institutions managed by the patriarchal system as well as the social identity of women, using such themes as rape, homosexuality, child abuse, prostitution, and multi-directional violence (Wan Yahya, 2009, p. 1). She also points out, by means of her plays, the need for capitalist order to be overthrown, depression of

women to be ended and murderers of women to be punished. To clarify, her theatre is “characterised by a feminist anger; a kind of polemical anger that cried out at the injustices of a man-made world” (Aston, 2003, p. 46). Daniels’ focal point in writing such plays seems, therefore, to voice out the scream and outcry of the oppressed women in a world dominated and owned by the supremacy of men over women. More to the point, she has no hesitation about making a touch on the political events like nuclear armament in the world, which is one of the issues severely criticized about her plays. Her reply to these critiques is just that what she writes is the truth, not a lie or fallacy:

Some plays are more political than others, but within a context of challenging a status quo and putting forward ideas or ideology that have a different perspective, then my work is political. I do want my plays to be challenging. A play, to me, should be relevant to today’s society; that’s part of why I think you write plays. It should tell a story and it should also challenge (qtd. in Stephenson & Langridge, 1997, p. 4).

Notably, the local, national or global problems that she chooses to write about and deal with in her plays form the basis of her works, one of which is *The Devil’s Gateway*. In this early play, she leads female characters into the processes of self-awareness and self-realization. As the second play of Daniels, *The Devil’s Gateway* was first staged at the Royal Court Theatre Upstairs in 1983. Considered to be an insightful study of the contemporary period from women’s perspective, the play places the women’s position in public and domestic sphere in the centre and focus of her play, also emphasizing and illustrating their growing awareness of themselves and others in their society. Favouring radical perspective in the play, Daniels creates her female characters as those who can raise their own consciousness of and voice against patriarchal power while restoring the relation between them. Not unlike in her other plays, the playwright intends “to sound the cry of women’s voices, to break the silence too often characteristic of women’s place in drama” (Keyssar, 1984, p. 3) through the journey of women in this play. Simultaneously, taking men from the centre, Daniels settles the women in complicated relations in such a manner to urge them to seek for collaboration. That is to say, the dominant power shifts from men to women in a different setting built by the playwright (Wan Yahya, 2010, p. 230). The unification of women, despite seemingly having different characters and motives for their actions, occupies Daniels’ central purpose, which is to prove women’s power against patriarchy. In this point, Griffin’s paper on the plays of Daniels claims “women’s support of each other as a critical element in achieving change is one key to Daniels’s representation of women’s plight under patriarchy” (2000, p. 199).

Considering a variety of research in literature, there are several studies conducted on the play *The Devil’s Gateway*. They basically discuss general subject matters such as oppression, unification, and solidarity of women and political action (Bakker, 1996), women’s resistance (Griffin, 2000), consciousness-raising (Wan Yahya, Termizi & Rahman, 2009), self-realization (Wan Yahya, 2009), female bonding (Wan Yahya, 2010) and lesbian identity. (Bartleet, 2010).

To begin with, Bakker (1996) analyzes the plays of Sarah Daniels in detail. In the analysis of *The Devil’s Gateway*, the writer directs her attention to men’s oppression captivating women in a text-based and non-prescriptive approach. However, the study alleges that this captivity is rooted not only in male power, but also in women’s self-oppression to limit themselves. The play also makes a political comment and emphasis on the liberation movement of female characters. The study concludes that only when solidarity or unification is maintained, can women be competent at and successful in breaking away with male oppression.

In the following years, Griffin (2000) studies the resistance of women to free themselves through the analysis of female characters in *The Devil’s Gateway*. The study concludes that women turn into

more active and resistant individuals to overcome the oppression imposed by the male members of their society.

Later, in 2009, Wan Yahya, Termizi and Rahman explore the raising of consciousness while directing their focus on the relationships among women in the play. As a result, the study draws such a conclusion that through their awakening and self-realization, women finally restore the broken relations between themselves, thus becoming aware of their own power. Suggesting the only way to shatter the patriarchal structure as women's alliance or consolidation, the study points out that female characters set up a woman-based association to revolt against man-based oppression and dominance.

In the same year, Wan Yahya (2009) examines the mother-daughter relationship and self-realization of women in another study. The researcher emphasizes the gradual change in women's consciousness towards the end of the play. The study indicates in its conclusion part that women transform into more active after gathering to stand against male power. Like the famous political slogan of Marx and Engels in *The Communist Manifesto* "Workers of the world, unite!", Daniels seems to invite the women in this play; "Women of the world, unite!". Expectedly, this invitation to unite is against man and patriarchy.

One year later, Wan Yahya (2010) explores the relationship of women with one another. This study touches upon women's struggle to free themselves from the shackles and domination of men. In a way akin to the findings of her study with Termizi and Rahman in 2009, the writer reveals in the conclusion part that women, which are alienated from one another at the beginning of the play, find the only solution for their problems in solidarity and unification through their struggle with male hegemony.

Finally, Bartleet (2010) examines the lesbian identity and relationship of Linda and Fiona with other characters. The researcher alleges that Daniels draws a contrast between lesbian and heterosexual domestic life. It is also suggested in the conclusion part that this contrast creates something like women's alienation from one another.

As far as the abovementioned studies are concerned, the researchers generally argue that the oppression of women, the relationship between them, their growing awareness, alliance, and lesbian identity are the subjects largely dealt in *The Devil's Gateway*. However, their lack of focus on the transformation of women in detail with regard to the female characters' gradual change in thought and action stands in conflict with their touch on the subject. What makes this study original is, therefore, its analysis of the transformation of women and triggering factors from the very beginning to the end of the play, thus filling this gap in literature. Further, no studies have been conducted on this play over the recent years. Herewith, the central aim is to study the play from a more contemporary stance. Through the hermeneutic analysis of the play, which is based on feminist criticism, the study attempts to analyze the transformation of the female characters throughout the play, the triggering points to enhance their awareness and their influence on one another during this awareness stage.

The Devil's Gateway is explicitly a mirror to the passive conditions of women in the contemporary era. The play begins with Daniel's shaping her play which revolves around the female characters trapped in their own prisons either consciously or unconsciously, thereby decentring the male characters on the stage. Notwithstanding the fact that each female character struggles for different manifestations of oppression such as violence and fear about lesbian identity, the common point they agree on is to revolt against all these repressive factors. Waiting for an incentive, they undergo a process whereby they gain self-awareness and thus make a sort of move at the end. Daniels takes an international step to lead the way for women, and for this purpose she puts her female characters on the centre in such a manner to shed light on their lives. As for the male characters, they "are peripheral

or secondary to the central action" (Bakker, 1996, p. 7) in a female-centred play, as stated by Jim, the husband of Betty and the only male character showing up on the stage. Although the women are the leading figures in *The Devil's Gateway* after such plays of theatre history in which they have been treated, portrayed, and drawn as secondary or insignificant and ineffective characters, most of them are still confined to housework in a domestic setting, which has been regarded by men as the only or most important, or even sacred, duty for women to fulfil. To exemplify, Betty, the protagonist of the play, satirizes her domestic role in a sarcastic way by saying "Sometimes I feel like a washing-up machine on legs" (Daniels, 1983, p. 78). Similarly, Bakker draws attention to her role at home, stating that she "is portrayed initially as a downtrodden domestic servant – tied to a condescending, autocratic husband" (1996, p. 25). However, much as she seems to agree on or submit to domestic work, she is already aware of her submissive position even at the beginning of the play. The very fact that Jim imposes some duties on her in the house – as if they were Betty's obligation – drives her to question her situation, thereby speaking to him acerbically:

Jim You hovered in here today, Bet?

Betty You know full well that I do the hovering on Wednesdays and Fridays.

Jim Even so it's looking a bit grubby.

Betty Maybe if we all concentrated on getting the food from our plate into our mouths instead of studying what was on the carpet we wouldn't have time to drop it there in the first place (Daniels, 1983, p. 81).

Quite conscious of Jim's oppressive and compelling force, Betty counters his directions to some extent. Unlike Betty, who is not and should not be deemed as completely passive in the first scene, Daniels introduces another female character by representing her unawareness of her suffering. Carol, depicted as distant to her mother Betty, pretends to be happy in her so-called secure and comfortable living with an abusive husband, Darrel who bullies her. In fact, "she defends Darrel's abusive behaviour as normal and glorifies her newly-acquired bourgeois status over her mother's working-class way of life" (Wan Yahya, 2010, p. 239). Utterly dissatisfied with the way she lives in her parents' house before marriage due to a strong feeling of shame towards her working-class family, she embraces and rejoices in materialistic values after marrying a wealthy man. Seeming to have lost her personality and character upon marrying that rich man, Carol cannot realize in any way that she has a mind of her own and then she always repeats what her husband tells; "Darrel says *Crossroads* is bad television" (Daniels, 1983, p. 81). Darrel holds a control mechanism over her personality, thus dispossessing Carol of the right and ability to make her own decisions. In a similar vein, whereas Bakker mentions "not only does Carol lose herself in servicing her husband and emulating his lifestyle, but she also loses contact with her mother" (1996, p. 27), Wan Yahya interprets her condition in this way; "Carol separates herself from her mother through binding herself to a male figure, Darrel" (2010, p. 243). In other words, upon distancing herself from her old living, she strives to adopt a new identity: a happy and wealthy woman.

Throughout the play, Daniels appears to present a community composed of women that prefer to leave their children and husbands behind in Greenham Common, where they strongly raise their voice against nuclear armament. In this way, not only does Daniels criticize the personal and domestic problems of women under men, but she also fills her play with the idea of political action, which is because she is aware of the true nature of 'the personal is political'. Betty's first encounter with this community in the first scene is concomitant with her awakening to whatever happens inside and outside the house. This is made possible by Tim's referring to the women within that community. However, Tim's reference to those women as a "bunch of lunatics" (Daniels, 1983, p. 86) results in

Betty's enquiry into nuclear armament and defence of this community. In return, she becomes the target of Jim's rage, as can be presented in his statement; "You silly born bitch. How stupid can you get-know all, know nothing" (Daniels, 1983, p. 86). Betty is noticeably described as the object "of verbal bullying by men, the 'mildest' form of abuse" (Griffin, 2000, p. 200). The offensive language directed at Betty manifests Jim's show of strength, whereby he manages to demolish her identity constructed once more by male power. This attests to the fact that the language used by men towards a woman is a means of defining her identity (Morrissy, 1994, p. 60).

Besides, Betty's quest for a meaning and/or purpose in her own life is echoed in her conversation with Enid, who is a close friend and neighbour to her. It appears in their dialogue that Enid is also another victim of the patriarchal system, especially of a bullying husband figure. She is like Betty in that both are portrayed as domestic captives, while she is unlike her in that she appears less conscious of the poor situation in which she is. She confesses to be and remain helpless against her husband's abusive treatment towards her, attributing to her fate as if it was predetermined by God. Her "reluctant but imposed" preference to keep silent and reactionless about all that befalls her is embodied in the remark that "the female voice is also trapped in a female body which faces the threat of male violence" (Wan Yahya, Rahman & Zainal, 2010, p. 30). When Betty does the ironing, which is one of the domestic duties imposed on her as on all women, she acts like an agent to attract attention to the movement of Greenham women in the first dialogue between her and Enid by asking her opinion. She also expresses her gratitude to them. However, the response that Betty receives from Enid seems to surprise her as she does not expect it:

Enid Do you want to know something, Betty, I'm glad, I'm really glad. They are all running scared with about as much direction as a chicken with its head cut off. Where were they when we were fighting for our kids' lives? If this is the only thing that threatens their lives then I'm glad.

Betty Enid don't be so bitter. They might have had it rough and all.

Enid Oh yeah, well I ain't joining in because I ain't protesting next to some posh woman so he can make sure her cut glass and Capo da Monte flowerpots are still intact (Daniels, 1983, p. 102).

Strangely enough, Enid takes a prejudiced attitude towards the women in Greenham Common, seemingly based on the class distinction as the root of skirmishes and dissidence between women. What makes the situation stranger is that Enid, though a member of a working-class family, approaches the actions of those women in the community with suspicion and disbelief, whereas this community functions as the reflection of women's movements in which there are effective protests against capitalism and bourgeois class. Keyssar, in this point, cites "women in these movements embraced the 'new left' emphasis on community and challenged bourgeois family structure along with racism, poverty, imperialism, and nuclear armament" (1984, p. 12). In this way, Enid proves to be the voice of criticism targeting at the class discrimination, more apparently to the bourgeois' way of life. Also, it is a need to signify the function of this 'Greenham Common', which carries political issues into the domestic sphere, thus politicising the play (Bakker, 1996, p. 22). Another strategy put forward by Daniels is to place her female characters in families with broken ties. Betty fails in communicating well with her mother Ivy in a way similar to her fragmented tie with Carol. However, the way Betty delivers the details to her mother about the conversation with Enid is an indicative of her support for Greenham community:

Betty Enid reckons they was all worried about their china.

Ivy What does Enid know? She's never met them.

Betty I think she thought they were worried about their nice lives, so they could go back and still have homes.

Ivy If they was worried about their lives they'd build a fall-out-shelter. Anyhow they've left their homes – daft twit Enid is – (Daniels, 1983, p. 104).

Ivy, as can be indicated in this dialogue and some more others, appears to act as an agent in the process whereby Betty gains consciousness through her inner quest. To do so, she uses humour “as a political weapon” (Bakker, 1996, p. 5) in serious matters and seems to take life lightly or not to take it seriously, but on the other hand, she appears on occasions to be criticizing the realm of false policies such as nuclear war in her era. According to Jo Anna Isaac, in parallel, “women have a special purchase on laughter as a strategy of liberation” (1996, p. 14). However, despite the harmonious relation and reconciliation of Ivy and Betty on the issue of Greenham community, the reason why they have a fragmented bond is that Ivy has once slept with Betty's old fiancé. What is interesting at this point is that Betty still admires her mother's intellect and outspoken nature in the face of this psychologically devastating experience. Likewise, Wan Yahya and her colleagues interpret Betty's circumstance as follows: “Betty has a narcissistic need for her mother, who possesses the characteristics that she lacks. An apparently submissive woman who seems ignorant and housebound, Betty needs the strong character of her outgoing and confident mother to complete her lack” (2009, p. 87).

Moreover, Daniels puts the questioning of lesbian identity into the play through the presentation of a lesbian couple, Fiona and Linda who is the daughter of Enid. Already conscious of women's conditions in their period, they have a secret interest in and support for Greenham community, which can be taken as tantamount to admitting that they have a high level of consciousness from the beginning of the play onward. On the other hand, it seems rather challenging for them to reveal their identity to a society envired by homophobic views. That is, “coming out to the public is the most important stage in which lesbians (or homosexuals) assert their identity and practise their sexuality despite social prejudice” (Wan Yahya, 2005, p. 72). In drawing this couple, Daniels attempts to point to the fact that lesbians suffer from drawbacks and/or hesitations accompanied by anxiety and fear of isolation in making their lesbian identity and political views public to others:

Fiona You didn't go up there with that badge on I hope.

Linda Unlike some I could mention I don't have two personas you know. If it's okay to go and holds hands down Greenham Common, then it's okay to hold hands up in the Mile End Road far as I'm concerned... (Daniels, 1983, p. 108).

What Linda prefers here is akin to the experience of Betty with Carol, who is offended by her mother's blind and unconditional commitment to her abusive father, and as a result of her preference, Linda remains aloof, and finally gets alienated, from her mother's contrived marriage and then she finds peace in living with Fiona. To Bakker, “Linda feels not only unsafe when visiting her parents, but resentful of Enid's unthinking resignation to a man who has tyrannised both of them” (Bakker, 1996, p. 27). In fact, it could be deduced that hers is a choice imposed indirectly on her by her uneasy life with the parents, whereupon she embarks on a quest to find peace at the expense of abandoning her family. Through her lesbian relationship, she reshapes her mother-daughter bond of which she lacks in her relationship with Enid (Wan Yahya, 2010, p. 245). Fiona, on the other side, plays an active role in the enlightenment of Betty when she goes to her house as a social worker. This results in the fact that a new shape is given to the way Betty thinks of and treats Greenham Common. She “becomes an agent of illumination for Betty (and others) and, in so doing, widens the horizons of her political inquiry” (Bakker, 1996, p. 29).

The following scenes show the gradual transformation of Betty into a woman more aware of

her dull and unsatisfactory life. Stuck in between her domestic sphere imposed by her family/parents and her personal sphere, she craves for doing something for herself indeed as indicated in her statement; "Sometimes I don't feel I've done nothing with my life" (Daniels, 1983, p. 116). Also, her dialogues with Enid serve to trigger an effect both on revolutionizing her life and on changing Enid's settled ideas. She, thus, embraces a sense of courage after her talks with Enid and Fiona and alters her communication way with Jim, thereby speaking out her mind more overtly by declaring "I just want something that matters to me" (Daniels, 1983, p. 127). In contrast with Betty, Enid resists any change in her mind domineered by her husband Bob. Falling, or 'pushed', into the habit of justifying all the actions of men towards her, she seems to be the embodiment of female subjection. This becomes more apparent in her dialogue with Betty in Scene Six:

Betty Hasn't made much difference except now the toast pop sup automatically burnt.

Enid How can you be so ungrateful?

Betty I don't mean to be. I've tried talking to him, Enid, half these gadgets frighten me.

Enid But he's trying, Betty. Gawd if I start saying I'm unhappy to my Bob he'd say count meself lucky or I will give yer something to be unhappy about (Daniels, 1983, pp. 128-129).

Towards the end of the play, Betty's mind is oriented towards more serious matters such as questioning what 'patriarchy' means; it appears to her as a term that provokes her to take an action. In the process of her research assisted by Enid's collecting news about Greenham Common, she is irritated by Jim's remarks on the meaning of hierarchy parallel to patriarchy; "Hierarchy is like boss at the top" (Daniels, 1983, p. 136). Captured by a sort of exasperation towards this discrimination, she grows more and more willing to overcome her oppression in the presence of a great enemy, that is, patriarchy. Likewise, Bakker makes an explanation of this term as a wicked enemy with the aim of hindering women's ties to each other as well as their coming together (1996, p. 24). It is because women's unification appears to be a great danger for male hegemony that it is a must to prevent it for men to be able to maintain their dominion over women. This is the reason why Daniels proposes 'matriarchy' "as a strategy against and alternative to patriarchy" (Bakker, 1996, p. 23) by gathering women to rebel. Female characters, thus, display more awareness and consciousness of their multi-dimensional oppression. Ivy can be taken as an example of this transformation in that she, though generally introduced as a humorous woman in the early parts of the play, turns into a speaker of more serious and political issues towards the end of the play, as can be seen in her monologue;

Women became strong. We had to be. We ran the country and when it was over we could see the way things were going and that it was a bit late for us but we invested our dreams and hopes and plans in our daughters, only to see them evaporate like pee in the lift on a hot day. Having kids is important, but having a washing-machine, a television and a car became more important. And a husband with a steady job was set up as number one main aim. Bloody silly values for a country what was supposed to be embarking on freedom, that's all I can say. The war's so bloody boring because what did it change for the better? For us, seems like sod all (Daniels, 1983, p. 149).

Ivy's statement about the past and now arises from a wish for a better world for the next generation. A mention of Griffin's analysis of older female characters in the works of Daniels may be of use for a better understanding of this point; "it is the older...who acts as a support to the younger woman who has been able or is trying to live a life different from that of the previous generation of women" (2000, p. 199). As the critic of her era with which she is highly unsatisfied, she fantasizes about the downfall of man-driven and capitalist order which shows hunger for war.

In the last scene, Daniels succeeds in bringing women together, a purpose which she follows

throughout the play. Blatantly being against the patriarchal system, the playwright seeks “to create a sense of ‘sisterhood’, of the unity and relatedness of all women” (Wan Yahya, 2009, p. 60). Betty, the protagonist who is most apparently the triggered and triggering figure in the play, is depicted as a woman of complete consciousness ready to take radical steps such as leaving home to join Greenham community. Through her self-realization, she inspires other women to question their positions as well as to be supportive of one another (Wan Yahya, 2010, p. 250). Aided and encouraged by her growing awareness, she also sheds light on the liberation of other women such as Enid, a newly radical figure who stabs her husband and leaves home as well. Abused by Darrel, Carol also gives a similar decision to accompany Betty on her way to Greenham Common. Ivy, not surprisingly, supports her daughter and granddaughter through their new journey. She turns into a more serious woman the voice of which becomes more critical upon the happenings and events in the society. Through her outspokenness, she plays a significant role in illuminating Betty. Besides her, Linda and Fiona function in the play as agents to raise the consciousness of Betty, Enid and Carol, thereby accomplishing their mission in the end. All the characters make their own way in their spiritual journey from passiveness to activeness, playing roles to influence one another through some triggering points such as the title of ‘Greenham Common’ or ‘patriarchy’.

CONCLUSION

With the second-wave feminism, women endeavor to have powerful positions in society both verbally and physically. Women’s anger about inequality, class-gender discrimination, and oppression accompanied by violence and abuse becomes the material of several feminist playwrights who tend to criticize the violent actions of politics. Sarah Daniels, identified as a radical feminist, is one of these playwrights and attempts to reflect the real circumstances in the domestic and public domain. The second play of her, *The Devil’s Gateway*, is a kind of representation of her era in terms of its focus on passive women restrained in both domestic settings and inner selves due to oppression of the patriarchal system. The female characters in the play are formerly described as repressed figures without self-autonomy and self-awareness. As the play proceeds; however, it turns out that they gradually become self-autonomous and self-aware about their potential and identity while influencing and liberating themselves. They somehow shatter the boundaries between one another to create a strong bond of which they are in need for a long time. Through self-realization and liberation movements, they support their ‘comrades’ to wake themselves against the dominant power, namely patriarchy. It is also revealed in the play that in the way of unification, they act as a kind of triggering figures to enlighten one another, whereas some compelling terms such as patriarchy arouse their curiosity. A journey of the women starting from the recognition of oppression, which is articulated to others, ends in a struggle with this oppression and female unity (Griffin, 2000, p. 198) in *The Devil’s Gateway*. Within the scope of feminist criticism, considering the place of women in this century, it can be deduced that nothing has changed since Daniels’ times. Not only does her play set light to Daniels’ period when women were seen secondary to men, but also reflects the present conditions of women still regarded as inferior, passive, and dependent in today’s world.

REFERENCES

- Aston, E. (1995). *An Introduction to Feminism and Theatre*. Routledge.
- Aston, E. (1995). Daniels in the Lion’s Den: Sarah Daniels and the British Backlash.

- Theatre Journal*, 47(3), 393-403.
- Aston, E. (2003). *Feminist Views on the English Stage Women Playwrights: 1990-2000*, CUP.
- Bakker, P. (1996). *A Critical Analysis of the Plays of Sarah Daniels*. Phd Thesis, University of Sheffield, 1-244.
- Bartleet, C. (2010). *Sarah Daniels: feminist enque(ery) within the mainstream*. CUP, 26(2), 145-160.
- Basnett, S. (2000). The politics of location. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (eds. Elaine Aston and Janelle Reinelt), CUP, 73-81.
- Butler, B. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Carlson, S. (1989). Empowerment on stage: Sarah Daniels' agenda for social change. *Viewpoints*, Iowa State University, 1-11.
- Daniels, S. (2008). *Plays 1 (Ripen Our Darkness, The Devil's Gateway, Masterpieces, Neoptide, Byrthrite)*. Methuen Drama.
- Farganis, S. (1994). *Situating Feminism from Thought to Action: Contemporary Social Theory*, SAGE Publications, 2.
- Griffin, G. (2000). Violence, abuse, and gender relations in the plays of Sarah Daniels. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (eds. Elaine Aston and Janelle Reinelt), Cambridge University Press, 194-211.
- Isaak, J. A. (1996). *Feminism & Contemporary Art*. Routledge.
- Kaplan, G. (1992). *Contemporary Western European Feminism*. New York University Press.
- Keyssar, H. (1984). *Modern Dramatists Feminist Theatre*. Macmillan Education.
- Morrissy, J. (1994). *Materialist-Feminist Criticism and Selected Plays of Sarah Daniels, Liz Lochhead, and Claire Dowie*. Phd Thesis, University of Sheffield.
- Stephenson, H. & Langridge, N. (1997). *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Wandor, M. (1986). *Carry On, Understudies: Theatre & Sexual Politics*. Routledge & Kegan Paul.
- Wan Yahya, W. R. (2005). Relationships between women in Sarah Daniel's "Neoptide". *Pertanika Journal of Social Sciences & Humanities*, 13(1), 67-82.
- Wan Yahya, W. R. (2009). *Silence Suffering and the Female Voice in Plays by K. S. Mariam & Sarah Daniels*. Universiti Putra Malaysia.
- Wan Yahya, W. R., Termizi, A. A. & Rahman, E. A. (2009). Theatre as a platform for consciousness raising in Sarah Daniels's play *The Devil's Gateway*. *The International Journal of the Arts in Society*, 4(1), 81-93.
- Wan Yahya, W. R. (2010). Female bonding in Sarah Daniels' *The Devil's Gateway*. *Critical Perspectives on Literature and Culture in the New World Order* (eds. By Noritah Omar, Washima Che Dan, Jason Sanjeev Ganesan and Rosli Talif). Cambridge Scholars Publishing, 226-255.
- Wan Yahya, W. R., Rahman, E. A & Zainal, Z. I. (2010). Male gaze, pornography and the fetishised female. *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, 5(1), 25-38.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



In or Between the Cultures: Hybridity in *American Dervish*

DR. ÖĞR. ÜYESİ TUBA BAYKARA* - DR. ÖĞR. ÜYESİ ERCAN KAÇMAZ**

Abstract

This study analyzes *American Dervish* in the light of Homi Bhabha's cultural theory. As a post-colonial theorist, Bhabha who also had a colonial past has made significant contributions to cultural studies. He conceptualizes hybridity, third space, in-betweenness, or mimicry to shed light on the cultural interactions in the shade of colonial traces. His theory which draws attention to the impossibility of pure culture is used in this study to discover Shah family's migrant life. Pakistani descent-American author, Ayad Akhtar depicts immigrant Muslims' life in America based primarily on his own multicultural experiences. This study tries to shed light on Shah family's life in America through multicultural perspectives. The primary aim of this study is to depict how Hayat, the protagonist of the book, constructs his hybrid identity to cope with his dilemmas between two separate cultures at the crossroads of cultures, religions, and social norms.

Keywords: Homi Bhabha, Hybridization, Identity, Ayad Akhtar, American Dervish, Islam

KÜLTÜRLER İÇİNDE YA DA ARASINDA: AMERIKAN DERVİŞ'TE MELEZLİK KAVRAMI

Öz

Bu çalışma Amerikan Derviş adlı romanı Homi Bhabha'nın kültürel teorisi ışığında irdelemektedir. Postkolonyal bir kuramcı olarak, sömürge geçmişi de olan Bhabha'nın kültürel çalışmalara önemli katkıları olmuştur. Bhabha, sömürgeciliğin izlerinin gölgesinde kültürel etkileşimlere ışık tutmak için melezlik, üçüncü alan, aradalık ya da taklitçilik gibi kavramları somutlaştırmaktadır. Salt kültürlerin olanaksızlığına dikkat çeken kuramı, bu çalışmada Shah ailesinin göçmen hayatını keşfetmek üzere kullanılmıştır. Pakistan kökenli Amerikalı yazar Ayad Akhtar, aslında kendi çok kültürlü deneyimlerinden yola çıkarak Amerika'daki göçmen Müslüman yaşamı resmetmektedir. Bu çalışmanın temel amacı, kitabın kahramanı olan Hayat'ın kültürler, dinler ve toplumsal kaideler kavşağındaki iki ayrı kültürün arasında ikilemeleriyle başa çıkabilmek için nasıl melez bir kimlik oluşturduğunu göstermektir.

Anahtar Sözcükler: Homi Bhabha, Melezlik, Kimlik, Ayad Akhtar, Amerikan Derviş, İslam

INTRODUCTION

What does need to be questioned, however, is the mode of representation of otherness.

Homi Bhabha

With globalization, physical distances have lost their importance and the shrinking world has opened different gates to people. Due to compulsory or arbitrary reasons, the co-existence of people regardless of time and space has affected the societies' social and cultural structures. Social issues such as migrations, political matters, cultural interactions, or ethnic conflicts have become the triggers of essential changes and transitions for ages. Emerged from such a cultural ground which is open to continual interaction, postcolonialism lies at the core of cultural studies. It, simplistically used as the transition from colonialism to self-de-

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, tbbaykara@gmail.com, orcid: 0000-0002-0570-5283

** Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, ercan@nevsehir.edu.tr, orcid: 0000-0001-8304-6482

Gönderilme Tarihi: 16 Şubat 2021

Kabul Tarihi: 8 Mart 2021

termination among formerly colonized nations (Smith, 1996, p. 292), is regarded as a controversial issue. With the end of the first and second world wars, postcolonialism is considered to indicate the new post-colonial period but with the effects of colonial experiences. As Bhabha associates, "the colonial testimony of Third World countries and the discourses of "minorities" within the geopolitical divisions of East and West, North and South" (1994, p. 171) pave the way for postcolonialism. In this regard, it can be considered as a reaction to colonialism which argues for the West's superiority trying to legitimize Others. Hence, it would be an inadequate approach to view postcolonialism as a process independent from colonialism. For a better understanding of postcolonialism, as Loomba mentions, it should be regarded not just as coming literally after colonialism and signifying its demise, but more flexibly as the contestation of colonial domination and the legacies of colonialism (2015, p. 32). Accordingly, some scholars treat postcolonialism as "symbolic of a liberating emancipation for new nations" while for others "it has become emblematic of continuing, and often veiled, oppression by the West over the rest of the world" (Smith, 1996, p. 292). In this sense, postcolonialism critically scrutinizes the relations notably dominated by the economy between the West and the East as part of ideological and hegemonic factors. As Ashcroft et al. remark, all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day is linked with postcolonialism (2014, p. 2). Postcolonialism's role to clarify the relations perpetually reshaped during and after the colonial period seems to "render non-Western knowledge and culture as 'other' in relation to the normative 'self' of Western epistemology and rationality" (Gandhi, 1998, p. x).

Political relations are always based on the struggle of holding power and in order to maintain the 'gained' or 'deserved' power, suppression, or oppression is used as a control mechanism for keeping the weak side called as 'others' under control. Postcolonialism, at this point, brings these relations inherited from colonial order into question. For Ashcroft et al., "European territorial conquests, the various institutions of European colonialisms, the discursive operations of empire, the subtleties of subject construction in colonial discourse and the resistance of those subjects, and the differing responses to such incursions and their contemporary colonial legacies in both pre-and post-independence nations and communities" (2007, p. 169), are of the core pursuits of postcolonialism. Beyond being about static ideas or practices, postcolonialism, as a literary theory, is pivotally about the relations between ideas and practices such as relations of harmony and conflict, generative relations between different people and their cultures (Young, 2003, p. 7). It, in other words, takes a stance against the dominant power which always tries to establish rules by ignoring the differences based on race, color, religion, or sex in society. In this regard, as pointed in Young (2003, p. 7), in an attempt to change the way people think, the way they behave, to produce a more just and equitable relation between the different peoples of the world, postcolonialism critically seeks to intervene, to force its alternative knowledge into the power structures of the west as well as the non-west. More than that, "postcolonialism is about a changing world, a world that has been changed by struggle and which its practitioners intend to change further" (Young, 2003, p. 7). Considering the factors that triggered the birth of postcolonialism; the ultimate goal, and bare bones of the theory, it is possible to claim that postcolonialism devotes itself to the critique of colonialism and its undesirable and devastating effects; to the traumatic and unstable aspects of identity; to the troubles, conflicts and representations of minorities.

Postcolonialism, with eminent representatives such as Frantz Fanon, Edward Said, Aime Cesaire, Homi K. Bhabha, Ania Loomba and Gayatri Spivak, is a process-oriented theory which entered the literary scene through poststructuralism, postmodernism, and Marxism. As this study is primarily based on Bhabha's postcolonial theories, only his arguments will be discussed. As a postcolonial theorist, Bhabha who also had a colonial past has made significant contributions to cultural studies especially with his reference guide, *Location of Culture* (1994). He introduced the new concepts such as hybridity, third space, in-betweenness, or mimicry to shed light on the cultural interactions in the shade of colonial traces. The multicultural order as an irresistible result of the global world has forced the concept of identity to be discussed and depicted on an unstable ground. For Bhabha, this has led

to questioning of fixed or pre-given identity, which is open to negotiations between different cultural contexts. More importantly, he claims that there is a tension between the apparent pre-giveness of culture and the necessity of its ongoing production, so this tension must be marked thematically and formally in our critical language (Huddart, 2010, p. 61). Postcolonial literature, needless to say, tries to touch on what Bhabha raises awareness. In this regard, this study aims to analyze Ayad Akhtar's first novel *American Dervish* (2012) in the light of Bhabha's arguments related to hybridity and third space.

BHABHA'S POSTCOLONIAL THEORY

Cultural interactions based on migrations are constantly taking shapes within pivots of differences. Resistance and submission against new or unexpected positions reflect two paradoxical aspects of human nature. In other words, human psychology is notably designed to seesaw between embracement and disavowal of changing conditions. Such dilemmas are noticeably more tragic for immigrants. Psychological tides between two cultures become inevitable for them, who left behind their cultural, social and linguistic components of their 'self' and 'soul' as well as their homeland. Indicating the adaptation struggles of minorities, hybridization, in this regard, is considered as a process in postcolonial studies and some scholars primarily feature unfavorable reflections of this process while others reclaim that it is an irresistible final regardless of why two or more cultures come together. Bhabha reviews that such cultural difference, as a form of intervention, addresses the inharmonious of meanings and values generated in-between the variety and diversity associated with cultural plenitude. The process of cultural interpretation formed in the perplexity of living, in the disjunctive, liminal space of national society is represented by it, which articulates the difference between representations of social life without surmounting the space of incommensurable meanings and judgements (1990, p. 312). Accordingly, for Bhabha, all forms of culture are continually exposed to a process of hybridity. Similarly, as Young remarks, "it changes as it repeats, but it also repeats as it changes" (2005, p. 25).

Bhabha's colonized and migrant background has led him to question identity in different cultural contexts. He asserts that hybridity and migrant experiences play a vital role in defining and understanding postmodern life. Disparate cultures are beyond being pre-existent rather they are an effect of historical change. Hybridity, hence, indicates an empowering condition that rejects both cultural purity and cultural diversity. Hybridity is described by Bhabha as a place between two conflicting cultures, or moments, when identities are destabilized and deconstructed. More than one identity category, such as being Islamic (religious) and Turkish (national) indicates hybridity. In other words, these categories are always challenged and subverted by hybridity, which pushes people to locate in the "in-between" spaces of cultures called as 'third space' by Bhabha. In his interview with Rutherford (1990, p. 211), he pins down that "the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'third space' which enables other positions to emerge" (Bhabha, 1994; Huddart, 2010; Nayar, 2015; Klages, 2012).

For Bhabha, migrants' experiences are closely related to third space. Third space is the place where hybridization process started and finally led to the construction of hybrid identities. In it, cultural borders lose their importance leading to a new hybrid culture, which is primarily based on differences. Accordingly, new and old, traditional and modern, national and international meet in a new ground considerably shaped mutual interactions. Bhabha defines it as, "a way to conceptualizing an international culture based not on exoticism of multiculturalism and diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture's hybridity" (1994, p. 38). Third space provides favorable ground for hybridization process which is inherent to migrant struggles to survive.

Cultural and social conditions pave the way for new identities in third space. Third space, in this respect, is the fixed station of an ambivalent, paradoxical and slippery journey of identity. For Bhabha, it constitutes the discursive conditions of enunciation ensuring that the meaning and symbols of cultures do not have primordial unity or fixity and that even the same signs can be appropriated,

translated, rehistoricized and read anew (1994, p. 37). This indicates an ambivalent process and a position of “in-betweenness”. The term, liminality may be used to describe an ‘in-between space’ in which cultural change may occur (Ashcroft et al., 2007, p. 117). For Turner “liminal entities are neither here nor there” (1969, p. 369) as Bhabha’s hybrid identities “neither the one nor the Other” (1994, p. 25). These in-between circumstances lead immigrants to question their stances, their positions, their attitudes and their identities shaped by relevant factors. Having benefited from Renee Green’s museum metaphor, Bhabha defines liminal space as;

“in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. [...] The interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed and imposed hierarchy” (1994, p. 4).

All in all, Bhabha’s theories shed light on understanding and deciphering migrants’ experiences in postcolonial studies. The most striving challenging issue for the immigrants is immanent to their identities. Third space, liminality and hybridity, used to draw attention to a flexible aspect of identity as an inevitable part of multicultural practices, display immigrants’ in-between conditions based mainly on differences and polarities in the dominant culture. All the situations such as acceptance or resistance; contradiction or harmony; past or present; old or new that immigrants have to cope with are experienced in the third space and open the doors of hybridization process for them.

AMERICAN DERVISH by AYAD AKHTAR

As a Pakistani-American prolific writer, Ayad Akhtar, like Bhabha, has connections with the colonial order. Being born and raised in America and having intellectual doctor parents, Akhtar is the first generation immigrant. Minority issues such as ethnicity, identity, racism, discrimination, Islam-related matters, and social conflicts in post-9/11 America are primary concerns of the author who is the winner of the 2013 Pulitzer Prize for the best drama with *Disgraced* in America. Akhtar, however, remarkably notes that he does not feel “obliged or responsible to depict Islam in a way that will correct Western misapprehensions” (cited in Asif, 2015, p. 10). Rather, he tries to display challenges of being different from the majority of society.

Akhtar draws attention to the West’s perception of Muslims especially after 9/11 disaster in an interview with Gabriel Green in 2013. He especially highlights that West’s dominant discourse defines the Muslim as “other”, which allows the West to justify its political practices and its sense of moral superiority. Accordingly, the author reflects immigrant Muslims through the lenses of his own experiences. In this way, he embodies not only the meaning attributed to Muslims by the West but also the milestone around their necks to cope with. Asif also mentions that point, “in an attempt to grasp the internal essence of his life as an American Muslim, perhaps Akhtar has been forced to approach his own existence through an external viewpoint—the Western perspective that associates Islam with hostility and aggression” (2015, p. 10).

American Dervish which was written in 2012, as understood from the title, represents American-Muslim experiences under the social and cultural climate of the West. As Helen Rogan states in the section of praise for *American Dervish*, “a particularly fresh and touching coming-of-age story that illuminates the everyday lives of Muslims in America and brings new resonance to universal questions of belief and belonging” (2013). The novel voices a Muslim-American teenager, Hayat Shah’s story. The reader witnesses his struggle to position himself in American society. Migrated from Pakistan, his parents lead a secular life in America. Being Muslim is a heritage but living in a Christian society alienates them from Islamic traditions. With the arrival of a close friend of Hayat’s mother, Mina who is dignifiedly competent on both religious matters, and the Western ideology and culture, Islam becomes the main concern for the family, especially for Hayat. The young boy finds himself getting into Islam and he primarily aims to become a Hafız who can recite Quran after Mina passionately enlightens him about Islam. During their conversations related to Islam, Mina becomes the

first love of Hayat. Even Mina seems to undermine their harmony; the dominant culture manages to captivate Mina who fell in love with a Jewish man, Nathan. Nathan admits converting to Islam until he witnesses radical discrimination against Jews in a local mosque. However, Mina's determination to engage with Nathan is disrupted by Hayat's telegram to Pakistan informing Mina's family about her relation to a Jewish man. This leads to an unhappy marriage of Mina with a Muslim man. In the prologue, the readers learn that Hayat as a university student gets shocked with the knell of Mina.

The book is the representation of in-between tides of Muslim characters. Mina, on the one hand, is evocative of Islam for Shah family, on the other hand, she finds herself in-between circumstances. The situations they face lead them to a hybridization process which radically changes their life fluency. In the section of praise for *American Dervish*, Manil Suri precisely touches on this point: "Ayad Akhtar creates characters who experience the rapture of religion, but also have their lives ripped apart by it" (2013).

HOMI BHABHAN ANALYSIS OF AMERICAN DERVISH

The title of the novel astonishes readers in the same way immigrants vacillate between cultural diversities. It obviously indicates that readers will witness a dynamic process of hybridization. The name of dervish comes from one of Mina's stories about Islam. However, combining the dervish- as the representation of East- with American- as the representation of West- the author draws readers into contradictions of the third space. In other words, the name of 'American Dervish' points to a new identity construction process as a result of the characters' cultural interactions materialized in the third space. As Bhabha claims, having intact, monolithic identities that are based on class, gender or religion are no longer possible (1994, p. 2). Hence, the title, *American Dervish*, is the most crucial hallmark that enables readers to accompany hybrid experiences of the characters.

The book starts with a prologue in 1990 and finishes with an epilogue in 1995. The events between the prologue and epilogue include the childhood of the novel's protagonist, Hayat. Through his childhood, readers witness the hybridization process with the characters' in-between situations. Even if Hayat and his family have a secular life in America, some strict rules of Islam that are also well known by the West show their in-betweenness: "This was the menu Mother consulted each night before school to see if pork was being served the following day- and if, therefore, I'd be needing a bag lunch" (Akhtar, 2013, p. 21). They do not follow Islamic rules like regular praying, or Islamic clothing but his mother, Muneer is so strict about eating pork, as it is forbidden in their religion. Their Western lifestyle does not annoy Muneer as well as the possibility of eating pork. Hayat has the following conversation with his mother upon his wish to join the annual ice cream organization- Lutheran Parish Ice Cream Social-held by Lutheran church: "We don't go to church, Hayat. We're not Christians. We have to draw the line somewhere. It's not church, Mom. It's playing games and eating ice cream" (Akhtar, 2013, p. 46). Muneer tries to make clear the distinction based on religious differences between 'them' and 'others'. Her attempts to verify her reaction to such a social event is related to being in an organization held by Christians: "The sign in front says the proceeds go to the parish. Proceeds from what? From free ice cream? We don't need to be giving money to Christians" (Akhtar, 2013, p. 46). In this way, she can designate their limits in third space. But Hayat's response directly remarks unsteadiness experienced during hybridization process: "As I saw it, we gave money to Christians every day. At the mall, at the grocery store, at the post office. What was the difference?" (Akhtar, 2013, p. 48). For Hayat, their life is not under the control of Islamic pillars. Therefore, it is challenging for Hayat to understand his mother's only sensitivity related to Islam. As seen in the following quotation, Muneer does not rigorously react to her husband's alcohol drinking: "He gets drunk and runs his mouth, and probably doesn't remember a thing he says.[...] Give a Muslim man a drink and watch him run after white woman like a crazed fool!" (Akhtar, 2013, p. 31). While Hayat's insistence to join an ice cream event which is just a childish fun, overtly leads to indignation at home, her husband's incompatible routines with Islam are reflected as an inherent part of their life. Hayat informs that she gets used to her husband's drinking and adultery: "And she was with a man who

started cheating on her almost as soon as they arrived in America." (Akhtar, 2013, p. 29). Such contradictions inhere in hybrid experiences. Obviously, Shah family's life, between Islam and the social context of America, is constructed through third space experiences as Bhabha says, "not 'this' or 'that' but are both 'this or that' and neither 'this or that'" (1994, p. 227). For a better understanding of their situation, as a Muslim immigrant family in America, it is possible to say that they are, on the one hand, try to live as Muslim, on the other hand, they are captivated by the current cultural and social atmosphere. The author informs readers that Naveed's apathy towards Islam arises from his mother's strict behaviors about religious obligations, but it would be a pertinent remark to draw attention that their hybrid environment enables him to cope with his ambiguities.

Mina's arrival makes crucial changes in their life. Both Islam becomes more appreciable in their home, and dominant cultural factors turn out more adaptable: "Most Muslim kids my age would have already known the stories of Muhammad's life that she told me. But neither of my parents was particularly religious, and I heard more tales from Mother about Father's mistresses than anything else. [...] When Mina discovered how little I actually knew about Islam, she was delighted to fill the gap" (Akhtar, 2013, p. 58). Hayat, born into a hybrid world, has Pakistani parents living in America, and religion is never the primary concern in their home except for some religious taboos. But Mina opens Islam's door for Hayat leaving him in-betweenness: "And while I didn't doubt she might have been right, I remember thinking I didn't want to lose my parents-or Mina either- just to find out something that was true. No matter how true it was" (Akhtar, 2013, p. 60). Hayat's parents, especially his father, draws a line between Islam and the western lifestyle. Even though Hayat thinks that he is on the right way with Mina, he hesitates that Mina's rights may disrupt his relations with his parents. Essentially, the obvious fact that Hayat has to make a decision between his family and Mina indicates that he is in-between his cultural background and current secular life. His family shares the same cultural and religious background with Mina, yet their migrant life presents a new space that is the starting point of hybridization process. His hesitations may portray his ambivalence in this third space since "hybridity is the perplexity of the living as it interrupts the representation of the fullness of life" (Bhabha, 1990, p. 314).

However, Mina also becomes the part of this hybridization process in time passing with Shah family: "How else to explain what she was thinking when she decided to make her living in America by learning the very outward wiles so at odds with the feminine modesty central to our Islamic faith? But perhaps it was precisely in the contradiction where the appeal lay" (Akhtar, 2013, p. 81). In Bhabhan point of view, all forms of culture are always in a process of hybridity. Mina's change is an expected aspect of this process. Hayat's confusion arises from Mina's devotion to Islam, but this is the irresistible destiny of cultural involvements:

Barely two months into her training, she went all out and had her hair completely redone, coming home one evening in Sue Ellen's latest, her sensuous tresses gone, the hair on the top of her head spiked with gel. We must have looked shocked, for Mina turned red and immediately began to explain in embarrassed tones that one of her fellow students needed someone to practice on and that no one else had volunteered. But Mina didn't need to fear. Our shock was really just astonishment. The fact was: she looked incredible. With her new do, Mina was, if possible, even more beautiful. Or I should say, beautiful in an entirely new way. Her fashionable hairstyle made her a modern woman, an American woman, an astonishing prospect to folks like us who never would have thought we could look like that (Akhtar, 2013, p. 83).

Their cultural backgrounds challenge Mina's adaption to the Western social norms, but Shah's family reacts to these changes in a usual way, even Naveed expects similar Western touches from his wife: "Maybe you should try something like that. But Mother wasn't keen on the idea. At least not yet" (Akhtar, 2013, p. 83). All of these may be evaluated as favorable reflections of hybridization process based on Shah family's readiness, or their needs to be accepted and recognized in the host culture. Bhabha clarifies such positions as, "we find ourselves in the moment of transit where space and time

cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion" (1994, p. 2). Mina's decision to marry a Jewish man, Nathan who promised her to convert to Islam would be the most extreme aspect of Mina's hybrid world, but her fate is unbelievably changed by a telegram informing her ex-husband and her family in Pakistan that she would marry a Kafr (Hayat explains this word to the officer as "someone who doesn't believe in God" Akhtar, 2013, p. 292). Hereafter, Mina's hybridization process is disrupted with her marriage with Sunil who comes from a strict Muslim family. Her radical change has just started with Sunil's first visit her at Shah family's house: "I stood in the living room doorway, no less startled by Sunil's appearance, than by what Mina was wearing: a tightly fitted veil, like the ones we were seeing in Iran on the evening news. I had never seen her in anything like it" (Akhtar, 2013, p. 321). Even Mina's first date with Sunil brings her back to life in Pakistan. Sunil and her family disregard American life, and they are proud of such isolated life since they think the West is a threat to their faith. Their resistance against dominant culture may be one of their dealing ways to hold a position as a Muslim in American society and to cope with oppression, which arises from their instinct to preserve their culture as pure. Hence, Sunil directs his uncontrolled rage rooted in his in-betweenness on Mina by holding her feet to the fire after their marriage: "He had Mina dispense with the hijab and take up the full-body chador. Now she was forbidden to address a man, even at the local mosque, which the family started to frequent every weekend" (Akhtar, 2013, p. 400). It is clear that the hybridization process is only possible through routine contacts with another culture. More specifically, after the encounter of different cultures, languages or religions, hybridity has become more remarkable. When Mina has to close the doors to the host culture, she stays alone with her husband's impositions. Muneer's insistence and efforts to persuade her to divorce remain in veil.

As Mina's involvement in Shah family leads to undeniable influences on them, her farewell reverses the home's atmosphere. Naveed, who lost his best friend as a result of undesired events against Jewish, is fairly alienated from Islam. Even he exaggerates these unfortunate experiences, and he prohibits anything related to Islam including reciting Quran at home. His father's reactions, Mina's absence and his discouragement related to reciting Quran stimulate Hayat's hybridization process: "I could play merrily at becoming the sort of American boy- embracing a bright future unhampered by his Muslim apprenticeship in the necessity of pain- that my childhood would not have promised. I worried about my brand of jeans and my style of hair. I listened to the latest by U2 and R.E.M on my Walkman as I sat on the bus to school" (Akhtar, 2013, p. 403). Hayat's efforts to adapt himself to the American lifestyle are rather discernible here. Hayat's position between two worlds- Islam of which doors are opened by Mina- and Western society- in which he was born and grown up- depicts his quest to develop a hybrid identity. Kuortti and Nyman characterize this in-betweenness as a process in liminal space that recasts the individuals' fixed sense of identity (2007:8). Such a hybridization process enables the individual under the influence of both cultures to rethink, reevaluate and reinterpret. Accordingly, Hayat finds himself in a dilemma which pushes him to make logical associations between his background and dominant culture. What Hayat has learnt and witnessed about Islam, his family contradictions and the cultural environment to which he belongs have triggered him to find 'self'. In Bhabhan terms, at the end of this journey passing in alien territory, Hayat seems that he may open the way to conceptualizing an international culture with all ambiguities based not only on the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture's hybridity. At the beginning of his quest, Islam plays a more decisive role for him, hence pork and Jews are depicted in his world as: "Allah hated them more than pigs, even. More than alcohol, more than naked white woman, more than gambling, the pig was the ultimate taboo in Islam, the summary image of everything unholy to us" (Akhtar, 2013, p. 262). Hayat uses these descriptions for Jews to show why Mina should not marry Nathan, both a white and Jewish man. Such expressions of Hayat are actually reflections of radical Islamic thought. His position in a multicultural environment during his childhood seems to more stick to Islamic precisions. His quest to find himself reaches the following hybrid point: "[...] I lifted the sausage to my mouth, closed my eyes, and took a bite. My heart raced as I

chewed, my mouth filling with a sweet and smoky, lightly pungent taste that seemed utterly remarkable-perhaps all the more so for having been so long forbidden. I felt at once brave and ridiculous. And as I swallowed, an eerie stillness came over me" (Akhtar, 2013, p. 5). The reader witnesses this vital moment of Hayat in the prologue. It is the first step of his self-recognition. Beyond the religious bounds, Hayat feels more liberated than ever, and it becomes the turning point of his hybrid identity: "[...] My shoulders looked different. Not huddled, but open. Unburdened. My eyes drew my gaze, and there I saw what I was feeling: something quiet, strong, still. I felt like I was complete" (Akhtar, 2013, p. 5). His childhood that passed in the shade of his efforts to expound Islam is obviously a burden on him. Breaking taboos and adopting himself prevailing conditions represent his identity quest which is perpetually open to cultural and social changes. Hayat's hybrid position is stiffened by Edelstein's Islam lecture, which claims that "the bedrock Muslim belief in the Quran, as the direct, unchanged, eternal word of God was a fiction" (Akhtar, 2013, p. 9). Unlike the other two Muslim students who left the class, Hayat seems unaffected by Edelstein's claims about Quran. Furthermore, he asserts that he is "a true and tried Mutazalite" (Akhtar, 2013, p. 10). After the lecture, Hayat explains Rachel, his Jewish girlfriend, 'Mutazalite' as, "A school of Muslims that don't believe in the Quran as the eternal word of God" (Akhtar, 2013, p. 10). But he is not able to desist from saying that it was just a joke. Following the conversation, Hayat learns that Rachel has not believed in God since ever and he says: "So you don't know what it's like to lose your faith" (Akhtar, 2013, p. 13) and Hayat depicts his third space contradictions: "[...] It's freeing. So freeing. It's the most freeing thing that's ever happened to me..." (Akhtar, 2013, p. 13). Although Hayat's intercultural experiences lead to vacillation and fluctuation, it is an inevitable aspect of hybridization. Both Mina and his Western experiences parallel to his family's touches determine his 'self-perception'. Differently put, Hayat constructs a new identity, which is neither Muslim nor American in his third space that "emerges as the others of our selves" (Bhabha, 1994, p. 38). As seen, Hayat finds the 'other' of himself in his Jewish girl friend's arms: "It was in Rachel's arms- and it was with her love- that finally discovered myself not only as a man, but as an American" (Akhtar, 2013, p. 416). Hayat's disorders and contradictions experienced in the third space, as well as many immigrants, pave the way for his hybrid identity. Throughout the book, pork and Jewish are reflected as proofs of staying Muslim in a Christian society, yet both taboos dominate Hayat's hybrid world, as Ali suggests that the essential message of the novel is to display how hard to adhere to one's belief once they find themselves with people from different religious and cultural backgrounds (2015, p. 85). This is exactly what triggers the emergence of third space resulting in hybrid identities.

CONCLUSION

This study has focused on hybridization process reflected in *American Dervish*. It has primarily been concluded that a sense of unsteadiness, turmoil and dilemma became the vital aspect of Shah family's intercultural experiences. They, hence, feel in-betweenness due to differences between the cultural, social and particularly religious norms. Bhabha deals with such situations on cultural perspectives that intercultural struggles of immigrants bear new meanings in a fictional site called third space. These individuals who can neither remain pure nor precisely belong to the host culture are exposed to a dynamic process of construction and transformation. During their hybridization process, Islam has played a decisive role. Islam, for Muneer, consists of keeping away from the church and not eating pork, while it for Naveed, is like a cultural heritage belonging to Pakistan, as his approach to Islam is not different than the Western white man. Although Naveed's apathy cannot be solely explained by multicultural factors, it is obvious that migrant life provides a favorable environment for him, which disregards otherness. Mina incontrovertibly penetrates Shah family. She both takes an evocative role for Islamic practices that fall into oblivion at Shah family's home, and she becomes a role model for them with her adaptation efforts to the modern American life. As an expected result of this, Mina embodies in-between fluctuations of migrants in a most distinctive and striking way. However, she would not complete her self-recognition. In other words, had Mina sustained the

chance of contacting host culture, readers would have met a disparate Mina, presumably with a hybrid identity. Their contradictions can be explained by Bhabha who suggests that “the subjects are not at home in themselves and never do they arrive there so they are caught up in the position of “in-betweenness” between cultures because hybridity lies in their very root of subjectivity and culture” (cited in Tyson, 2006, p. 421).

Hayat has managed to cope with his dilemmas through hybridization process which enables him to construct a hybrid identity. He finds himself in a hybrid world as a result of both cultural diversity and unfavorable experiences of Islam. His efforts to recite Quran from the English version, which becomes fun among other Muslim groups, along with his mother’s daily routines or conversations or his father’s white world reinforce Hayat’s hybridization. Ayad, in parallel to Bhabha’s theories, suggests that immigrants usually struggle with what views to live with and what views to discard. Regardless of whether they are defined by their religion or by their nationality, every immigrant community goes through this process of wrestling with what to hold on to and what to leave behind (2012, from an interview with Anita Montgomery). Both Hayat’s family harmony deprived of Islamic practices and his relationship with Rachel contributes to his hybridization process, and evokes vital changes in his self-perception. Hayat’s quest to find ‘himself’, which starts with the aim of being ‘hafız’, ends in his Jewish girlfriend’s arms after breaking the ultimate taboos of Islam. Hayat finds the meaning of his life in a Jewish comfort, as his mother always advises him to behave like a Jew.

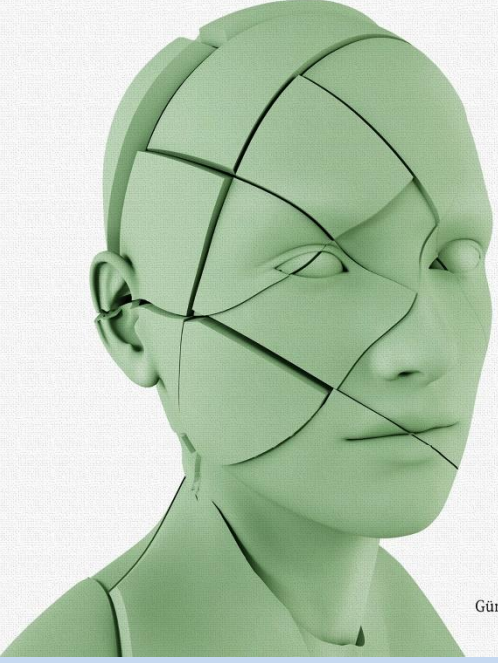
WORKS CITED

- Ali, Ragab Selim (2015). “Loss of Identity in Ayad Akhtar’s American Dervish.” *International Journal of Literature and Arts*, 3 (5), pp. 80-87.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen. (2014). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London & New York: Routledge.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen. (2007). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London & New York: Routledge. 2nd Edition
- Asif, Saljooq (2015). “Muslim Identity in 21st Century America Ayad Akhtar’s Works as Autobiography”, *Elements*, 11(1), pp. 9-22.
- Akhtar, Ayad (2013). *American Dervish*. New York: Back Bay Books
- Akhtar, Ayad (2012). “AN. ACT: A Contemporary Theatre. A Conversation Between Playwright Ayad Akhtar and Anita Montgomery”.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1990). *Nation and Narration*. London & New York: Routledge.
- Huddart, David. (2010). “Homi K. Bhabha (1949-)”. *From Agamben to Zizek Contemporary Critical Theorists*. Ed. John Simons. Edinburgh: Edinburgh University Press. pp. 60-76.
- Gandhi, Leela. (1998). *Postcolonial Theory: An Introduction*. Sidney: Allen & Unwin.
- Klages, Mary. (2012). *Key Literary Terms in Literary Theory*. London: Continuum International Publishing Group.
- Kuortti, Joel and Nyman, Jopi (2007). “Introduction: Hybridity Today”. *Reconstructing Hybridity: Postcolonial Studies in Transition*. Eds. Joel Kuortti and Jopi Nyman. Amsterdam-New York: Rodopi B.V. pp. 1-18.
- Loomba, Ania. (2015). *Colonialism/PostColonialism*. London & New York: Routledge. 3rd Edition.
- Nayar, Pramod K. (2015). *The Postcolonial Studies Dictionary*. Sussex: Wiley Blackwell.

- Smith, E. Darian. (1996). "PostColonialism: A Brief Introduction". *Social & Legal Studies*, 5 (3), pp. 291-299. DOI: 10.1177/096466399600500401
- Turner, Victor (1969). "Liminality and Communities". *Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing.
- Tyson, Lois (2006). *Critical Theory Today: A User Friendly Guide*. New York: Routledge.
- Young, Robert J. C. (2003). *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Young, Robert J.C. (2005) *Colonial desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

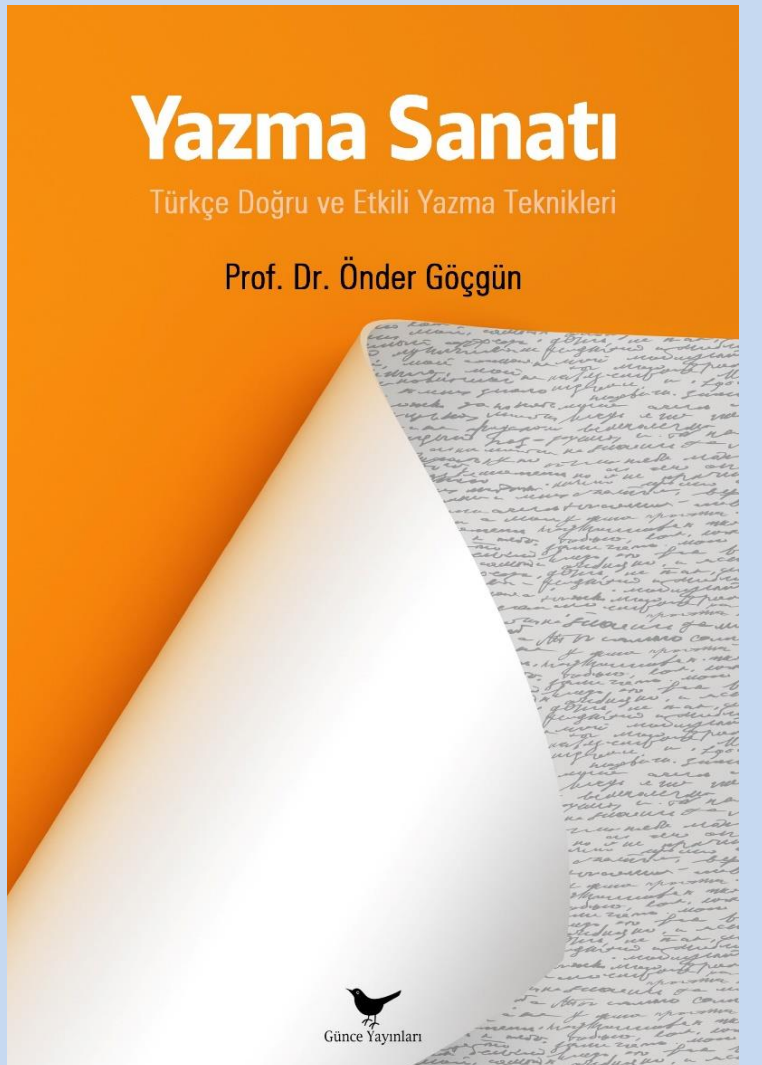


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

A Critical Approach to Laughter in Peter Barnes's *Laughter!*

DR. ÖĞR. ÜYESİ EMRAH ATASOY*

Abstract

Peter Barnes's historical play, *Laughter!* (1978) deals with the notion of laughter in a critical way through its representation of two parts, Tsar and Auschwitz. Laughter in Barnes's play does not solely function to relieve misery or pain, but, rather intensifies the suffering of the characters who are exposed to various challenging situations in the course of the play. Through the analysis of ideology and the use of power, the aim of this article is, therefore, to discuss the portrayal of laughter and its problematic nature with its double sides in Barnes's play *Laughter!* in order to reveal how laughter can also be a source of agony and misery rather than elation and happiness.

Keywords: Peter Barnes, *Laughter!*, laughter, ideology, power, drama

PETER BARNES'IN LAUGHTER! OYUNUNDA GÜLME KAVRAMINA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Öz

Peter Barnes'ın 1978 tarihli *Laughter!* oyunu, Tsar ve Auschwitz başlıklı iki bölümün temsili aracılığı ile gülme kavramına eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Barnes'ın oyununda gülme, yalnızca ıstırabı ve acıyı hafifleten bir unsur olarak karşımıza çıkmamaktadır. Aksine, oyun boyunca çeőtli zorlayıcı durumla karşı karşıya kalan karakterlerin acısını artırmaktadır. Bu çalışmanın bu bağlamda amacı, Peter Barnes'ın *Laughter!* oyununda gülmenin tasvirini ve bu kavramın sorunlu doğasını, kavramın iki boyutunu da ele alarak metinde önemli bir yere sahip ideoloji ve erk kullanımı analizi üzerinden tartışmaktır. Bu tartışmanın nihai amacı ise, gülmenin, mutluluk ve sevinçten ziyade nasıl acı çekmenin de bir kaynağı olabileceğini ortaya koymaktır.

Anahtar sözcükler: Peter Barnes, *Laughter!*, gülme, ideoloji, erk, tiyatro

INTRODUCTION

L*laughter!* (1978) by Peter Barnes, the English playwright, author, and director, is a historical play that reflects the two aspects of laughter through its two parts, Tsar and Auschwitz. This portrayal illustrates both the constructive and destructive sides of laughter by representing the reign of Tsar Ivan IX, sixteenth century Russia and the reign of Hitler in Berlin in 1942 with officers discussing to construct crematoria of Auschwitz. Barnes demonstrates that laughter can either alleviate pain and misery or deteriorate suffering by means of his depictions of two

different worlds that exert violence over people. The aim of this study is, therefore, to discuss the representation of laughter with its double sides in Barnes's play *Laughter!*.

Brief insight into Peter Barnes's life will be useful in comprehending his literary background prior to the discussion of the play. Barnes was born in London in 1931 and died there in 2004. He became well-known for his comedy, *The Ruling Class* (1968), which was performed at the Nottingham playhouse. Rabey's insight into Barnes's drama is useful in understanding his style:

Barnes's drama was, is and will always be a startling and exhilarating combination of uproarious comedy and fierce defiant enquiry; a testimony of moral faith in language and an anarchic joy in formal experimentation and transformative visual spectacle. His plays set out to show how more things can co-exist pleasurably than the received wisdom of authorities maintain, and they do not just *argue* this, they *demonstrate* it on the stage. They subvert both conventional sympathies and habitual ironies, are unstopably persistent in their irreverence and inclusiveness, and explode the orthodoxies by which a national spirit degenerates into the routine of social associations and exclusions which add up to a deathliness (and, ultimately, the order and logic of the *auto-da-fe* and death camp), identifying the consequences of political repression in sexual pathology. (2005, p. 252)

His remarkable plays are *Leonardo's Last Supper* (1969), *The Bewitched* (1974), *Red Noses* (1985), *Sunset and Glories* (1990), *Lunar Park Eclipsis* (1995), *Corpsing* (1996), *Dreaming* (1999), and *Jubilee* (2000). Through comedy, Barnes communicates his implicit or explicit satire on which he comments as follows: "You can work in a comedic vein, and be intensely serious, which I am. I would never attempt to do a play unless I had something to say which I considered important. One is using the theatre as a moral platform" (Barnes qtd. in Barnes and Hennessy, 1970-71, p.120).

Barnes's play, *Laughter!* is "a collection of two one-act plays" and each play attempts to "address the issue of the place of laughter in a world filled with atrocity," and each play is written "as a comedy, filled with sight gags, one-liners, farcical business, [and] witty reversals of identity" (Skloot, 1988, p. 63). It is about the two historical periods, the reign of Ivan the Terrible in Russia and Hitler's period in Germany in 1942. The first part of the play takes its story from a real historical period, the reign of Ivan the Terrible, and his Oprichnina, the period between 1565 and 1572 during which Ivan exercised secret police policy, mass oppression, the confiscation of land, and public execution. They threatened Russian gentry, peasants and clergy for about seven years. Barnes took his inspiration from this historical figure and presents his version of Ivan who takes delight in boasting about his deeds, but is worried about his soul. He wears the robe of a monk, not of a Tsar, and is obsessed with power and authority in the play.

The second part of the play is concerned with more recent history since the year is 1942, and the setting changes to the office of government contractors in Berlin, like the office in WVHA Department Amt C (Building) Oranienburg, Berlin. It portrays "Branch C of the Wirtschafts-Verwaltungshauptamt, the Economic and Administrative Main Office of the SS ([Protection Squadron, paramilitary organisation under Hitler, and the Nazi Party])," which was an office "in charge of coordinating camp slave labour and collecting booty from prisoners" (Kremer, 2003, p. 98). The setting illustrates the atmosphere of the time with a photograph of Adolf Hitler, and a Nazi flag with the Nazi motto, *Deutschland, Deutschland Über Alles*. It is interesting to point out that the play was not initially welcome by the audience. Barnes comments on this point as follows: "When the show [*Laughter!*] was on at the Royal Court I used to feel the hatred of the audience for me, during the show and

after the show, they actually loathed being confronted with it, particularly in that form" (Barnes qtd. in Golomb, 1998, p. 219).

CRITICAL INSIGHT INTO LAUGHTER IN *LAUGHTER!*

Barnes depicts officers that seem to be bored with their jobs and frustrated with their lives in *Laughter!*. These officers cannot give up their jobs due to several reasons such as loans, getting by and retirement, thereby indirectly contributing to the massacre in a way. In this part, mass killing, the massacre of the Jews, the Holocaust, gas chambers and the cruelty of the Nazi period are represented with certain figures such as Cranach, Else, Stroop, and Gottlieb. Laughter, which can "carry ethical judgments, affiliate as easily as deride, and readily be misread" does not cure pain and suffering, but, on the contrary, it increases pain and contributes to self-destruction in the play's Auschwitz part, as in the case of Gestapo's secret tape-recording through certain traps (Houck, 2007, p.51). As can be seen, historical periods and events become inspirational sources in both parts, Tsar and Auschwitz for Barnes.

The set of *Tsar* starts with the character, author's comments on comedy and laughter, and illustrates an executioner's block later on. Ivan the Terrible enters the stage in the shape of a monk. It is expressed that he has left Russia due to the ineffective reign of Semeon Bekbulatovich, whom Ivan the Terrible actually calls Grand Prince of All Rus'. In this period, Ivan tries to lead a religious life so that he can be saved from his sins: "Torment scours you clean, turns me rancid. You go down purified, I putrify [sic]. My pain's infinite, yours has a stop" (Barnes, 1989, p. 345). These remarks are highly significant in that they draw attention to "the historical Ivan's apparently conflicted soul which drove or licensed him to commit the most egregious acts against individuals and with equal vigour, command his victims' souls to God" (Golomb, 1998, p. 196). He is, on the one hand, presented as a devout figure looking for forgiveness and mercy, whereas, on the other hand, he kills many people. Therefore, both sides of Ivan are conveyed and juxtaposed together through numerous examples in the play.

Ivan's prayers to God seem to find answer; however, he is so much worried about what happens with the axe and hammer that he asks for help since "a giant six-foot Nail with two legs, dashing in, pursued by a seven-foot Hammer" terrifies him, and the Hammer strikes him down. A giant two-legged Axe that is running after a seven-foot Tree also attacks Tsar, which leads Ivan to utter the following words: "I'm Cain-marked! Who canst save me?" (Barnes, 1989, p. 345). He believes that he is surrounded by assassins, the hatred of objects, and stones following and attacking him. Semeon is very willing to take the role of Ivan as the authoritative figure, but he is rejected by people although he wears the crown. He is ultimately met with ridicule. Therefore, laughter, which provokes "a disconcerting identification with the being who laughs" is not something positive for Semeon (Simpson, 2017, p. 2). Rather, it decreases his esteem in the eyes of people, and turns into a dangerous weapon working against Semeon. This demonstrates Barnes's argument that laughter does not always ease pain, which he states as follows: "What I questioned was the old cliché that runs if we can laugh at our miseries and at the injustices that afflict us, somehow laughing alleviates those injustices and those miseries that make it bearable" (Barnes qtd. in Golomb, 1998, p. 199). As can be seen, Barnes highlights the other side of laughter as opposed to the traditional understanding of its positive affect in that it may play a functional role in "destabilizing the status quo and offering a welcome instrument of propaganda" (Rüger, 2009, p. 27).

Ivan puts those whom he thinks have betrayed him into a ridiculous position, and has them killed on the grounds that they might someday rebel against him on which he comments as follows:

“A computed 120.000 grimed t’ death, yold’ the sword. All were about t’ betray me, there’s nothing too cowardly f ‘em t’ ha’ the courage t’ do. I knew their certain guilt by a certain sweating étween my fingers, *here, here*. I’ve never lacked judgement dealing final death” (Barnes, 1989, p.350). His remarks demonstrate his paranoiac state of mind since he chooses to have entire families killed based solely on his prejudices and personal opinions.

Furthermore, Ivan the Terrible is obsessed with power and authority to such extent that he even kills his own son Tsarevitch. The son believes that he is old and qualified enough to take over the crown, which he expresses as follows: “You can’t say I’m not fitted t’ take thy place, rule in God’s name, not pity-purged” (Barnes, 1989, p. 357). However, this is rejected by Ivan, as he is of the opinion that his son is not qualified enough yet. During his conversation with Tsarevitch, it is possible to observe how Ivan does not see anything wrong in killing because he considers it to be a natural process: “What difference if sixty thousand die natural, scattered across the Urals in a day, or unnatural i’ a city called Nvogrod. We re-multiply . . . All’s in heavenly balance” (Barnes, 1989, p. 359).

It is obvious that Ivan regards dead people as numbers and does not pay attention to their personality or to their lives. When the son demands the crown, they get into a fight, and Ivan kills his own son. The world is a battlefield for power and authority, which Tsarevitch points out as follows: “This world’s a world o’ power and those out o’ power’re out o’ this world” (Barnes, 1989, p. 361). In the end, Ivan hits his son with the iron tip of the staff and he dies. This is due to the fact that his son has posed an obstacle to his authority and power. His following words reveal that he has killed his son: “I confessed t’ the Council I cut the cedar, slew my heir . . . Holy Father, Lord god Almighty, I sleered my son” (Barnes, 1989, p. 363). This time, he gets the answer from God through Samael that stands for Death. Samael is an auditor, and dying for him means “[d]ebit entries in the ledger, mathematical equations of pain and guilt, nets woven from accrued balances . . . It’s a matter of good book-keeping; hygiene” (Barnes, 1989, p. 363). The time has come for Ivan, and Samael asks for the crown so that he can let him fall into his grave.

The end of the first part in this regard provides a transition to the second part, which is related to the Holocaust. Ivan’s voice is heard in the end informing about the statue built in honour of Ivan IV’s memory, Tsar of Russia (1530-1584). The Russian national anthem is played with Ivan leaning in the same position as before, the Spot now grey, his hands and face turning the colour of stone, as he has become a statue. The Spot slowly fades, and *Deutschland Über Alles* is heard, which takes the play to the second part. Thus, the first part demonstrates that laughter does not always bring joy and happiness as in the case of Semeon, and Ivan, as Semeon is ridiculed and mocked by people when he takes the crown. In a similar vein, Ivan’s laughter ends in the killing of entire families, the confiscation of land, and his oppressive reign.

The second part starts with the administrator, Viktor Cranach dictating a memo to Fraulein Else Jost, as he presents several letters and numbers reducing people to numbers. This is significant in that Barnes represents “the practice of divorcing the real from its referent” (Patraka, 1999, p. 29). It gives information about keeping records and writing everything down at the time since administrators were responsible for these issues. Cranach comments on this point as follows: “They tell us what’s been done, what we can do, what we have to do and what we are. The civilisation of the Third Reich’ll be constructed from the surviving administrative records at Oranienburg, 1942 A. D.” (Barnes, 1989, p. 370). Furthermore, Cranach touches upon the values of the Third Reich: where there’s a will

there's a Gestapo. The government needs these officers since the system is built upon the idea that "a multitude of bureaucrats must perform their jobs without dissent for the system to function properly" (Plunka, 2009, p. 33). Thus, they are not expected to rebel against the system. If they demonstrate opposition to the state, they are severely punished accordingly.

This part depicts a later stage of war in Berlin, and the office-workers suffering from personal difficulties, as they do not have enough food and other necessary commodities. It seems that they are without critical awareness. Stroop, an ancient clerk, for example, is curious about the two tons of Kylon B rat poison ordered by the government: "There can't be that many rats in the whole of Germany" (Barnes, 1989, p. 373). Cranach in return answers by saying that "Kyklon B isn't being used to kill rats but to discredit this department" (Barnes, 1989, p. 373). It is clear that they use that poison in order to kill people, but Stroop does not seem to comprehend the purpose of the poison, which puts him into a mocked position. This does not evoke joy in the reader, but, shows the reader that such a historical event was experienced with the "contributions" of the administrators that were not even aware of what they were contributing to (emphasis added).

In the light of these specific examples, it can be pointed out that laughter does not bring joy in the second part, and leads one to fall into entrapment, especially in the case of Cranach since Gottleb is successful in his entrapment. He therefore proposes the following question: "What do you call someone who sticks up the Führer's arse?" (Barnes, 1989, p. 395). Cranach answers as follows: "No, a brain surgeon" (Barnes, 1989, p. 396). Gottleb has recorded everything now, which can give him the opportunity to blackmail Cranach to award the contract to Krupps. In this case, the author implicates that laughter can be lethal and put one into a highly risky position during the reign of Hitler. This is because they recorded and wrote everything down, thereby controlling almost every aspect of social life in order to maintain the totalitarian state structure.

As can be observed, Gottleb is depicted as a figure that supports the values of the Third Reich. When the tape recorder fails in the play, he reveals the truth about Auschwitz as follows:

Auschwitz is where it's happening, where we exterminate the carrion hordes of racial maggots. I'd come into my own there on the Auschwitz ramp, making the only decision that matters, who lives, who dies. You're strong, live; you're pretty, live; you're too old, too weak, too young, too ugly. Die. Die. Die. Die. Smoke in the chimneys, ten thousands a week. (Barnes, 1989, p. 401)

It is obvious that Gottleb is a proponent of exercising violence like Ivan the Terrible. He is not even disturbed by thousands gassed, and the skull-cracking of the people. Although the other administrators witness the truth, they cannot admit it due to several reasons: Cranach has a second mortgage; Stroop is about to retire; and Else has an old mother who needs care. Thus, although they do not wholeheartedly take part in such a Holocaust, they feel that they have to carry out their job since they have no other choice but to practice what they are told due to these reasons. The end of the second part, in this regard demonstrates the reactions of Stroop, Else and Cranach, especially with Cranach's criticism: "[T]hey'll find it hard to believe they weren't heroic visionaries, mighty rulers, but ordinary people, people who liked people, people like them, you, me, us" (Barnes, 1989, p. 409). His remarks indicate that the Holocaust was realised by ordinary people themselves.

Moreover, the epilogue depicts "two Jewish comics in concentration-camp clothing, feebly

telling jokes as they die" (Gentry, 2006, p. 74). Bimko and Bieberstein, dressed in "shapeless concentration camp, striped prison uniforms with the yellow star of David pinned on their threadbare tunics, wooden clogs, and undertakers top hats complete with ribbon," talk about how thousands of people have been killed and massacred in gas chambers (Barnes, 1989, p. 410). They discuss whether they have tried toothpaste or not, and beating hydro-cyanide gas by holding breath for five minutes. Ultimately, they die in darkness with Bimko believing that they are the chosen people. Thus, the part, Auschwitz presents a criticism of the Nazi government, which practiced bribery, mass killing, classifying, documenting, numbering, burning books, and recording. Laughing was even banned, which Cranach draws attention to as follows: "Don't laugh. It's an offence to make people laugh. Jokes carry penalties. So don't" (Barnes, 1989, p. 395). Therefore, as can be seen, the totalitarian state did not want its citizens to laugh, and required absolute obedience to their regime in order to implement their manipulative ideology. In the play, the focus is not the emotional stories of mass killings, but the Nazi government and its administrators especially in Auschwitz, which is represented in a humorous manner.

Both Ivan's and Hitler's governments are totalitarian ones that controlled thinking and laughter, thereby transforming it into "a source of grotesque laughter" (Wallace, 2013, p. 215). Ivan regarded the thoughts and opinions of some people as a possible threat to his power and authority; therefore, he had them killed. In a similar vein, Hitler became the reason for the Holocaust and mass killing of the Jews due to his ideology. His government controlled every field of life and imposed its power through violence. The refrain, "root it out, root it out" in the play demonstrates how laughter should be rooted out, and people should observe extreme blind obedience to their rule. This also indicates the close relationship between ideology, power, and laughter in the play.

Accordingly, the author at the beginning of the play asks the audience to root out comedy and laughter, which he expresses as follows: "Comedy itself is the enemy. Laughter only confuses and corrupts everything we try to say. It cures nothing except our consciences and so ends by making the nightmare worse. A sense of humour's no remedy for evil" (Barnes, 1989, p. 343). He regards comedy as an enemy and argues that laughter does not relax or soothe one's mind, but corrupts and confuses one's mind. He claims that nothing changes through laughter since "fools remain fools, the corrupt, violent and depraved remain corrupt, violent, and depraved. Laughter's the ally of tyrants. It softens our hatred. An excuse to change nothing, for nothing needs changing when it's all a joke" (Barnes, 1989, p. 343).

Thus, laughter becomes a strong weapon at the hands of tyrants. Similarly, Ivan also asks for uprooting laughter four times, and the Nazi government also aimed at uprooting laughter. Hence, it is seen that laughter has two crucial features. Barnes's choice of the title is in this respect functional in that it reflects what Barnes tries to communicate through this play. Barnes accordingly illustrates the "fallacy of laughing away the horrors of human history" (West, 2001, p. 208). The play manifests how humour can turn into a dangerous weapon. It can "assert its users' collective spirit, or it can shield the emptiness which once contained their spirit. Laughter, Barnes suggests, is not always the best medicine; sometimes, it can be the best poison" (Golomb, 1998, p. 194).

CONCLUSION

In conclusion, Peter Barnes's historical play *Laughter!* illustrates two historical periods, namely the reign of Ivan IV in the first part, Tsar and the Nazi period in the second part, Auschwitz. In the

light of textual discussion through numerous examples from the play, this study has demonstrated how both repressive governments exercised violence, cruelty, and oppression over their people. It has also been highlighted how they practiced mass killings without resorting to sound or real proof. Their restrictive, manipulative, and repressive ideology proved influential in such social engineering.

In this regard, the discussion of the play has exposed that laughter does not always alleviate pain and suffering. On the contrary, it also has the potential to increase suffering, and may be therefore attempted to be rooted out. Accordingly, humour can manifest the fact that laughter does not always present jolly feelings, but has the potential to illustrate suffering of the victims, the miserable conditions of the administrators, and the mocked positions of the authoritative political and historical figures.

In short, it can be pointed out that Barnes's play, *Laughter!* presents "a terrifying vision of human suffering and depravity" with its "emotional ferocity and intellectual provocation" (Skloot, 1988, p. 64). This representation draws particular attention to various problematic aspects of laughter, as has been exemplified throughout the study. Thus, through this play, Barnes indicates that laughter is traditionally believed to bring joy but may fail to do so due to its controversial nature, as laughter has the potential to aggravate pain and suffering.

BIBLIOGRAPHY

- Barnes, Peter and Hennessy, Brendan (1970-71). "Peter Barnes: Interviewed by Brendan Hennessy." *The Transatlantic Review* 37/38, 118-124. <http://www.jstor.org/stable/41513069>
- Barnes, Peter (1989). *Laughter! Barnes Plays: One*. London: Methuen.
- Gentry, Marshall Bruce (2006). *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque*. London: Mississippi University Press.
- Golomb, Liorah Anne (1998). *Peter Barnes and the Nature of Authority* (Unpublished doctoral dissertation). University of Toronto, Toronto, Canada.
- Houck, Anita (2007). "The Ambiguous Laughter of Reconciliation: Comic Theodicy in Modern Literature." *Religion & Literature* 39,1, 47-78. <http://www.jstor.org/stable/40060054>
- Kremer, S. Lillian (2003). *Holocaust Literature. Vol. 1. Agosin to Lentin*. New York: Taylor & Francis.
- Patraka, Vivian (1999). *Spectacular Suffering: Theatre, Fascism and the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Plunka, Gene A. (2009). *Holocaust Drama: The Theater of Atrocity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabey, David Ian (2005). "Peter Barnes: A Memorial in Correspondence." *Contemporary Theatre Review* 15,2, 252-258. DOI: 10.1080/10267160500119069
- Rüger, Jan (2009). "Laughter and War in Berlin." *History Workshop Journal* 67, 23-43. <http://www.jstor.org/stable/40646207>
- Simpson, Hannah (2017). "'Strange laughter': Post-Gothic Questions of Laughter and the Human in Samuel Beckett's Work." *Journal of Modern Literature* 40,4, 1-19. Retrieved February

24, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.40.4.01>

Skloot, Robert (1988). *Darkness We Carry: The Drama of the Holocaust*. Madison: Wisconsin Press.

Wallace, Jennifer (2013). "Tragedy and Laughter." *Comparative Drama* 47,2, 201-224.
<http://www.jstor.org/stable/23526755>

West, Timothy (2001). *A Moment Towards the End of the Play*. London: Nick Hern.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Halit Ziya Uşaklıgil Romanlarında Hastalık

AYBÜKE ŞEYMA KOZAN*

Öz

İnsanlık dönem dönem çeşitli hastalıklarla mücadele etmiştir. Günlük hayatın içinde bu denli büyük bir yeri olan hastalık, edebiyatta da kendisine fazlasıyla yer bulur. Dünya edebiyatındaki birçok yazar hastalığı doğrudan ya da dolaylı olarak çalışmalarına taşır. Türk edebiyatında da en çok işlenen konulardan biri olan hastalık şiir, hikâye, tiyatro gibi edebi türlerin konusu haline gelir. Bu tema, Tanzimat dönemiyle Türk edebiyatına giren roman türünün de mevzusu haline gelir. Yazarlar, kendilerini veya yakınlarını esir alan hastalıkların kötü etkisini yazarak gidermeyi amaçlar. Birçok yazar gibi Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında da hastalık teması geniş yer tutar. Yazarın ailesinde ve çevresinde birçok hastalıklı insanın varlığı bu temayı romanlarında sıkça kullanmasına neden olur. Bir anlamda Halit Ziya Uşaklıgil, bu hastalıklara ve peşi sıra yaşanan kayıpların acılarına eserlerinde yer vererek hüznünü hafifletmeye çalışmıştır.

Anahtar Sözcükler: Halit Ziya Uşaklıgil, Hastalık, Psikoloji, Roman, Edebiyat.

DISEASE IN HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'S NOVELS

Abstract

Humanity has struggled with various diseases from time to time. The disease, which has such an important place in daily life, finds its place in literature too. Many authors in world literature mention the concept of disease directly or indirectly in their works. Disease, which is one of the most studied subjects in Turkish literature, becomes the subject of literary genres such as poetry, story, theatrical text. This theme becomes the subject of the novel genre that entered Turkish literature in the Tanzimat period. The authors aim to eliminate the bad effects of the diseases that captured them or their relatives by writing. The theme of disease also takes place in the novels of Halit Ziya Uşaklıgil, one of the important names of Turkish literature like many authors. The presence of many sick people in the author's family and environment causes him to use this theme frequently in his novels. In a sense, Uşaklıgil tried to alleviate his sadness by including these diseases and the suffering of the ensuing losses in his works.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, Disease, Psychology, Novel, Literature.

GİRİŞ

Edebiyat ve hastalık arasında yüzyıllardır süren yadsınamaz bir ilişki vardır. Yazarlar, romanlarının kurgularını oluştururken hayatı kaynak alırlar. Özünü hayattan alan edebiyat, doğal olarak insan yaşamında geniş yer tutan hastalıkları da ele alır. Hastalık temasının Türk edebiyatında köklü bir geçmişi vardır. Divan edebiyatında olduğu gibi modern Türk edebiyatında

tında da bu tema kendine yer bulur. Şiir, öykü, tiyatro gibi birçok türde ele alınan hastalık, zamanla romanlarda da işlenen bir tema haline gelir. Kolera, verem, veba, tifüs, çiçek hastalığı, humma ve çeşitli virüslerin romanlarda sıkça yer almasının yanı sıra yakın zamanda ortaya çıkan koronavirüs (Covid 19) dahi edebiyatta kendine yer edinmeye başlamıştır. Bu hastalıklardan başka isteri, delilik, narsisizm, anksiyete, duygudurum bozuklukları (depresyon vs.), kişilik bozuklukları gibi toplumun büyük kesimi etkileyen psikolojik rahatsızlıklar romanlara da konu olmuştur. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda ince hastalık olarak da anılan veremin küresel hastalık olarak ortaya çıkması yazarları derinden etkiler. Veremin son derece ölümcül olması, tedavisinin uzun yıllar bulunmaması ve birçok yazarın bu hastalığa yakalanması veremin edebiyattaki yerinin çoğalmasına sebep olur. Verem, eserlerde benzer şekilde kullanılır. Veremli hasta kırılğan, hayata dair umudu kalmamış, ölümü kabullenmiştir. En önemlisi de bu hasta karakter romantik bir mizaca sahiptir. Bu nedenle de verem hastalığı romantizm akımıyla ilişkilendirilir. Susan Sontag, *Metafor Olarak Hastalık* (2005) isimli eserinde verem ve diğer hastalıkların edebi eserlerdeki kullanımını inceler. Veremin edebiyatta romantik bir imge hâline gelmesi üzerinde sıklıkla duran Sontag, o zamanlardaki verem anlayışını şu şekilde açıklar:

“Acı ve ıstırap, hastalığı haber veren ilk semptomların üslupçu bir anlatımla söze dökülmesi sonucu romantik bir hale kazanmış (sözgelimi, dermansızlık, mahmurluk şeklinde anlatılmış) ve böylece gerçek acı yok sayılmıştır. Sıksa, tahta göğüslü genç kadınlar ile rengi kaçmış raşitik genç erkekler, bu (o zamanda) en şifa bulmaz, insanı güçten düşürücü, gerçekten korkutucu hastalığa yakalanmaya aday kişiler olmak için birbirleriyle yarış halindeydiler.” (Sontag, 2005, s. 33)

Yaşadıkları dönemden tabii olarak etkilenen yazarlar, eserlerinde verem ve diğer hastalıklara yer verir. Sanatçılar hem çevrelerinde vuku bulan hastalıklardan hem de kendilerinin veya yakınlarının başına gelen hastalıklardan etkilenerek yazar. Çoğu eser bunalımlı bir ruh hâlinin sonucu ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra kişinin geçirdiği hastalıklar da yazma yetisi kazanmasına ya da kaleminin kuvvetlenmesine sebebiyet verebilir. Bu konuda ünlü nörolog Norman Geschwind, ünlü yazar Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'nin geçirdiği epilepsi hastalığından dolayı bu kadar yaratıcı bir yazar olduğunu savunur (Sacks, 1997, s. 191). Dostoyevski de hastalığının yaratıcılığındaki yadsınamaz etkisinin farkındadır ve hastalık temasını eserlerinde kullanarak bunu dile getirir: “Bu bir hastalıkla ne olmuş peki? Bu anormal gerginlik ya sonucun kendisiyse, ya daha sağlıklı durumdayken hissedilen, hatırlanan o an en yüksek düzeyde bir uyum, güzellik anıysa? Ya şimdiye kadar duyulmamış ani bir doyunluk, uyum ve uzlaşma duygusu veriyor, yaşamın en yüce senteziyle vect halini birleştiriyorsa?” (Dostoyevski, 2019, s. 286) Dostoyevski'nin yaşadığı bu durum daha sonra tıp dünyasında “Dostoyevski Sendromu” olarak adlandırılır.

Hastalık kavramının edebiyatta geniş bir yer tutmasına karşın romanlarda ana tema olarak ele alınmasına çok az rastlanır. Kavram romanlarda ana temadan ziyade kendisine yan unsur olarak yer bulur. Hastalık ana tema olarak dünya edebiyatında *Veba Yılı Günlüğü* (Daniel Defeo), *Sefiller* (Victor Hugo), *Suç ve Ceza* (Dostoyevski), *Budala* (Dostoyevski), *Kamelyalı Kadın* (Alexandre Dumas), *Veba* (Albert Camus), *Kolera Günlerinde Aşk* (Gabriel Garcia Marquez) başta olmak üzere birçok romanda işlenir. Türk edebiyatında ise *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* (Şemseddin Sami), *Felâh Bey ile Rakım Efendi* (Ahmet Mithat Efendi), *Müşahadat* (Ahmet Mithat Efendi), *Araba Sevdası* (Recaizade Mahmut Ekrem), *Kırık Hayatlar* (Halit Ziya Uşaklıgil), *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* (Peyami Safa), *Çalukuşu* (Reşat Nuri Güntekin) başta olmak üzere hastalık teması ele alınır.

Tanzimat dönemiyle Türk edebiyatına giren roman türünün edebî anlamda ilk örneği Namık Kemal'in *İntibah* isimli romanı kabul edilir. *İntibah*, birçok açıdan roman türünün ilklerini içerisinde

barındırır. Romanın kendisinden önce yazılan geleneksel anlatı türlerinden en büyük farkı karakterlerin derinlemesine incelenmesi yönündedir. Romanda karakterlerin yaptıkları her davranış bir nedene bağlanarak olaylar neden-sonuç ilişkisiyle mantık çerçevesinde anlatılmaya çalışılmıştır. *İntibah* bu bağlamda her ne kadar geleneksel anlatı türlerinden ileride olsa da yine de birçok eksiği vardır. Bu nedenle Namık Kemal, ilk dönem Tanzimat romanlarında olduğu gibi yaşananları açıklamak için günlük hayatta aniden insanın başına gelebilecek olaylara başvurur. Bu konuda *İntibah* hakkında derinlemesine çalışma yapan Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu* isimli eserinde şunları ifade eder: “Ali Bey’in kişiliğindeki gelişme, iç yaşantı emeklemesi, kendini tanıma oldukça ilkel ve bunalım anlarıyla vurgulanmıştır. Ali Bey’in bozgunu aşırı nitelikler taşıyan olaylarla belirtilir (kıskançlık, hastalık, sefihlik)” (Dino, 2008, s. 103).

Halit Ziya’nın romanlarında sevgiliye kavuşamama, ayrılık acısı, başkası üzülmeye diye sevgiliden vazgeçmek hastalıkları tetikleyerek karakteri ölüme götüren sebepler arasındadır. Romanlarda işlenen hastalıklar çoğunlukla üzüntü kaynaklıdır ve hastayı yavaş yavaş öldürür. Romanlardaki hastalıklı karakterler genellikle duygusal anlamda kırılan, naif, fedakâr ve hastalıklı olarak kurgulanır. Bu kurgu çoğunlukla yazarın hayatından ve içinde bulunduğu dönem şartlarından etkilenmektedir. Böyle bir çalışmaya hazırlamaya yönlendiren neden dönem, sanatçı ve konunun etkileşiminden kaynaklıdır. Yazarın hayatındaki hastalıkların, bu hastalıklara bağlı bazı kayıpların romanlara yansıdığı tespit edilmiştir. Zorlu bir yaşamı olan Halit Ziya Uşaklıgil’in hastalık ve kayıplarla dolu çevresi onu romanlarında bu temaları işlemeye adeta zorunlu kılar. Ayrıca Uşaklıgil’in içinde bulunduğu dönem de birçok açıdan insan ruhunun hastalanmasına imkân kılar. Özellikle Servet-i Fünun döneminin santimalizmi Halit Ziya da dâhil olmak üzere hemen hemen bütün sanatçıları etkiler. Dönemdeki bu duygulara aşırı kapılma durumunun yanı sıra baskıcı yönetim ve diğer olumsuz koşullar da sanatçıların karamsar ruh haline bürünmesine sebep olur. Kısacası hem dönemin temaya yansımaları hem de Halit Ziya’daki santimalizm yazarın romanlarının oluşumunda büyük bir role sahiptir.

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL ROMANLARINDA HASTALIK

Hayatı boyunca çevresinde hastalık ve ölüm eksik olmayan Halit Ziya Uşaklıgil, yaşadığı bu acıları yazarak gidermeye çalışır. Halit Ziya, başta annesi ve çocukları olmak üzere sevdiklerinin hastalıklara yenik düşmeleri sebebiyle büyük acılar çeker. Bu acılarını kalemine yansıtan yazar, hastalık temasını eserlerinde yoğun bir biçimde ele alır. Uşaklıgil, hastalıkların yıkıcı etkisine direkt olarak şahit olduğu için benzer durumda olan bir insanın psikolojisini de ilk ağızdan anlatma yetisine sahiptir. Bu nedenle yazar sadece romanlarında değil hikâyelerinde de bu temayı işler: “Çocuğunu hastalıktan ötürü kaybeden bir yazar olarak Halit Ziya Uşaklıgil’in zaman zaman hikâyelerine hasta çocuklara yer vermesine, onlar çevresinde konu geliştirmesine neden olur” (Yiğitbaş, 2019, s. 41). Aynı zamanda Uşaklıgil’in mensubu olduğu Edebiyat-ı Cedide topluluğu da psikolojik açıdan bastırılmış, kızgınlıklarını, üzüntülerini eserlerine aktaran sanatçıların olduğu bir ekoldür. Bu nedenle Uşaklıgil’in eserlerinde hem fizyolojik hem de psikolojik rahatsızlıklar yoğun olarak gözlemlenir. Yaşamı boyunca karşılaştığı hastalık ve ölümler Halit Ziya’ya esin kaynağı olur. Yazar, oğlu Sadun’un ölümünden sonra *Kırık Oyuncak* isimli öyküyü, kızı Güzin’in ölümünden sonra *Kırık Hayatlar* adlı romanı, oğlu Halil Vedat’ın intiharından sonra ise *Bir Acı Hikâye*’yi kaleme alır. Nitekim bu son hadise yazarın iyice hastalanmasında ve 1945 yılında hayata gözlerini yummasında etkili olur.

Fizyolojik Hastalıklar

Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında hastalık sıklıkla kullanılan bir temadır. Yazar, ilk dönem romanlarında fizyolojik ve psikolojik hastalıkları harmanlayarak okuyucuya sunar. Romanlarda ço-

ğunlukla karakterlerin psikolojik rahatsızlıkları onları fiziksel olarak hasta etkiler. Uşaklıgil'in ilk romanı olan *Sefile*'de İhsan Bey'in aşkının yoğunluğu İkbâl'i hasta eder. İkbâl, bu yoğun aşkın sonucu olarak kalp çarpıntısı ve uzun süren baş ağrısıyla cebelleşir. Çok geçmeden aşırılıklara kaçmanın ve şiddetli bir aşkın tehlikeli bir sonucu olan menenjitte yakalanır. Menenjit tedavi edilmediğinde beyin sağlığı açısından büyük risk arz eden ve oldukça ölümcül olan bir hastalıktır. Genç kız, beyin zarları iltihaplandığı için güçsüz düşer. Bu hastalık yavaş yavaş ilerleyerek onu ölüme doğru götürür. Bunun üzerine hava değişikliği için Çamlıca'daki köşke giderler. İkbâl burada hızla iyileşmeye başlar fakat İhsan Bey'le olan ilişkisi tekrar alevlenince aynı hızla eski hasta hâline geri döner. Doktor artık genç kızın kurtarılamayacağını söyler. Gün geçtikçe İkbâl yataktan dahi çıkamaz, eşyaları tanıyamaz hâle gelir. Çok zayıflayan genç kızın dudaklarında renk kalmaz, gözleri ruhsuzlaşır. Onun bu hâllerine katlanamayan İhsan Bey'in ilgisi genç ve sağlıklı Mazlume'ye yoğunlaşır. İhsan Bey'in Mazlume'ye olan ilgisi İkbâl'i aldatmakla sonuçlanır ve bu ihanet İkbâl'i ölüme götürür.

İhsan Bey'in İkbâl'le tanıştıktan sonra annesini ihmal etmesi, yaşlı kadının derin acılar ve üzüntüler çekmesine sebebiyet verir. Oğlunun başına gelenler hâlihazırda ıstırap çeken kadını ölüm döşegine düşürür. Ölüm döşegindeyken oğlunu çağıran yaşlı kadın, bütün bu yaşadıklarının sorumlusu olarak oğlunu gösterince İhsan Bey kendini kaybeder. Hem İkbâl'in hem de annesinin ölümüne sebep olmak onu derinden sarsar. Bunun üzerine on gün kadar şiddetli bir sıtmanın etkisi altına girer.

Romanda Mazlume, ismiyle müsemma bir karakterdir. İhsan Bey'den ayrıldıktan sonra hamile olmasına rağmen fuhuş evine giderek orada yaşamaya başlar. Mazlume'nin hamile olmasından memnun olmayan Mihriban ve evin hanımı doğal olmayan yollarla çocuğun düşmesine sebep olurlar. Düşük taptıktan sonra Mazlume birkaç gün hasta yatar. Bu sürede çocuğunu kaybetmesine onların sebep olduğunu anlayınca oradan kaçır ve tekrar geldiği yere, sokaklara düşer. Sokaklarda fuhşun girdabına iyice düştükten sonra ağır bir şekilde hastalanır. Düşük yapmasının sonucu olarak isteriye ve hemoraji denilen kan akmasına yakalanır. Hemorajiden kaynaklı olarak sürekli kan kaybetmesi onu hem psikolojik hem de fiziksel anlamda yavaş yavaş çökertir ve ölüme doğru sürükler.

Sefile içeriğinden ötürü sansüre takıldığı için Halit Ziya'nın basılan ilk kitabı *Nemide* olur. İlk romanının uğradığı sansürden sonra daha ferdî konulara yönelen Halit Ziya, *Nemide* ile büyük romanı *Aşk-ı Memnu* başta olmak üzere birçok romanının temelini atmış olur. Romanın olay örgüsünde hastalıklar ana karakter doğmadan önce başlar. *Nemide*'nin babası Şevket Bey, Naime Hanım'la evlendiğinde kadın oldukça sağlıklıdır fakat evliliklerinin ikinci ayında aniden hastalanır. Doktor, genç kadının bu hale gelmesinin nedeni olarak kocasıyla olan muhabbetlerinin şiddetini sebep gösterir. Ayrıca bünyesi zayıf olduğu için hamile kalmasının tehlikeli olduğunu söyler ancak artık çok geçtir çünkü Naime Hanım hâlihazırda zaten hamiledir. Genç kadın, hamileliği boyunca derin ıstıraplar çeker. Doğum sırasında vücudu bu acılara dayanamaz ve genç kadın hayata gözlerini yumar. Bu ölüm üzerine Şevket Bey beyin humması geçirerek yataklara düşer. Erken doğması ve annesinin hastalığının kalıtsal olarak kızına geçmesi ise *Nemide*'nin de bünyesinin zayıf olmasına neden olur. Bu nedenle *Nemide* ihtimamla yetiştirilir. Yapacağı her şeyin zamanı belli bir düzen içerisine sokulur ve atacağı adıma kadar program yapılır. Çevresindeki herkes hastalıklı genç kızın üzerine titreyerek dikkat eder:

"Nemide için geceleri bahçeye çıkmak veya açık pencerede oturmak men edilmiş [yasaklanmış] idi. Kızcağzın vücudu o derece endişe verecek halde idi ki rutubetten muhafaza maksadına mebni olan [dayanan] bu memnu'iyete [yasaklamaya] fevkalade bir ehemmiyetle riayet edilirdi [olağanüstü bir önlemlerle uyulurdu]. Her gün hemen et ve süttten ibaret olan yemeğini yedikten sonra babasının refakatiyle bahçeye çıkar, iki saat kadar terleme-

yecek derecede gezmek, yorulmayacak derecede koşmak suretiyle vakit geçirirdi. Yine babasının refakatiyle sokağa çıkabilmesi için havanın pek güzel olması iktiza ederdi [gerekirdi]" (Uşaklıgil, 2016c, s. 49)

Bir Ölü'nün Defteri, Halit Ziya Uşaklıgil'in hastalık temasını kendi hayatından aktardığı bir romandır. Yazarın çevresinde gerçekleşen ölümler ve küçük yaşta şahit olup kayıplar verdiği 93 Harbi, romanın kurgusuna direkt olarak sirayet eder. Roman, ölüm döşeğinde olan Osman Vecdi'nin arkadaşı Hüsam'ı yanına çağırarak ona okuması için bir defter vermesiyle başlar. Osman Vecdi bu deftere kuzeni Nigar'a olan aşkını ve Nigar'la Hüsam evlendikten sonra yaşadığı üzüntüyü yazar. Romanın büyük bölümünde Osman Vecdi'nin anıları yer aldığı için diğer karakterler geri planda kalır. Hüsam'a defteri verdiği gece Osman Vecdi, yaşamak istemez ve eve dönerken yağmurda ıslanır. Evine gelince pencereleri açıp ıslak kıyafetleriyle yatağa girer ve bunun sonucu olarak, romantik bir şekilde hastalanır ve hayata gözlerini yumar.

Mai ve Siyah, Halit Ziya'nın Edebiyat-ı Cedide topluluğuna katıldıktan sonra yazdığı ilk romanıdır. Bu roman yazarın ustalık dönemi romanı olarak da bilinir. Romanda fizyolojik hastalığıyla en çok dikkat çeken karakteri, Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl'dir. Kocasından tarafından hem ağır bir psikolojik şiddete maruz kalan İkbâl, Vehbi'nin kendisini darp etmesi sonucu çocuğunu düşürür. Genç kadın düşük sonrası kendini toparlayamaz ve enfeksiyona bağlı olarak ateşler içinde yanmaya başlar. Bir süre sonra zayıf vücudu bütün bu sıkıntılara dayanamaz ve genç kadın vefat eder.

Verem, uzun yıllar boyunca insanlığı kırıp geçirmiş ölümcül bir akciğer hastalığıdır. Kanlı öksürük, hızla verilen kilolar, halsizlik, ateş gibi ciddi belirtileri olan verem, Türkiye'de 1927'de aşılama başlayana kadar çaresi olmayan bir hastalıktır. Türk ve dünya edebiyatında geniş yer tutan verem, Halit Ziya romanlarında da kendine yer edinir. Romanlarda çoğunlukla kadın karakterler vereme yakalanırken *Mai ve Siyah*'ta Raci, *Aşk-ı Memnu*'da ise Beşir veremden ölür. Cinsiyetleri farklı olsa da iki karakterin ölümü diğerleri gibi umutsuz aşktan kaynaklıdır. Raci gittiği eğlence mekânında gönlünü Alman bir kadına kaptırır. Kadının onu reddetmesi Raci'yi ölüme götürür. Beşir ise imkânsız olduğunu bile bile çalıştığı evin kızı olan Nihal'e gönlünü kaptırır. Bir uşak olması ve ulaşılamaz bu genç kıza duyduğu aşk onu ölüme götürür.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hayatı kayıplarla doludur. Yazar, sevdiklerini tek tek kaybetmenin acısını derinlemesine hisseder ve bu acıları yazarak gidermeye çalışır. Halit Ziya'nın kayıpları arasında onu en çok etkileyenler çocuklarının erken ölümleri olur. Yazar, doğduktan sonra altı yıl boyunca hastalıkla mücadele eden ve en sonunda minik bedeni dayanamayıp ölen kızı Güzin'in anısına *Kırık Hayatlar*'ı kaleme alır. Romanda başkarakter olan Ömer Behiç'in kızı Leyla da Güzin'e benzer bir çocukluk geçirir. Bir yaşında hastalanan ve ondan sonra zayıf bir vücut içinde yaşamaya devam eden Leyla'nın ölümü ailedeki herkesi derinden sarsar.

"Babası çocukta bu sokulganlık ihtiyacını onu henüz bir yaşındayken az kaldı ellerinden alıverecek olan bir zatürreden mütevellid farz ederdi. O ne müthiş [korkunç] bir hatıra idi! Bir gün çocuk süt ninesinin bir ihtiyatsızlığıyla [tedbirsizliğiyle], bir seyran [gezinti] esnasında birden çıkıveren bir münce mid bir mart rüzgârına bir saat maruz kaldıktan sonra eve gelmiş ve hemen o gece hastalık başlamıştı. Nihayet onuncu gün karı koca Leyla'larını baygın, bitkin, sekerâta [sarhoşluğa] benzeyen tutuk nefesinin içinde boğula boğula gidiyor görmeye tahammül edemeyerek, öpmüşler, onunla veda etmişler, son vazifeyi artık başkalarına bırakarak uzakta bir odaya kaçmışlar, orada birbirini tesliyeye kuvvet bulamayarak birden başlarının üstüne düşen bu matem darbesinin sersemliğiyle ıstıraplarından saatlerle kıvranmışlardı." (Uşaklıgil, 2017, s. 44)

Kırık Hayatlar romanının bir diğer hasta çocuğu Sûzidil'in oğlu Ferit'tir. Ferit "...iki yaşını geçmiş iken hâlâ on adımdan ziyade yürümek istemeyen, kansız, anasının sütünden mahrum edildikten sonra sade suya pirinç lapasından başka bir şeyle beslenemeyerek cılız, sıska kalan bir çocuk idi ki hep nezleye müsait göğsü fersude [yıpranmış] bir körük hışıltısıyla öter dururdu." (Uşaklıgil, 2017, s. 63) şeklinde anlatılan hastalıklı bir çocuktur. Çocuğun hastalığının ilerlemesindeki en büyük etken bakımındaki eksikliklerdir. Ömer Behiç her gördüğünde muayene ettiği ve iyileşmesi için Sûzidil'e tavsiyeler verdiği bu çocuk için üzüntü duyar.

Psikolojik Hastalıklar

Servet-i Fünun edebiyatı genel anlamda olumsuzlukların, baskıların, olumsuzlukların vuku bulunduğu bir döneme tekabül eder. Bu nedendir ki dönem sanatçıları psikolojik olarak yıpranmış bir yapıya sahiptirler. Sanatçılarda hayattan kaçma isteği duyacak kadar bıkkınlık mevcuttur. "Servet-i Fünun'un en ünlü şairi olan Tevfik Fikret de içinde bulunduğu ekole ait eserlerin hastalıklı bir duyarlılığa sahip olduğunu bir musahabesinde itiraf etmiştir. Ona göre o günkü edebiyat sağlam bir bünyeye sahip değil, hastadır. Bütün şiirler, hikâyeler ve tasvirlerde bir solgunluk, kansızlık, cansızlık, bitkinlik görülür. Yazılan her şeyde sanki bir veremli hâlsizliği vardır" (Çıkla, 2016, s. 153). Men-subu olduğu bu topluluğun sanatçı hassasiyetini taşıyan Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında da bütün bu özellikler görülür.

Sefile romanının başkarakteri olan Mazlume, olay örgüsü boyunca fiziksel ve psikolojik birçok hastalıkla mücadele hâlinindedir. Mazlume'nin rahatsızlıklarının çoğu dolaylı veya doğrudan olarak annesi Besime Hanım'dan gelir. Psikonevrotik bir duygu-durum bozukluğu olan isteri hastalığından mustarip Besime Hanım'ın sınırları oldukça zayıftır. Bu hastalığın sonucu olarak sürekli kalp çarpıntısı geçirir ve bir gün, daha fazla dayanamayarak Mazlume henüz çocukken vefat eder. Annesinin ölümü üzerine zaten bünyesi zayıf olan Mazlume on gün kadar hasta yatar. Mazlume de birçok kişi gibi annesinin hastalıklarından payına düşeni alır. Annesi Besime Hanım'ın zayıf sınırlarına sahip olan genç kız, yaşadığı kayıpların, çektiği acıların ve ergenliğin etkisiyle gitgide sınırları gergin biri hâline gelir: "Rahime Hanıma en ziyade havf [koru] veren şey, Mazlume'nin fevkalâde hadid [öfkeli] olmasıydı. Bir gün pek âdi bir şeyden Mazlume hiddetlendi. Vücudunun zangır zangır titreyişinden, olanca kanının çehresine hücumundan, çılgıncasına tepinmesinden Rahime Hanım kızcağızı cıldıracak zannetti" (Uşaklıgil, 2016a, s. 29). Genç kız annesinden kendisine miras kalan isteri hastalığının bir belirtisi olarak aşırıya kaçan duygu durumlarına ve öfke problemlerine sahiptir.

Mazlume, düşük yaptıktan sonra tekrar sokaklara düştüğü zaman hemorajiye bağlı kanamalarından dolayı yine çocuk düşürdüğünü düşünmesine sebep olacak kadar akıldan yoksun hâle gelir. Sokaklarda Mazlume hem fiziksel hem psikolojik olarak öyle kötü bir haldedir ki Mihriban onu sokaklarda bulduğunda ilk kez bu kıza karşı içinde acıma hissederek onu virane bir eve yerleştirir. Mihriban'ın eve olmadığı bir gün oraya tesadüf eseri İhsan Bey gelir. Mazlume onu görünce çıldırması vaziyette genç adamın üzerine atılır. Genç kız, en sonunda sevdiği ama aynı zamanda da bütün yaşadıklarının sebebi olan adamın boğazına dişleriyle saldırarak kadar delirir. Mazlume'nin delirmesinin en önemli sebebi yaşadıklarının yanı sıra içinde İhsan Bey'e karşı barındırdığı yoğun sevgidir. Böylelikle hastalıktan deliliğe giden yol aşktan geçmiş olur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in ikinci romanının başkahramanı Nemide, hasta kalpli, en küçük olaylarda bile aşırı heyecan yapabilen bir kalbe sahiptir. En ufak bir üzüntü bile genç kızın hastalanarak yatağa düşmesine yeterli olur. Onun asabının kolaylıkla bozulmasının sebeplerinden birisi babası ve çevresindeki insanlar tarafından doğduğundan beri üzerine titretilmesidir: "Onun, en ziyade sükûn-ı his-

siyatına [duygularının sakinliğine] dikkat edilirdi. Fevkalade bir asabiyette [sinirlilikte] yaratılmış olan bu kızcağzın hiddet, heyecan gibi asabını tahrik [sinirlerini kaldıracak], hissiyatını tehyic edecek [duygularını heyecana getirecek] her türlü infialattan vikâyesi [infiallerden korunması] Şevket Beyin başlıca itina ettiği [özen gösterdiği] bir meseleydi.” (Uşaklıgil, 2016c, s. 50). Nemide’deki bu aşırı duygu-durum bozuklukları yazarın bir önceki romanı *Sefile*’nin başkahramanı Mazlume’deki isterik durumla benzerdir. Nemide’nin Nail’e olan aşkı ve bu aşk neticesinde doğan kıskançlığı onu iyice kötüleştiren Kanlıca’daki yalıya taşınırlar. Burada biraz daha iyi olan Nemide, nişanlısı Nail ve Nahit’in yakınlaştığını gördükten sonra iyice hastalanır. Öyle ki Nemide, gencecik bir kız olmasına rağmen ölüm döşeğinde biri gibi gözükmektedir. Bünyesi zayıf olan genç kız, bir de aşk acısı çekmeye başlayınca üzüntüsünden vereme yakalanır. Günlerce şiddetli nöbetler geçirir. Kırgın vücudu bu nöbetlere dayanamayınca da son nefesini vererek hayata gözlerini yumar. Hayatındaki tek ve en önemli varlık olan biricik kızı öldükten sonra Şevket Bey’in akli dengesi bozulur. Nemide’nin odasında oturarak kızı hala ordaymış gibi davranarak kendisini avutmaya çalışır: “O zaman ihtiyar parmağını dudaklarının üzerine koyarak “Sus!” dedi. Köşede mevhum [olmayan] bir şey göstererek ilave etti: - Nemide uyuyor...” (Uşaklıgil, 2016c, s. 188). Tıpkı *Sefile* romanındaki Mazlume gibi Şevket Bey de karısına ve kızına olan yoğun sevgisi nedeniyle akıl sağlığını kaybeder.

Ferdi ve Şürekâsı, Halit Ziya’nın ilk dönem romanlarının sonuncusudur. Bu roman yazarın ace-milikten ustalık dönemine geçiş eseridir. Zaman geçtikçe kişilerin ruh hâllerine odaklanan Uşaklıgil, bu romanında daha çok psikolojik çatışmalara yoğunlaşır. Romanda psikolojik olarak ilk kırılmayı başkarakter İsmail Tayfur yaşar. Çevresindeki insanlar tarafından istemediği bir evliliğe zorlanıp sevdiği kızdan ayrılması genç adamı çıldırma noktasına getirir. Kendisine karşı gönülden hiçbir şey hissetmediği Hacer’le zorla evlendirildikten sonra iyiden iyiye psikolojik mânâda çöken İsmail Tayfur, kafasından geçen düşünceleri Saniha’ya itiraf eder:

“Bazı zamanlar neler hissediyorum, biliyor musun? Öyle fikirler geliyor ki bir şey yapmaktan korkuyorum. Bilsen aklımdan geçen şeyleri bilsen titrersin, beynimin içinde cinayet dönüyor, işitiyor musun? Beni deli ettiniz, hayatımı temelinden sarstınız; nasıl oldu da size uydum, nasıl oldu da karşı koymadım, anlamıyorum. Öyle beklemediğim bir yerden şiddetli bir darbe aldım, bütün duygularıma bir durgunluk geldi. Beni bir çocuk gibi, isteğini kaybetmiş bir mecnun gibi sürüklediniz; ben de kendimi teslim ettim. Beni öyle bir noktaya getirdiniz ki şimdi bir facia olmaksızın dönmek mümkün değil... İşitiyor musun?” (Uşaklıgil, 2016b, s. 175)

Romanda Hacer, annesinin olmaması ve babası tarafından şımartılarak büyütülmesinin sonucu olarak tıpkı Nemide gibi psikolojik olarak kırılğan birisi hâline gelir. Bir gece kocası İsmail Tayfur’u yatakta bulamayınca içine şüphe düşer. Bu şüphe sonucu kafasının içinde duyduğu sesler, Hacer’in akıl sağlığının yerinde olmadığına işaretler: “Bir parmak bu karanlık içinde uzanıyor, bir ses, “Oraya!” diyordu. Şimdi iradesini, varlığını kaybetmişti. İnsanlıktan çıkmış bir hayaldi ki bir sihir kuvvetine boyun eğiyordu” (Uşaklıgil, 2016b, s. 174). Sesi dinleyip harekete geçen Hacer, çok sevdiği kocası İsmail Tayfur’un başka birini sevdiğini ve kendisinden nefret ettiğini öğrendikten sonra delirme noktasına gelir. Odaya döner ve kocasının gelmesini bekler. İsmail Tayfur odaya geldiğinde onu kaybetmektense elindeki mumla önce odanın sonra da bütün evi yanmasına sebep olarak intihara teşebbüs eder. Sinirleri zaten bozuk olan ve çıldırma noktasına yaklaşan İsmail Tayfur, Hacer’in çıkardığı yangından sonra tamamen delirir. İsmail Tayfur, yanan evi ve yandığı için vücudu simsiyah olan Hacer’i kahkahalar atarak seyreder: “Bu tebessüm garip, vahşi bir şeydi; deli, sabit bir bakışla duruyordu; o zaman bu tebessümün yavaş yavaş yayıldığını, üzerinde titreyen ateş rengi içinde gittikçe büyüyerek, gittikçe yayılarak bütün bu yüzü ele geçirdiğini gördü” (Uşaklıgil, 2016b, s. 188,

189). Bu trajik olaydan sonra bir daha kendine gelemeyen ve akıl sağlığını tamamen kaybeden İsmail Tayfur'a Saniha bakmaya başlar.

Mai ve Siyah, hastalıklı bir gencin anlatıldığı bir romandır. Romanın başkahramanı Ahmet Cemil, sınırları çok çabuk bozulan bir gençtir. Naif, hassas ve kırılğan bir yapısı vardır. Bunun başlıca nedeni onun şair hassasiyetine sahip olmasından kaynaklıdır. Şairler ince ruhlı olmaz aksine ince ruha sahip olanlar ancak şair olabilir. Ahmet Cemil de bir şairin ince, naif, kırılğan, santimentalist ruhuna sahip bir gençtir. Bu şairlik hâli onda hastalıklı bir ruh oluşturur: "Onda şiir ile uzun iştiğal [uğraş] mariz bir hassasiyet husule getirmişti [hastalıklı bir duygusallık oluşturmuştu]" (Uşaklıgil, 2014, s. 65).

Ahmet Cemil, duygularını kâğıda aktararak rahatlayabilen bir şairdir. Tıpkı Sait Faik Abasıyanık'ın "Yazmasam deli olacaktım" (Abasıyanık, 2019, s. 74) cümlesindeki gibi Ahmet Cemil de eseri sayesinde hayata karşı tutunabilmiştir. Ahmet Cemil için babasının ölümüyle başlayan yıkım süreci kız kardeşi İkbâl'in ölümüyle zirve noktasına çıkar. Ahmet Cemil, bütün hayallerinden vazgeçer. Sevdiği insanları kaybetmesi, aşk beslediği kızın evlenmesi, büyük eserinin hayal kırıklığı yaşatması, insanların kendisine olan ilgilerini kaybetmesi sonucunda majör depresif bozukluğa yakalanır. Girdiği yoğun depresyon sonucunda her şeyi geride bırakarak uzaklara gider.

Aşk-ı Memnu, Halit Ziya'nın sanatçılığının zirve romanıdır. Yazar, üslubu ve yaptığı psikolojik tahlillerle Türk edebiyatına kusursuza yakın bir roman bırakır. Romanda karakterlerin içsel çatışmaları yoğun olduğu için psikolojik rahatsızlıklar ağırlıklı olarak yer alır. Yazar, ilk dönem romanlarında olduğu gibi fizyolojik rahatsızlıkları ön plana çıkarmak yerine karakterlerin psikolojisine odaklanarak bu tür rahatsızlıklara yoğunlaşır. Romanda hastalık denilince akla gelen ilk kişi hem fizyolojik hem de psikolojik rahatsızlıkları olan Nihal'dir. Nihal'in fizyolojik rahatsızlıklarının çoğu psikolojisindeki bozukluktan kaynaklıdır. Yine de Nihal'in hastalığının temel sebebi annesidir. Soyaçekimle annesinin hastalıklarından tıpkı yazarın diğer romanlarındaki karakterler gibi Nihal de nasibini alır. Ayrıca genç kızın küçük yaşta annesini kaybetmesi ve bu nedenle de babasının Bihter'le evlenmesi Nihal'in hastalığının tekrarlanmasındaki en büyük etkenlerden biridir. Nihal'in annesi on altı yıl boyunca hastalıklar içinde kıvranmış ve en sonunda dayanamayarak ölmüştür. Bu kadın kızına hem kalıtsal hastalık miras bırakır hem de ölümü sebebiyle psikolojik hasar verir:

"Birden Nihal'in eski hastalıkları aklına geldi, o ufak tefek teessürlerin [duygulanmaların], mariz [hasta] sınırlarında ifrat [aşırılık] kesp ederek bu nahif [zayıf] vücudu aylarca devam etmiş bir hastalık kadar ezen buhranları tahattur etti [hatırladı]. Bunlardan bir tanesini, henüz Nihal sekiz yaşında iken şimdi artık tahattur bile edilmeyecek kadar adi bir sebeple başlayıp çocuğu bütün bir sene nekahete [zayıflığa] girmiş bir hasta hainde bırakan bir buhranı düşünüyordu." (Uşaklıgil, 2005, s. 234)

Nihal, özellikle annesini kaybettikten sonra bu acıyla baş etmekte zorlanır ve sık sık sinir buhranları geçirir. Öyle ki bazen çok küçük bir şeye fazlaca ehemmiyet vererek aylarca hasta bir hâl içerisinde olur. Bu sinir buhranları ve isterik hâli ona haftalarca devam edecek olan baş ağrıları bırakır: "Onda bir de asabi maluliyet [hastalık] vardı ki, ıtıratsız [düzensiz] fasıllarla [aralarla] mini mini nahif [zayıf] vücudunu saatlerce süren buhranlar [sıkıntılar] içinde ezer, hırpalardı" (Uşaklıgil, 2005, s. 67). Nihal, romanın başından sonuna kadar farklı nedenler bularak sık sık sinir buhranları geçirir. Bihter'in eve gelmesinden sonra artan bu buhranlar evdekilerin teker teker gönderilmesiyle iyice şiddetlenir ve genç kız depresyona doğru sürükler. Kendisini iyice yalnız hisseden Nihal'in sinir buhranları artık kendine zarar verme seviyesine gelir:

“Ve yukarıda mini mini Nihal, o saadetinin müthiş mateminin son darbesiyle bir daha sar-sılan mariz, biçare vücudunu yerlere atarak, ıstırabından, ıstırabının tehevüründen [öfkelenmesinden], makhuriyetinin [kahrolmuşluğunun] aciz tuğyanından, boğazlanmış bir güvercin yesiyle [üzüntüsüyle] çırpınmamak, kıvrınmamak için, önüne geçen, hatırına gelen bütün çılgın parçalarla piyanosundan kıyametler koparıırken hep o ensesinden bey-nini çekerek koparıyor zannolunan ağrılar dakikadan dakikaya şiddetini arttıran pençe-le-riyle başını deliyor, çengelleriyle damarlarını söküyor gibiydi.” (Uşaklıgil, 2005, s. 358)

Narsisizm en bilinen tabirle kişinin kendine olan hayranlığıdır. Yunan mitolojisinde Narkissos isimli yakışıklı bir gencin cezalandırılması sonucu nehirde gördüğü yansımasına âşık olmasından gelen bir terimdir. Romanda Bihter’in ayna karşısında geçirdiği zaman narsisizmin tipik bir örneğidir: “Güzelliğinin farkında olan gelenekli kadın Narkisos gibi, kendisini arzulayacak ya da arzulanacak bir cinsel objeye dönüştürmez; oysa 18. Yüzyıldan itibaren ortaya çıkan yeni kadın tipi sadece sevildiğini değil aynı zamanda arzulandığını da bilmek istediği gibi aynaya baktığı zaman güzelliği kadar çekiciliğini de görme arzusunda olur.” (Kanter, 2019, s. 14, 15). Halit Ziya’nın oluşturduğu yeni kadın tipinin en dikkat çekici örneği olan Bihter’in piknik dönüşü kendisini odasına kapatıp çırlıçıplak bir şekilde boy aynasının karşısında kendisini seyretmesi onun için dönüm noktası olur. O günden sonra Bihter, artık sadece sevilme değil arzulanmak da ister. Adnan Bey’in ona verdiği sevgiyle yetinmeyerek arzuyu arar ve bunu kocasının yeğeni Behlül’de bulur. Bu büyük değişim, Bihter’in boy aynası karşısında geçirdiği geceden sonra vuku bulur. Ayna metaforu ve Bihter’in roman boyunca diğer insanların duygularından ziyade kendi mutluluğunu düşünmesi onda narsistik kişilik bozukluğu olduğunun ispatıdır.

Aşk-ı Memnu romanının bir diğer hasta karakteri Adnan Bey’in yalısında çalışan Habeş Beşir’dir. Beşir, Bihter ile Behlül’ün yasak aşkına şahit olur. Bildiklerini Adnan Bey’e söyleyememek, içine atmak onu hastalandırır. Behlül’le Nihal’in evlenme fikrinin ortaya çıkmasıyla Beşir iyiden iyiye ölüme yaklaşır. Beşir’in hastalığını ilk başta sadece Nihal fark eder: “Beşir hasta! Bunu nasıl tarif ediyim? Onun şimdi öyle bir gevşek yürüyüşü, nazarında öyle sönmüş bir şey, renginde öyle cilasını solduran bir donukluk, gülüşünde bile bir şey yırtılıyormuşçasına öyle acı bir mana var ki bunları fark ettikçe Beşir’ime ağlamak istiyorum...” (Uşaklıgil, 2005, s. 425). Beşir, Nihal’i öldürdüklerini anlayınca bildiklerini Adnan Bey’e söylemek yerine içine atar ve bu da iyice hastalanmasına sebep olur. Daha sonra Nihal’in daha fazla üzülmeye dayanamaz ve Adnan Bey’e her şeyi anlattır. Böylelikle içini kemiren düşüncelerden kurtulur ve son vazifesini de yaparak hayata gözlerini yumar. Beşir’i verem hastalığının pençesine atan en önemli etken içine attığı sırlar ve değer verdiği kişinin üzülecek olmasıdır.

Kırık Hayatlar romanında küçük yaşta büyük hastalıklarla mücadele eden Leyla, yaşı küçük olsa da yaşadıklarının yükü altında ezilir. Her hastalandığında hastalıkla özdeşleştiği babası Ömer Behiç’e karşı dargın bir tutum sergiler: “Verilecek ilaçlar, alınacak tedbirler, bütün o müz’ic [usandıran] şeyler için lüzum görüldükçe hâkimiyet kesbeden [kazanan] bu adama karşı bir kin ibrazına [göstermeye] lüzum gördüğünden miydi, yoksa annesine daha yakın olmak için babasından biraz uzak kalmak, icap edeceğine karar verdiğinden miydi, bilinemez.” (Uşaklıgil, 2017, s. 273). Küçük yaşta sürekli muayene edilip sürekli ilaç kullanması küçük kızın psikolojisinde derin izler bırakır. Freud’a göre çocuk yaşlarda yaşanan olumsuzluklar bireyin bilinçaltında buz dağının görünmeyen tarafı olarak kalır ve travmaların oluşmasına sebebiyet verir. Bu olumsuzluklar ilerleyen dönemlerde bilinçaltından kurtularak bireyin davranışlarında kendisini göstermeye başlar. Kritik yaşlarda olan Leyla’nın bilinçaltında baba imgesinin hastalıkla özdeşleşmesi ve bunun dışarıya tepki olarak çıkması normaldir.

Evlendiğinde gayet sağlıklı olan Şekûre Hanım, kocasının onu sevmemesi ve başka birisiyle beraber olmasından dolayı hastalanır. Ömer Behiç onu şehirden uzaklaştırırsa da genç kadın, kocasının onu aldattığına emin olunca daha da kötüleşir. Hastalığı iyice ilerleyen Şekûre Hanım, kendisini yavaş yavaş tüketen bu hastalığa dayanamayarak son nefesini verir. Ömer Behiç onu muayene ettiğinde bu hastalığı şöyle tasvir eder: “Kulağı ona haber verirdi: işte burada!.. Evet hastalık oradaydı. O zaman pususunda bir canavar keşfetmiş kadar sevinirdi. Fakat bu canavarın keskin tırnakları vardı, onları göstererek gayz [öfke] ve kin ile dolu gözlerle ona bakar, onunla, onun aciziyle istihza [güçsüzlüğüyle alay] ederdi.” (Uşaklıgil, 2017, s. 129)

Romanda psikolojik olarak kırılmalar yaşayan bir diğer karakter Ömer Behiç'tir. Kızının hastalanmasıyla başlayan psikolojik yıkım Neyyir'e olan aşkı yüzünden yaşadığı içsel çatışmayla birlikte zirve noktasına ulaşır. Ömer Behiç, yasak aşkı yüzünden sık sık kendisiyle çatışma hâlinindedir. Bu çatışmanın sonucu ve kızının ölümü üzerine psikolojisinde oluşan yara genç adamda derin izler bırakır:

“Fakat asıl hasta, asıl hüviyetinin en esrar ile dolu derinliklerinde bir illetin musabiyetiyle [salgınıyla] hasta olan asıl kendisiydi. Ve etrafına şifa ve deva tevziine [dağıtmaya] çalışan, büyük şehrin cismani ve manevi [bedensel ve ruhsal] marazlara [hastalıklara] karşı sızlayarak ona kâfi [yeter] derecede afiyet iksiri isale edememekten mütevellid yeislerin [etkili ilaçlar verememekten doğan üzüntülerin] içinde siyah bir ruh gezdiren tabip, başkalarının maluliyet [hastalıklar] zeminine getirildikçe talakatının [sözlerinin] keskinliğine, muhakkemesinin düzgünlüğüne hayret edilen hâkim [usta] tabip, işte bugüne kadar bir ihtiyar zendostun [kadın düşkününün] mülevves itiyadlarına [kirli alışkanlıklarına] iştiraki kabul eden, yarın bir kart Kahire zengininin kollarında yıprandıktan sonra yine kendisine gelmek vaatlerini kanaat edilecek [verilecek] bir nimet kabilinden telakkiye davet olunan adamdı.” (Uşaklıgil, 2017, s. 321, 322)

Nesl-i Ahir romanında İrfan'ın annesi İzzet Hanım, kocasının ölümü ve oğlunun başına gelenler yüzünden hastalanır: “Hasta bu geceyi pek fena geçirmişti, şimdi tabip onu tekrar görmüştü, artık o da pek ketm-i hakikate [hakikati saklamaya] lüzum görmüyordu. İrfan söylerken gözlerini kaldırmıyordu. Ve bu halinde öyle derin bir azab-ı matem vardı ki Süleyman Nüzhet sahte tesliyetleri istihkar etti [hakir gördü].” (Uşaklıgil, 2009, s. 571). Annesini yavaş yavaş ölüme götüren bu hastalık İrfan'ı derinden etkiler. Başına gelen olaylardan sonra bir de annesinin hastalanması ve doktorların ümidini kesmesi İrfan için son damla olur:

“Ve birer birer bütün tanıdıklarını, sevdiklerini gördü; sonra memleketin, milletin bütün evlâd-ı mecrûhesini [yaralı evlâtlarını], bütün o fakir ve mariz [hasta] gençlerini, o, gözleri nevmididen [umutsuzluktan] yanmış, içlerinde şule-i hayat [hayat ışığı] sönmüş ma'lûl [hastalıklı] halkı gördü; bu hayat-ı sefalet ü aczin [bu sefalet ve acizlik dolu hayatın], bu ömr-i mezellet ü marazın [bu aşağılanmış ve hastalanmış ömrün] bütün elvah-ı siyahını [siyah tablolarını] işte ayaklarının altında açılan bu uçurumun boşluklarına gömülüyor zannetti. Şimdi bir hummanın kâbusları içinde imişçesine hâtıratı inhilâl ediyor [çözülüyor], güya hüviyet-i hissiyesi [duygusal kimliği] zevebâna geliyordu [erimeye başlıyordu]” (Uşaklıgil, 2009, s. 616)

Önce babasının sürgünde vefat etmesi daha sonra annesinin ölümünün yanında ülkenin içinde bulunduğu karanlık durum, rejimin baskıları, özgürlüklerin kısıtlaması, sanat ve edebiyatta yapılan sansür İrfan'ı psikolojik olarak çöküntüye uğratar. Bütün bu yaşananlara daha fazla dayanamayan İrfan, depresyona girerek intihar etmeye karar verir. Öyle ki intihar etmeden önce kendi kendisine kahkaha atar. Attığı bu kahkaha onun psikolojisinin durumunu net bir şekilde ortaya koyar.

SONUÇ

Edebiyatın yaşamdan beslendiği yadsınamaz bir gerçektir. Hayatın acı bir gerçeği olan hastalıklar da edebiyatın içinde kendisine yer bulur. Hastalığın Türk edebiyatında en çok kullanılan temalardan biri olmasının en büyük sebeplerinden ilki günlük hayatın gerçekliği içinde yer almasıdır. İkinci sebep ise Türk insanın naif ruhuyla alakalıdır. Zayıf ve kırılğan olana karşı acıma duygusu besleyen Türk insanı, doğal olarak okuduğu eserlerde de bunları görmek istemektedir. Bir başka nedense yazarların kendilerinin ya da sevdikleri insanların geçirdiği hastalıklardan etkilenmesidir. Günlük hayatla iç içe olan yazarlar, dönemlerinde etki bırakan hastalıkları özellikle romanlarında işlerler. İnsanlar nefes aldıkça, yaşam devam ettikçe varlığını sürdürecektir olan hastalık, edebî eserlere konu olmaya da devam edecektir.

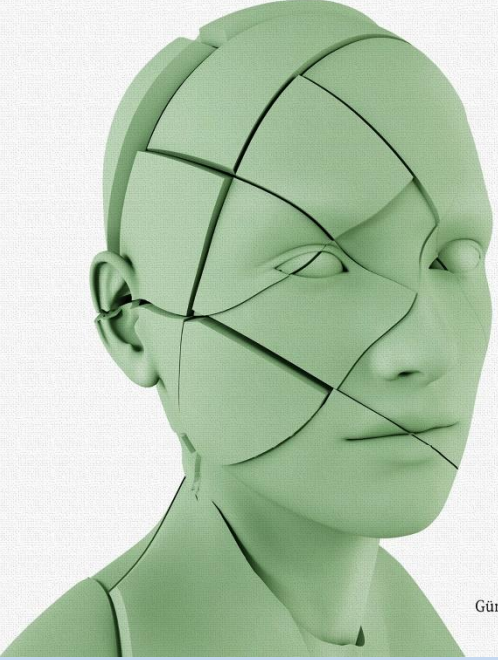
Yaşamı kayıplarla dolu olan Halit Ziya Uşaklıgil'in acısını romanlarına aksettirmesi kadar olağan bir durum yoktur. Yazarın yaşadığı bu acıların sebebi sevdiklerini çeşitli hastalıklar sonucunda kaybetmesidir. Halit Ziya'nın hayatındaki en büyük acılardan bazıları çok sevdiği annesi Behiye Hanım'ın ve çocuklarının erken kayıpları olur. Bu kayıpların acılarını kâğıtlara aktaran Uşaklıgil, bu bağlamda birçok eser kaleme alır. Annesi için *Mezardan Sesler*'i, oğlu Sadun için *Kırık Oyuncak*'ı, kızı Güzin için *Kırık Hayatları* ve büyük oğlu Halil Vedat için de *Bir Acı Hikâye*'yi yazar. Böylelikle sevdiklerini yazıp anlatarak edebî kılmaya çalışır.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik (2019). *Son Kuşlar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Çıkla, Selçuk (2016). *Edebiyat ve Hastalık*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Dino, Güzin (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç (2019). *Budala*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kanter, Beyhan (2019). "Kurmaca Bedenler" *Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Sontag, Susan (2005). *Metafor Olarak Hastalık*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2005). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2009). *Nesl-i Ahir*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2014). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2016a). *Sefile*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2016b). *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2016c). *Nemide*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2017). *Kırık Hayatlar*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2018). *Bir Ölüünün Defteri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yiğitbaş, Maksut (2019). *Edebiyatın Ebemkuşağı: Halit Ziya Hikâyeciliğinde Renklerin Dili*. Muğla: Günce Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

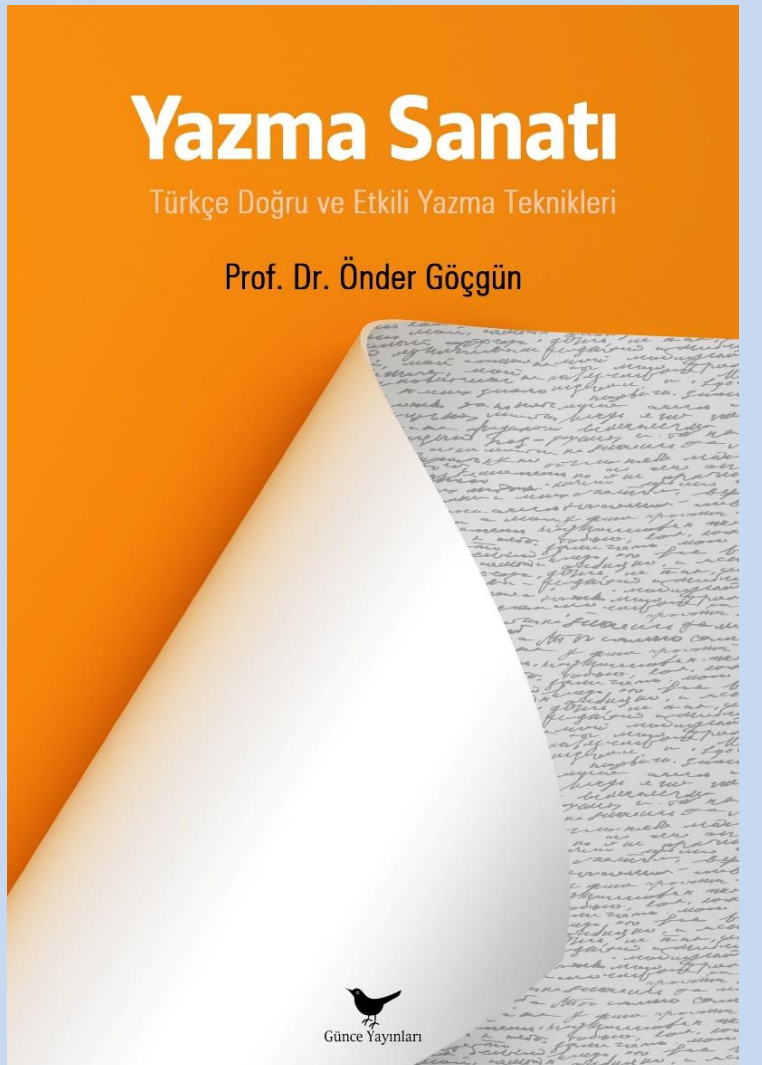


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Beş Ada* Kitabında Anlatıcı, İzlek ve Toplumsal Sorunların Analizi

KÜBRA KURU*

Öz

Beş Ada, Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun ikinci öykü kitabıdır. Eser, insanın yaşam karşısındaki korkularını, yabancılaşmasını, iletişimsizliğini, hayallerini ve gerçeklerini konu alır. Yazarın kitapta ağırlıklı olarak üzerinde durduğu mesele, modernizm ile birlikte bireyin ve toplumun geçirdiği değişimdir. Öykülerde bu değişimler, kavramsal anlatıcı ve deneysel anlatıcı tarafından aktarılmaktadır. Ancak kimi bölümlerde bu anlatıcıların iç içe geçtiği de görülmektedir. Toplumsal sorunların yanı sıra bireyin bilinçaltını, bilincindeki bölünmeleri kurgusal bağlamda okuyucuya sunan Saçlıoğlu, bunu yaparken dilin göstergesel imkânlarından da yararlanmışır. Göstergelerin çağrışım yoluyla vurguladığı yabancılaşma, toplumsal değişimle birlikte yitirilen değerleri yansıtır. Temel izlek sorunları olarak karşımıza çıkan bireyin çevreye ve kendisine yabancılaşması, insanoğlunun yaşam karşısındaki değişimine bağlı olarak anlatılmışır. Parçalı öykülerden oluşan eserde her biri tek başına varolma gücüne sahip öyküler, âdeta bir yapboz gibi bir araya geldiklerinde bütünü tamamlayan parçalar olarak karşımıza çıkar. "Birinci Masal" ile başlayan eser "İkinci Masal" ile sona ererek kurgudaki eksik kısmı tamamlar. Aynı şekilde "Korku Adası", "Sis Adası", "Yalnızlık Adası", "Yargı Adası" ve "Düş Adası" öyküleri modern dünyada bireyin sıkıntılarını, korkularını, iletişimsizliklerini anlatması bakımından bir devamlılık niteliği taşımaktadır. Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun öykülerini izlek açısından incelediğimiz bu çalışmamızın temel gayesi çok katmanlı izlekleri çözümlenektir. Öykülerdeki izlekler; korku, arayış ve toplumsal sorunlar başlıkları altında detaylı bir şekilde incelenecektir. İncelenen başlıkların genel değerlendirmesi sonuç kısmında toplanarak sunulacaktır.

Anahtar Sözcükler: İzlek, Anlatıcı, Anlatı, Toplum, Modernizm, Birey.

ANALYSIS OF THE NARRATOR, THEME AND SOCIAL PROBLEMS IN MEHMET ZAMAN SAÇLIOĞLU'S *FIVE ISLANDS*

Abstract

Five Islands is Mehmet Zaman Saçlıoğlu's second story book. The work is about human fears, alienation, lack of communication, dreams and realities. The major emphasis of the author in the book is the change that individual and society went through with modernism. These changes in the stories are conveyed by the conceptual narrator and the experimental narrator. However, in some episodes, it is seen that these narrators are intertwined. In addition to social problems, Saçlıoğlu, who presents the subconscious of the individual and the divisions in his/her consciousness to the reader in a fictional context, has also benefited from the semiotic possibilities of language in doing

this. Alienation emphasized by the signs through connotation reflects the values lost with social change. The alienation of the individual from the environment and himself/herself, which appears as the main thematic problematic, has been explained depending on the change of human beings in the face of life. In the work consisting of fragmented stories, the stories, each of which has the power to exist alone, appear as pieces that complete the whole when they come together like a puzzle. The work that begins with the "First Fairy Tale" ends with the "Second Fairy Tale" and completes the missing part in the fiction. Likewise, the stories of "Fear Island", "Fog Island", "Loneliness Island", "Judgment Island" and "Dream Island" have a continuity in terms of telling the troubles, fears and miscommunication of the individual in the modern world. The main purpose of this study, in which we examine the stories of Mehmet Zaman Saçlıoğlu in terms of themes, is to analyze multi-layered themes. Themes in the stories will be examined in detail under the headings of fear, pursuit and social problems. The general evaluation of the examined topics will be gathered and presented in the conclusion part.

Keywords: Theme, Narrator, Narrative, Society, Modernism, Individual.

GİRİŞ

Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun *Beş Ada* öyküsü, hem bireyin varoluş sorunlarını hem de toplumsal sorunları ortaya koyması bakımından eleştirel metin özelliği taşımaktadır. Ada öykülerinde görülen bu özellik, okurlara dış dünyayı sorgulama ve dış dünyaya farklı perspektiflerden bakma olanağı sağlamaktadır. Ayrıca öykülerin temel özelliklerinden biri de çok katmanlı, çok izlekli bir yapıya sahip olmasıdır. İzleğin yanı sıra öykü kahramanlarına bakıldığında bu kişilerin genelde isimsiz oldukları görülmektedir. Kahramanlarını daha çok meslek gruplarıyla isimlendirmeyi tercih eden Saçlıoğlu'nda heykeltarihi, fotoğrafçı, köylü, mektepli, savcı, subay gibi toplumun her kesiminden insan yer almaktadır. Öyküdeki bu kişiler toplum içinde var olma sancıları çeken, yaşam mücadelesi içerisinde olan kişilerdir. Ayrıca bu figüral kişiler, belli bir kişiyi değil, o toplumdaki bu vasıftaki ortalama insan tiplerini temsil etmektedir.

Beş Ada öykü kitabı kurgu bakımından incelendiğinde geleneksel olay örgüsünün yanı sıra yer yer günlük yaşamdan sahnelerin de yer aldığı bir eserdir. Eserdeki öyküler içerisinde özellikle *Mektepli'*de balıkçı dükkânında çalışan Recep'in, Saffet'in ve Ömer'in gün boyu yaptıkları rutin şeyler, ekmek parası için harcadıkları çaba, yaşamak için verdikleri mücadele anlatılır. Bunun yanı sıra öyküde zengin-fakir çatışması da okuyucuya sunulan meseleler arasındadır. Maddi imkân ve imkânsızlığa dayanan bir zümre farklılığı Recep ile müşteri çocuk üzerinden verilir. Eserde göze çarpan bir başka önemli nokta ise tür meselesidir. Karşıtlıkların ve diyalogların ön planda olduğu öykülerde çoğunlukla dramatik öykü türü kullanılmıştır. Dramatik öykü türü daha çok çatışma bağlamı üstüne kurgulanır. *Beş Ada* kitabında da bu çatışmalar olayların gelişimlerini yönlendirir.

Kurgu ve söylem yönünden alışılmış kalıpların dışına çıkmaya çalışan Saçlıoğlu, birey üzerinden toplumsal eleştirilere değinmektedir. Geleneksel toplumdan modern ve postmodern topluma geçişle ortaya çıkan kimlik bunalımı, varoluş sancuları, yabancılaşma ve insanın değersizleşmesi ada öykülerinde paradokslarla gözler önüne serilmektedir. Modernizm çılgınlığıyla artan benmerkezcilik bireylerin toplumdan giderek kendini soyutlamasına yol açmıştır. Çevreye yabancılaşmanın dışında, modern toplumların çıkmazlarından biri de sanayileşmenin getirdiği sorumluluklar nedeniyle bireylerin sistem içinde çarkı döndüren varlıklar hâline dönüş-

meleridir. Sistemin maddeleştirdiği bu insanlar giderek sorgulamayı, incelemeyi, tartışmayı unutan âdeta robotlaşan tek tip davranış sergileyen varlıklara dönüşmüşlerdir. Özellikle 21. Yüzyılda sürekli arayış içerisinde olan insanoğlu varoluş sorunsalında toplumsal kimliklere bürünme kaygısı ve alışkanlıklarından dolayı kendi belleklerinden sıyrılıp sistem için yaşam mücadelesi vermeye başlar. Bu dönüşüm, bireyin vermiş olduğu mücadele ada öykülerinde de çarpıcı biçimde görülür Yargı Adası'nda duruşma sırasında tüm soruları kendisi soran başkan gerekli görmedikçe başkalarının sorularını okumaz ve geçiştirir. Adada süren tüm duruşmalarda tek ve son söz sahibi olan başkan, kendisine muhalefet olan kişileri duruşmadan men etmektedir. Bunun nedenini soran yargıç ve avukatlarla âdeta dalga geçercesine "Muhalefet hastalığı; iyileşinceye kadar revirde yatacak" (Saçlıoğlu, 2002, s.111) diyerek dalga geçer. Başkanın davranışının yanlış olduğu adadakiler tarafından bilinmesine rağmen çoğu kişi ses çıkaramaz. Sistem tarafından ezilen, düşüncelerini belirtmeye korkan insanların görüldüğü öyküde yazar, sistem eleştirisinde bulunur. Yazar sistem eleştirisinin yanı sıra bireyin korkularına, kaçışlarına ve hayallerine de öykülerinde değinir.

ÖYKÜDE İZLEK

İzlek, öykülerde gösterilmek istenen asıl manzaradır ve öykünün temelini oluşturan yapıların başında gelir. İzlek metinde verilmek istenen asıl mesajdır. İzlek için "İzleğe, theme, tema, tem, ana düşünce, ileti, mesaj, öz gibi karşılıklar da önerilmiştir. İzlek, romancının romanında söz konusu ettiği gerçek ya da kurgusal ama özel, tekil bir olaydan genel için geçerli olduğunu iddia ettiği bir hükümdür. Romanın derin yapısını oluşturan unsurlardan birisi olan izlek, nesnel bir konunun farklı yazarlara göre öznel bir biçimde yorumlanmasıdır." (Sakallı, 2015, s.90) Yazarın ulaştırmak istediği mesajı taşıyan izlekler, okuyucu ile yazar arasında âdeta bir köprü görevini üstlenir. Kurmaca kişilerin çevresinde dönen ada öyküleri, kavramlar düzleminde korku, iletişimsizlik ve arayış izlekleri üzerinden çözümlenebilir. Ada öykülerindeki bu izlekler, ana kurgunun yanında öykülerdeki olay örgüsünü güçlendirmek için verilmektedir. Birbirine yabancılaşmış modern toplumlardaki bireylerin sıkıntılarının yoğun olarak görüldüğü metinlerde bireyin topluma, ailesine ve kendisine yabancılaşması, otoriter bir güç olan devlet karşısında ezilmesi ve ötekileştirilmesi sorunsalıyla karşılaşmaktayız. Birey yaşadığı bu sorunlar karşısında kendisini çevreden soyutlayarak iç dünyasına çekilir. Dış dünyadan bunalan birey zamanla bilincini tanımaya başlar. Ancak bu tanıma kişi üzerinde olumlu etkiler yaratacağı gibi kişilik bölünmesine neden olan olumsuz etkiler de yaratabilir. Bu olumsuz etkiyi özellikle yazarın *Düş Adası* öyküsünde başkarakterin düşlerine yaptığı yolculukta kişilik bölünmeleri yaşaması üzerinden görmekteyiz.

1. Korku İzleği

Modernizm ve kapitalist sistemle birlikte birey hızlı yaşayan, koşuşturma ve telaş içerisinde olan çevresine ve kendisine yabancılaşan bir varlık hâline dönüşmüştür. Kentlere sıkışan insanların sistemin çarkları altında ezilmemek için sürekli çalışmak zorunda olması sosyalleşmesini engeller. Bunun sonucunda içine kapanan birey yaşadığı topluma yabancılaşmaya, yalnızlığından dolayı vehme kapılarak paranoyayı daha yoğun hissetmeye başlar. Bireyin iç dünyasında yaşadığı bu sorunlar hayatın gerçeğini yansıtır. Modernist romancılara göre hayatın gerçekleri de bireylerin iç dünyalarının deşilmesiyle ortaya çıkar. Romanda gerçek kavramına yaklaşım geleneksel yaklaşımdan ayrılmıştır. Buna göre gerçek denilen şeyin kesin bir tanımı ve varlığı yoktur. Kişilere göre yorumlanan pek çok gerçek vardır. (Şimşek, 2020, s.220) Bu gerçekler bireyin korku, yalnızlık ve kaçışı olarak metinlere yansır. Dolayısıyla malzemesini insandan ve çevresinden alan edebiyata da modern toplumlardaki bu sonuçların yansması kaçınılmaz olur. Söz konusu yazarın *Beşinci Ada* olan *Korku Adası* öyküsünde de bu sorunları ve korku izleğini yoğun bir şekilde görmekteyiz.

Korku Adası öyküsündeki başkahraman, bir zamanlar kalabalıktan, anne ve babasının ayrılmasından, oğlunun onu bir gün bırakması ya da ölmesinden, düşündüklerini başkasının hissetmesinden kısacası her şeyden korku ve endişe duyan biridir.

“Yaşamınız boyunca birçok korkunuz oldu. Bir ara babanızla annenizin ayrılacağından korktunuz... Daha sonra babanızın sizinle yalnızken öleceğinden korktunuz. Bu korku yüzünden yaşlı babanızla baş başa bir gece bile geçirmediniz... Şimdilerde yeni bir korku edindiniz Oğlunuzun öleceğini, sizden önce ölebileceğini düşünüyorsunuz... Siz, en büyük korkunuz gerçekleşmesinden korktuğunuz için buradasınız. Yani şimdi o gerçekleşiyor. Aptalca düşüncelerinizi, ruhunuzun hasta olduğunu sandığınız yanını başkalarının duymasından, bilmesinden korktunuz yıllarca. Ağabeyinizi öldürmek ya da kanının fışkırışını görmekten çok, bu düşüncelerini başkalarının bilmesinden korktunuz.” (Saçlıoğlu, 2002, s.35-36)

İçine kapanan birey öyküde de olduğu gibi zamanla çevresine ve ailesine yabancılaşmakta insanlardan uzak olduğu, özgür hissettiği alanlarla kendisini kısıtlamaktadır. Düşüncelerinin dahi başkası tarafından bilinmesini istemeyen birey, daima bir endişe içerisinde. Bireyin bu endişeleri zamanla yaşadığı çevre ile arasında çatırdamalar yaşanmasına sebep olmuştur. Modernizmin etkisiyle bireyin yaşadığı topluma olan mesafesi, endişe ve korkuları değişmiş ya da var olan korkularına yenileri de eklenerek artmıştır. Bireyler için psikolojik kökenli endişeler, sosyal endişeler ve yalnızlık da bugün korkutucu birer etken olmaya başlamıştır.

2. İletişimsizlik İzleği

Bu izlek, yazarın *İkinci Ada (Sis Adası)* adlı öyküsünde yoğun olarak görülür. Öyküdeki izlek, birbirlerini anlamayan bireylerin iletişim kurmakta zorlandığını ifade etmektedir. Bireyler arasındaki bu iletişimsizlik yalnızlığa yol açmaktadır. İnsan sosyal bir varlık olarak toplumsal hayatın içinde yer almakta ve çevresiyle sürekli iletişim kurmaktadır. Yaşam bir bakıma iletişim kurma serüvenidir ve insan iletişim kurmadan yaşayamaz. Günümüzde kitle iletişim araçları hızla yayılmakta; fakat insanın yalnızlığı ve içe kapanıklığı ortadan kalkmamaktadır. Hızlı bir değişim süreci içindeki modern insan, yaşanan hızlı değişimler nedeniyle iletişim kopukluğu yaşamaktadır. İletişimden kopuk insan kendi içine kapanmakta ve giderek yalnızlığa hapsolmektedir. (Paksoy, 2014, s.53) Anlatıda bir tren yolculuğunda tanışan üç kişi ve bu üç kişinin sis içinde gerçekleştirdiği konuşmalar, iletişimde görselliğin azalması anlatılmaktadır. Öyküdeki bu üç kişiden biri sağır diğeri ise kördür. Trenin arızalandığı kasabada yoğun sis de ortaya çıkınca iletişim bir hayli zorlaşmaktadır. Kurgudaki bu durum ile Saçlıoğlu, bireylerin toplum içindeki iletişimsizliklerine dikkat çekmektedir. Nitekim gözleri görmeyen öykü karakteri sisli havaları çok sevdiğini çünkü hava güzel olduğunda kimsenin ona ihtiyaç duymadığını, yanına gelmediğini ifade eder. “Bu siste benden başka kimse gezmeye cesaret edemez. Burada sık sık sis olur. Sis olunca ben rahat ederim; sis dağılınca benim dışımdaki herkes sevinir” (Saçlıoğlu, 2002, s.60) Gerçeklik düzleminde öykü karakterleri arasındaki bu çatışma, iletişimsizliği doğurur ve bireyler bu iletişimsizlik nedeniyle toplumsal ilgisizliğe maruz kalırlar. Aynı durumu öyküde sağır karakterin de yaşadığını görmekteyiz. Modern dünyada da kapitalizmin sömürdüğü insanlar arasında öyküde gördüğümüz iletişimsizlik durumu neredeyse her gün yaşanmaktadır. Dolayısıyla Saçlıoğlu'nun öyküde seçmiş olduğu bu karakterler, hemen her toplumda yaşanan sorunu göstermek amacıyla bilinçli olarak tercih edilmiştir. Sağır ve dilsiz olan karakter arka planda okuyucuya, bireylerin birbirine yabancılaşmasını, iletişimsizliğini göstermektedir. Aynı şekilde öyküdeki kör karakter ise insanların bazı durumları, olguları görseller bile ses çıkamadıklarını aslında bunlar görüldüğü takdirde toplumlarda ne gibi olumlu sonuçların ortaya çıkacağını yansıtmaktadır.

3. Arayış İzleği

Arayış izleği en eski yazılı metinlerden hatta sözlü edebiyatın başladığı andan beri var olmuştur. Bazen bu arayış sevgiliye, bazen aileden birini bulmaya, bazen de bir nesneye yönelikken modern hayatla birlikte değişime uğramış ve bireyin kendisini bulmaya, onu aramaya yönelik olmuştur. Carl Gustav Jung da arayış arketipinin insanlığın var olduğu ilk yıllardan itibaren şekil değiştirerek devam ettiğini belirtir.

“Ana örnek, ilk model gibi anlamlara gelen arketip, Platon’un ideaları gibi evrensel ve genel bir ilk modeldir ve edebiyat eserlerinde bu genel arketipin çok az farklı şekillerde tekrarlandığını görürüz. Çeşitli ülkelerdeki masallara bakacak olursak bunların bazılarında geniş hatlarıyla aynı olay örgüsüne rastlarız. Bir kralın ya da padişahın oğlu değerli bir nesneyi veya bir kızını bulmak için yola çıkar, birçok engellerle karşılaşır; doğüstü güçlere sahip insanlardan ya da hayvanlardan yardım görür ve sonunda istediğini elde ederek döner. Ana çizgilerini verdiğimiz bu temel örnek bir arama arketipidir. Bu arketipi yalnız masalarda değil mitoslarda, eposlarda, Ortaçağ romanlarında, modern romanlarda da buluruz. W.H. Auden’e göre hatta bir dedektifin katili aradığı polis romanları da bu arketipin değişik bir şeklidir.” (Moran. 2001, s.2020)

Mehmet Zaman Saçlıoğlu’nun *Ada* öykülerinde de bu arayış arketipi dikkat çekmektedir. Yazar *Beş Ada*’da öz bilinçlerinden uzaklaşan kendine yabancılaşan bireylerin yaşamındaki kargaşayı, kendini bulma serüvenini ele alır. *Düş Adası*’nda geçen arayış sorunsalı başkışının kendisini bulmak için verdiği mücadelede en önemli sorunsaldır. “Jung’un genel olarak büyük arayışlar, keşifler, kurtuluşlar ve büyük eylemleri diye ifade ettiği kahraman (aşama) arketipinde kahraman, bilinçdışı aşırılığını kişiliğini bütün olarak gerçekleştirmeyi amaçlar. Kendilik (self) arketipi, bilinçdışında elde edilmesi zor bir hazine gibidir.” (Gürses, 2007, s.88) Biz bu zor hazinenin Saçlıoğlu’nun *Düş Adası* öyküsünde elde edildiğini görüyoruz. Başkarakter elli dört yıl boyunca uykuyla ve bilinç ile ilgili araştırma yapar en sonunda düşler dünyasına girebilmeyi başarır kendi deyişiyle bunu başaran tek kişidir. “Gerçekler dünyası, içinde yaşadığımız dünyadır; düşler ise, bizim içimizde yaşanan dünyadır. Birinden ötekine bizden geçilerek gidilir. Ama bu yolu yalnızca kendimiz geçeriz. İçimizdeki dünyaya, bizden başkası giremez. Doktorlar, bilim adamları bunu başarıyorlar, bilinçaltına bir ölçüye kadar girebiliyorlar,’ demeyin. Kim biliyor ki? Henüz kimse. Kimse bir dünyadan ötekine nasıl geçildiğini bilmiyor; benim dışımda...” (Saçlıoğlu, 2002, s.116) Ancak onun bu başarısı başkarakter için kötü sonuçlar doğurur. *Düş* dünyadaki kişiliğini bulup onunla iletişime geçmesi kişilik bölünmesi yaşamasına neden olur. “İşte, son üç ay içinde yaşadıklarım bunlar; kişiliğimin ne zaman ayrıldığını ne zaman birleştiğini, hangisinin ne zaman baskın çıktığını artık anlamıyorum; ama şu son günlerim, uykuya dalma anını yakalamaya çalıştığım günlerde yaşadıklarımın daha huzurlu geçiyor gibi...” (Saçlıoğlu, 2002, s.127) Kişilik bölünmesi yaşayan başkarakter anlatı süresince öteki beni ile mücadele içerisindedir. Çoğu zaman çoklu kişilik geliştiren kahramanlar, toplumun yasalarına uyma mecburiyetine karşı çıkanlardır. Bu kişi, toplumların sert ve katı anlayışlarını kabullenemeyerek kendi ruhunda bir çeşit suçluluk duygusu hisseder ve çatışma içine girer. Yaşadığı çatışma nedeniyle çoğunlukla birbirinden habersiz iki ya da daha fazla kişiliğe bölünür. “Kişilik bölünmesi ile birbirine ters düşen fikirlerini de diğer kişiliklerine bilinçsiz de olsa kabul ettirir. Bu sebeple kişinin yarattığı çoğul kişilikler farklı karakterlerin temsilcisi hâline gelirler. Bu bağımsız kişiliklerin her birinin kendine özgü duygu ve düşünce sistemi oluşur.” (Toyman, 2006, s.135) Nitekim öyküde de ben ve öteki arasında her anlamda karşıt düşüncenin olduğu görülmektedir. Gerçeğin “ben”i dilenciye para vermek istemezken düşteki “ben” bunu yapmak ister aynı şekilde düşteki ben insan öldürmek isterken gerçeğin beni bunun yanlış olduğunu söyler.

Bireyin bilinçaltının dışı vurumu olan rüya ve hastalık halleri bastırılmış arzuların ortaya çıktığı anlardır. Öykü karakterinin içinde yer alan şiddet duygusu da rüya esnasında, ilerleyen aşamalarda ise ikinci kişiliğinde ortaya çıkmaktadır.

Saçlıoğlu'nun *Büyük Göz* öyküsünde ise arayış izleğini ulaşılmak istenen bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyük göz burada Saussure'nin göstergebilim kuramında açıkladığı gösterge ve gösterenler zincirindeki ilişki ile doğrudan ilgilidir. "Yapısal aşkın bir göstergesi olan büyük göz, öykü karakterinin ele geçirme arzusuna karşı direnir. Bu nedenle sahip olma eylemi sürekli ertelenir." (Şen, 2014, s.649) Öyküde, yabancı olduğu bir kasabaya giden başkarakter, bir fotoğrafçı dükkânının vitrininde, kendisini takip eden büyük bir göz fotoğrafı görür ve bu fotoğraftan çok etkilenir. Binlerce göz fotoğrafından, kesilerek yapılmış olan bu gözün bulunduğu dükkâna giderek fotoğrafçıdan gözü satın almak ister ancak fotoğrafçı gözün satılık olmadığını söyleyerek teklifini reddeder. Bu gerçekleşmeyince kendi gözlerinin de bu büyük gözde yer almasını ister, fakat gözlerinin rengi ve boyutu büyük göze uyum sağlamaz. Başkarakter daha sonra vitrindeki büyük göze benzer fotoğrafa sahip olmak ister. Bunun için göz fotoğrafı çekmeye çalışır. Ancak fotoğraf çekmek için ikna olan tek kişi sokaktaki bir dilenci olur. Fotoğrafçı bu iki göz arasında uyum görmez. Israrlı müşterisine kendi gözünün farklı boyutta baskılarını yaparak ona vitrindekine benzer bir fotoğraf oluşturup verir. Sonuçta öykü karakteri arzu ettiği nesnesine ulaşır. Ancak bu nesneye ulaşmak için epey bir çaba harcamıştır. Kasabada istediği büyük göze uyum sağlayacak herkesle konuşmuş, birçok yer gezip teklifini kabul edecek insan aramış hatta bazen terslenmiştir. Arzu nesnesine ulaşma yolunda önüne pek çok engel çıkmıştır ancak kahraman yılmadan aramaya devam etmiştir. Arzu ettiği göze ulaşmak için çaba harcayan karakter sonunda bir dilenciye ikna etse de aslında büyük göz yine kendisinde var olan bir şeydir ve fotoğrafçı yine karakterin kendi gözüyle ona arzu ettiği nesneyi verir. Öyküde ön plana çıkan arama yolculuğunda bireyin kendisini bulmasıdır.

4. Toplumsal Sorunlar

Toplum her zaman için edebi eserlerin işlediği konu olmuştur. Toplumdan bağımsız bir edebiyat olamayacağı gibi edebiyattan bağımsız bir toplum da olamaz. Dolayısıyla toplumların yaşamış olduğu sıkıntılar edebiyatlarına yansır. Saçlıoğlu'nun *Beş Ada* eserinde de Türk toplumunda yaşanan belli başlı sıkıntılar işlendiğini görmekteyiz. Yazarın *Mektepli*, *Unutma Beni*, *Dördüncü Ada (Yargı Adası)* öykülerinde bu sıkıntılardan toplumsal adaletsizlik, varlıklı sınıfların şımarıklığı ve ezilen sınıfın yaşadığı zorluklar anlatılmaktadır. Birey ile toplum arasındaki diyalektik ilişki, daha çok yabancılaşma ve şeyleşmenin bir sonucu olarak görünmektedir. Kişisel bireyle sınıf bireyi arasındaki bölünme, yaşam koşullarının birey için rastlantısal yapısı, ancak yine burjuva sınıfının bir ürünü olan sınıfın ortaya çıkışıyla görünür. Bu rastlantısal özellik bireylerin kendi aralarındaki rekabet ve savaşımla doğar ve gelişir. (Uluğtekin, 2010, s.90) Modernizm ile sürekli değişim içerisinde olan bireyler özgür gibi görünseler de gerçekte kendilerine dayatılan belli başlı kurallar çevresinde aslında toplumun dayattıkları ile sınırlıdır.

Mektepli öyküsü Recep isimli karakterin balıkçı lokantasında darbuka çalarak para kazanmasının ve yaşamını ele alır. Recep üvey babasıyla kavga ettikten sonra çalıştığı bu koya gelmiştir. Darbuka çalarak hayatını devam ettirmeye çalışan Recep, pek fazla anlaşılmasa da Saffet'in dükkânında çalışmaya devam eder. Yine turistlerin geldiği bir gece Recep darbukasıyla Saffet ise hem türkü söyleyerek hem de bağlama çalarak turistleri eğlendirir. Ancak gelen bu müşterilerden biri olan küçük çocuk, yanında darbukasını getirmiş ve onlara eşlik etmeye başlamıştır. Recep bu duruma bozulsa da belli etmemeye çalışır. Durumu fark eden Saffet ise Recep'i biraz daha kızdırmak

istediği için çocuğu sahneye çıkartarak darbuka çalmasına müsaade eder. Bu küçük çocuğun darbukayı müziğe uygun, tek bir ritim bile kaçırmadan çalması herkesin dikkatini çeker ve bir anda dükkândaki bütün müşteriler çocuğa ilgi göstermeye başlar. Saffet'in de mikrofonu Recep'in önünden alıp çocuğun önüne koymasıyla duruma iyice bozulan Recep, sahneden inerek masalardan birine oturur. Saffet'in bu davranışı onu sinir etmeye yönelikken, çocuğun annesinin tutumu bunun aksine Recep'i aşağılamaya yöneliktir. Mektepte eğitim almış olan oğlunun sıradan bir eğlence yerinde darbuka çalan insandan daha iyi olduğunu göstermeye çalışan anne karakteri ile Saçlıoğlu, sınıfsal farklılıkları ve yoksul kesimin ezilmişliğini okuyucuya sunmaya çalışmıştır. Nitekim bu sınıfsal farklılık annenin şu sözleriyle de vurgulanmaktadır; "Çalar amcası... Konservatuvara gidiyor. Üç yaşından beri çalıyor. İki buçuk yaşında evdeki tencereleri ters çevirir çalardı. Geçen sene okulda davulu bırakıp piyanoya geçti. Malum, davulla, darbukayla ancak göbek havası çalınır, dedi gülümseyerek." (Saçlıoğlu, 2002, s.50) Görüldüğü üzere anne tarafından bu enstrümanlar basit görülmektedir. Öyküde enstrümanlar üzerinden kültürel baskı, sınıfsal çatışma, güçlü ve zayıf arasında ezme ve ezilme meselesine dikkat çekilmektedir.

Yazar, *Unutma Beni* öyküsünde de sınıfsal ayrımları işlemeye devam etmektedir. Şef olmayı bekleyen başkarakterin oğlu, müdür olunca babası bu duruma sevinmek yerine tam tersi üzülür. Bu olayda bir bit yeniği olduğunu söyleyerek oğlunun görevi geri vermesini ister. Onun bu isteği üzerine baba oğul arasında tartışma başlar. Başkaraktere göre mali işler ile ilgilenip her anlaşmanın altına imza atacak olan oğlu, işyerinin ileri gelenleri tarafından kullanılmaktadır. Oğlu için endişelenen başkarakter gençken dinlediği bir hikâyeyi anlatarak taşıyamayacağı rütbeyi almayan dayısından bahsederek kendisinin de bu müdürlüğü reddetmesi gerektiğini anlatmaya çalışır. Sınıfsal olmak üzere toplumda yerleşmiş olan bazı normlar vardır ve insanlar bu nedenle kendilerini bazı mevkilere uygun görmezler. Çünkü o mevkiler daha yüksek rütbelilerin daha üst gelirli ailelerin çocuklarına aittir. Toplumlara yerleşmiş olan bu normlar, bireyler üzerinde baskılara neden olmaktadır. Kişinin toplum baskısı altında ezildiğine, bireyin hep ikincil sırada olduğuna ve kişiliğini kazanması için toplum yasalarına başkaldırması gerektiğine inanan birinin, Bilbaşar'ın dediği gibi "inançsız" olmadığını, sadece onunkinden "farklı" bir inanca sahip olduğunu belirtir. (Özata Dirlikyapan, 2007, s.56) Nitekim öyküde de baba ve oğlunun inançlarının farklı olduğunu görmekteyiz. Toplum baskısının yanı sıra bireyler üzerinde aile baskılarının daha yoğun olduğu dikkat çekmektedir.

Dördüncü Ada (Yargı Adası) öyküsünde ise hüküm verilecek siyasî mahkûmları yargılamak için savcıların, avukatların getirilmesi ve bu avukatlardan en genç olanın hikâyesi anlatılmaktadır. Adaya gelmeden önce detaylı araştırmalar yapan genç avukat davaya çok hevesli bir şekilde hazırlanır. Ancak duruşma salonunda Başkan çoğu düşüncesine karşı çıkar hatta gerekli gördüğü yerde ağırlığını kullanarak tartışmayı sona erdirir. Genç olduğu için zabıt tutma ve ertesi günkü oturumdan önce yargıçlara özetleme işi kendisine verilir. Genç avukata bazen oda arkadaşı zabıt özetleme işinde yardımcı olur. Ancak Başkan'la olan tartışması yüzünden Başkan, bu işi tek yapması için onu zorlar. Başkan ile arasında devam eden tartışmalar kendisinin davadan alınmasına ve hasta olduğu söylenerek revire yatırılmasına neden olur. Dava sonuçlanana kadar revirden çıkartılmayan genç avukat, onca yaptığı hazırlığa, araştırmaya ve hevesli olmasına rağmen bu davadan alınmasına üzülür. Genç avukatı Paşa ile konuşup davadan alan Başkan, duruşma salonunda kendi isteklerine karşı gelenlere gözdağı vererek davayı arzu ettiği gibi sonuçlandırır. Öyküde özellikle çaresizlik sorunsalının vurgulandığı da görülmektedir. "Çaresizlik; insanın sınırlarına çarparak artık gidecek bir yerinin olmadığı, söyleyecek sözünün-harcayacak gücünün

kalmadığı zamanlara ve bu zor zamanları derinden duyumsayan” (Korkmaz, Deveci 2017, s. 119) bireye dikkat çeker. Genç avukat adaleti sağlamak için ne kadar çırpınırsa çırpınsın önüne sürekli bir engel çıkarılır ve davadan alınır. Mevki üstünlüğünü kullanarak kendinden düşük rütbede olanları ezmeye çalışan Başkan, davada adeta güç gösterisi sergiler. Birçok noktada önemli çıkarımlarda bulunan genç avukatı kendisine muhalefet yaptığı için hiç düşünmeden davadan uzaklaştırır. Çaresizliği kabullenen genç avukat, hiçbir şey yapmadan davanın sonunu bekler. Yazarın bu öyküsünden hareketle güçlü olanın zayıfı ezdiğini söyleyebiliriz. Bu durumu hayatın hemen hemen her alanında görmekteyiz. Toplumlar arasında sınıf farkının giderek büyüdüğü modern dünyada güçlü olan daima zayıf olanı ezmektedir. Bu durum yalnızca döneme göre biçim değiştirmekte ancak yine aynı şekilde artarak devam etmektedir. Öyküde de başkanın avukatı ezmesi ile yazar otoriterlik eleştirisi yapmaktadır. Burada otoritenin başına buyrukluğu, kimseyi hiçbir kanunu tanımaması olaylar üzerinden eleştirilir.

SONUÇ

Ada öykülerinde Mehmet Zaman Saçlıoğlu, farklı tür öyküleri bir arada okuyucuya sunar. Yazar eserinde hem bireysel sorunları hem de toplumsal meseleleri birlikte işler. İnsanı her yönüyle anlatmaya çalışır. Günlük yaşamdan sahnelerin yer aldığı öykülerde hayatın her evresinde insanın barındırdığı korku, kıskançlık, yabancılaşma, çatışma, öfke, özlem gibi izlekler yazarın düşleriyle birlikte kurgu dünyasında yeniden şekillenir. İç içe geçmiş bu öykülerde ekoeleştiri, varoluş sorunsalı en çarpıcı izlekler olarak karşımıza çıkar. Doğa ile daima temas içinde olan insanların doğayı ve doğadaki canlıları bilinçsizce nasıl tükettikleri, hayvanların gözünden kurgusal bağlamda okuyucuya aktarılır. Toplumsal meselelerin yanı sıra bireyin toplum içerisinde var olma sorunsalı farklı tabakada yer alan bireyler üzerinden verilir.

Anlatıcının ön plana çıktığı ada öykülerinde dikkat çeken bir başka unsur ise yazarın kullandığı dildir. Saçlıoğlu sade anlatımı, şiirsel söylem ve imgelerle süsleyerek okuyucuya sunar. Okuyucunun gözünde âdeta anlattığı sahneyi canlandıran yazar, açık uçlu son ile bitirdiği öyküleriyle okurlarını hayal etmeye, düşünmeye sürükler. Ada öykülerinin arka planında âdeta okura ders verme amacı vardır. Öykülerinde toplumsal sorunlara ışık tutarken bu durumu okuyucuya olduğu gibi vermek yerine okuyucunun öyküyü irdeleyerek bunu görmesini sağlayan yazar, karşısında hazır bulunurluğu, belli bir bilgi birikimine sahip olan okuru beklemektedir.

KAYNAKLAR

- Gürses, İbrahim (2007). “Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufî Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği”. Uludağ Üniversitesi: İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.1, s.88.
- Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. Ç. Ender Gürol, İstanbul: Payel Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan, Deveci Mutlu (2017). *Türk Edebiyatında Bir Tür Küçürek Öykü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Moran, Berna (2001). *Edebiyat Eleştirileri ve Kuramları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özata Dirlikyapan, Jale (2017). “Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı”. Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, s.56.
- Paksoy, Hüseyin (2014). “Sema Kaygusuz’un Hikâyelerinde Modern İnsanın Yalnızlığı”. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ardahan: Ardahan Üniversitesi, s.53.

- Saçlıoğlu, Mehmet Zaman (2002). *Beş Ada*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sakallı, Fatih (2015). "Sibel K. Türker'in Öykülerinde İzlek". *Türkbilig*. S.30, s.90
- Şen, Cafer (2014). "Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun Büyük Göz Öyküsünde'Aşkın Gösteren' Ve 'Aşkın Gösterilen' Kavramlarının Fenomenolojisi". *Turkish Studies*. S.9, s.649.
- Şimşek, Yaşar (2020). "Ayla Kutlu'nun Kaçış romanında modernist izlekler". *RumelidE Journal of Language and Literature Studies*". 218-241.
- Toyman, Yeliz Özge (2002). "Nazlı Eray'ın Roman Dünyasında Düşü ve Büyülü Gerçekliğin Kurgusu ile Fantastik Unsurlar". Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, s.135.
- Uludağ, Melahat Gül (2010). "İzlek Ve Biçem İlişkisi Açısından Suat Derviş Romanlarının Türk Edebiyatındaki Yeri". Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, s.90.
- Yivli, Oktay (2016). "Ethem Baran'ın Emanet Gölgele Defteri'nde Temel Sorunsallar". *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*. S.16, s.165.
- Yivli, Oktay (2020). *Öykü Nasıl Okunur Modern Öykü ve Yöntem*: Ankara, Günce Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Dil: Araştırma Makaleleri
Research Articles
on Linguistics

A Translation Criticism; Eda: an Anthology of Contemporary Turkish Poetry¹

DR. ÖĞR. ÜYESİ MUAZZEZ USLU*

Abstract

This study intends to present the readers of Turkish Poetry in English a translation criticism of *Eda: An Anthology of Contemporary Turkish Poetry*. The editor-translator, Murat Nemet-Nejat, positions the mystic Sufistic essence of Turkish literature, the legacy of Divan Poetry, to the core of contemporary Turkish poetry in the paratextual material. This claim is an overgeneralization because it underestimates other influences. Moreover, a comparative analysis of the source poems to the translations indicated that contrary to his overemphasis, the translator does not display close thematic or formative renderings of the poems that contain the Sufistic “essence” which he calls “eda”. Rather, the characteristic Sufistic elements are eliminated and poems are manipulated to such an extent that will not escape a postcolonial criticism. Shortly, the anthology offers the readers a rewriting that provides the readers with a distorted representation of Turkish poems in an orientalist alignment embellished with homoerotic images.

Keywords: Sufism, translation criticism, rewriting, postcolonialism, orientalism.

BİR ÇEVİRİ ELEŐTİRİŐİ; EDA: BİR ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİŐİ

Öz

Bu çalışma Türk Şiirini İngilizce okuyanlara, *Eda: An Anthology of Contemporary Turkish Poetry* (*Eda: Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*) üzerine bir çeviri eleştirisi sunmayı amaçlar. Editör-çevirmen Murat Nemet-Nejat, çağdaş Türk Şiirinin merkezine, Divan Şiirinin mirası mistik Sufi özü koyar. Bu bir genellemedir çünkü diğer etkileri hafife alır. Ayrıca, kaynak Şiirlerin çevirilerle karşılaştırmalı analizi göstermiştir ki çevirmen, yaptığı aşırı vurguya karşı, “eda” diye adlandırdığı Sufi özü içeren Őiirlere konu ve biçim açısından yakın çeviriler ortaya koymaz. Aksine Şiirlerdeki karakteristik tasavvufî öğerler atılmış ve Şiirler post-kolonial bir eleŐtirmeden kaçamayacak bir biçimde deĐiŐtirilmiŐtir. Kısacası, antoloji okurlara Türk Şiirinin bir yeniden yazımını, tahrif edilmiş, oryantalist bir çizgide homoerotik imajlarla süslenmiŐ bir temsilini sunar.

Anahtar sözcükler: Sufizm, çeviri eleştirisi, yeniden yazım, postkolonyalizm, oryantalizm.

* Muğla Sıtkı Koçman Ün. Edebiyat Fak. muslu@mu.edu.tr, orcid: 0000-0001-6546-738X
Gönderilme Tarihi: 6 Şubat 2021 Kabul Tarihi: 8 Nisan 2021

INTRODUCTION

This study aims to present the translation criticism of a Turkish poetry anthology, *Eda²: An Anthology of Contemporary Turkish Poetry*, compiled, translated and edited by Murat Nemet-Nejat. In this anthology, most of the poems are translated by Nemet-Nejat and some of the articles and literary criticisms provided as the supporting material are written by him in addition to the commentary entitled “The Idea of the Book”, which follows the preface. Nemet-Nejat himself is presented as a “bridge” by Talât Sait Halman as “he devoted much of his literary life to transposing Turkish poetry into English” (Halman, 2004, p. 1). Halman also describes *Eda* as a bridge that links Nemet-Nejat’s three persona- poet, translator and critic (Halman, 2004, p 1). This three-dimensional role attributed to him makes his view point of Turkish poetry even more encompassing. The anthology offers the readers a view that combines Nemet-Nejat’s account of Turkish literature, and his approach to translation, which is already present in the work with the translation of numerous poems from various poets and paratextual materials.

Eda is an act of rewriting in several ways and it will contribute to the literary representation and survival of contemporary Turkish poetry as a whole with the images it creates. In his book *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Andre Lefevere states that “Rewriters created images of a work, a writer, a genre, a period, sometimes even a whole literature” (Lefevere, 1992b, p. 5). He adds that “Since translation is the most obviously recognizable type of rewriting and since it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin” (Lefevere, 1992b, p. 9). Keeping in mind that rewritings are produced in the service or under the constraints of certain ideological and poetological currents (Lefevere, 1992b, p. 8) and rewriting is a way of manipulation (Lefevere, 1992b, p. 9), the images of contemporary Turkish poetry and poets created in this work will be scrutinized in this study. The translator may choose to apply some latent modifications or omissions as translations will also be published, sold and read more easily if they correspond to the dominant trends of literature in the target culture (Lefevere, 1992b, p. 87) which proves the stealthy devotion of the rewriter to the dominant ideology or “superior” culture.

Lefevere supports the idea that “Translators, critics, historians and anthologizers all rewrite texts under similar constraints at the same historical moment. They are image makers, exerting the power of subversion under the guise of objectivity” (Lefevere, 1992a, p. 7). As an editor, anthologizer and translator, Nemet-Nejat, the rewriter of literature, has the power to shape the ideas of the target readers in analogy with his own perspective while he is contributing to the survival of the source texts. Thus, this study aims to find out how and in what way this power is exercised by him and it argues that the paratextual material provided in the anthology together with Nemet-Nejat’s translation lead the reader to a reading which is very much diverted from the poems’ real substance in the source language and a false representation of Turkish poetry which occasionally leads to implications of eroticism and (homo)sexuality. The employment of Sufism in the anthology and translation of the poems chosen will be examined in this light and the clashes between the essence of the poems and Nemet-Nejat’s translations will be revealed. While Nemet-Nejat puts Sufism in the core of contemporary Turkish poetry, he does not show the same sensitivity to the Sufistic and mystic elements in the poems. According to the findings of this study, the images the anthology creates in

² Eda means mien. Halman considers eda as focal title and explains that it was employed in Ottoman Turkish in the sense of “style” or “mannerism” or “affectation” (Halman, 2).

the poems of the examined poets are remote from the ones the source text-poems aim at. While the translator is paying "lip-service" (Lefevere, 1992b, p. 120) to the source culture, he supports the existing stereotypes of the "East" and its already-known images in the "West". When Sufism in its core clashes with the ideology of the target culture (Lefevere, 1992a, p. 87) since it demands a totally distinct reading in a remote discourse because of its cultural and religious roots particularly, and the theme cannot be made to fit to the target culture (Lefevere, 1992b, p. 109), the anthologist do not hesitate to offer the readers a distorted discourse of the source poems.

The poems examined are modified to the extent that their "essence"; "eda", is almost lost, although he claims to lavish importance to it as reflected in his article "The Idea of the Book" (Nemet-Nejat, 2004, p. 4). The significance given to the metaphysical and Sufistic aspect of contemporary Turkish poetry in the paratextual elements by him is not reflected in the translations because his interpretation of the Sufistic essence and his definition of Sufism do not overlap with the cultural and literary traditions of Sufism in the poems. He introduces so many variations in some of the poems that their form and theme deviates from the domestic literary canon (Venuti, 1998, p. 11) to a great extent which would make him subject to postcolonial criticism. Therefore, Lawrence Venuti's supposition that "Translators are complicit in the institutional exploitation of foreign texts and cultures" (Venuti, 1998, p. 4) is justified in the anthology and the translations raise some ethical questions.

Additionally, the translator's choice of poems does not necessarily reflect the Sufistic tendencies of the poets when the oeuvre they have produced is taken into consideration. Either the poems chosen are not fully representative for the poets who have Sufistic inclinations or the Sufistic elements are erased and distorted. Although he presents the anthology as representative of all contemporary Turkish poetry (Nemet-Nejat, 2004, p. 4)³, it is obvious from the preface by Halman "Several other important innovators are missing. This anthology does not purport to be wholly representative" (Halman, 2004, p. 2). Basing the whole literary tradition of contemporary Turkish poetry on Sufism is an over-generalization. It makes its point by offering the readership with representation of a false unitary "cultural identity"⁴ and neglecting the contradicting aspects within it which is very much based on the "otherness" of contemporary Turkish poetry. However neither the metaphysical essence which he asserts is present in every poet and poem in the anthology nor contemporary Turkish Poetry really remained a continuum that has its roots in the metaphysical aspect of Sufism as he assumes.

In the anthology, the paratextual material is not the only place where the editor's idea of translation comes to the surface. The choice of the poets and poems and the translations are even stronger evidences that reveal the translators' conception of the tradition of Turkish poetry. Thus, in this study, a two level critical analysis will be used. The first level will be based on a macro level analysis of the paratextual material and the second on a micro level analysis that aims at the explication of translations. The main reason to analyze the paratextual elements is to discover the functions fulfilled by these elements that maintain the translation strategies of the translator. Better expressed, while the macro level analysis will cover the literal, translational and cultural views of the translator expressed in the paratextual material and focus on the characteristics of anthologization, editing and criticism, the micro level will concentrate on a critical analysis of the translations. The preface and afterword of the book (peritexts namely) and his article "Turkey's

³ The translator states that the collection tries to reflect the cadence of Turkish poetry's total "allure"(4).

⁴ Stuart Hall states that identities can arise within a fantasmatic field; that is to say they can be products of the fantasies (Hall 1996: 4). The identity of a nation is created from the perspectives of the other nations and their own inclinations.

Mysterious Motions and Turkish Poetry” will be examined closely in the same frame. The findings of both steps of the analysis will be compared in order to assess whether they overlap. *Eda’s* scope is very broad, thus the borders of the study should be drawn precisely. His rendering of this Sufistic essence in his translations of the poets who used Sufistic terminology and thus can be accepted in Sufi tradition in Turkish poetry; namely Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek and Asaf Halet Çelebi, will be analyzed.

MACRO ANALYSIS, SUFISM IN THE PARATEXTUAL MATERIAL

Halman calls Nemet-Nejat’s translation an act of re-creation as “he liberates the originals from their formal or conceptual stringencies and sometimes seems to have written new poems in English out of the quintessence of his Turkish material” (Halman, 2004, p. 2). Nemet-Nejat justifies Halman’s idea with the following words that,

They [the translations in the anthology] run the gamut from being absolutely literal to a few where I took liberties. But in all I tried to be absolutely faithful to what I believe their essences are. My attempt was always to translate that essence without diluting it. (Nemet-Nejat, 2004, p. 21)

However, some of his translations can be considered imitations as he produces poems of his own which have only a point of departure in common with the source text (Lefevere, 1975, p. 76). In contrast to the liberties he takes he undermines the very “essence” of the poems in which he determines as three basic aspects- thematic, linguistic and metaphysical which he thinks as general aspects underlying the whole body of Turkish poetry (Nemet-Nejat, 2004, p. 4). The translation strategies applied by him do not overlap with the translation strategies he claims as the principles.

The reasons for the shifts of emphasis stems from the translator’s understanding of Sufism which he renders in the essay entitled “A Godless Sufism”. He writes;

In Sufism the language of God is often intermingled, fused with the language of sex- here, more than anywhere else, one see its Pagan, Shaman source. Also, Sufism’s is a sexuality where pleasure is unified with pain, hurting with being hurt, power with weakness, loss of self with finding God, a pull towards God with a pull towards sex, etc. It is also tacitly a homosexual eroticism (Turkish has no gender distinctions). In its mystical language, Sufism pulls out the officially suppressed, heretical, subversive, anti-authoritarian tendencies of the Islam. (Nemet-Nejat, 2004, p. 324)

Moreover, he uses *Sufi* and *erotic* as synonyms in the following sentence, “The poets turned essentially to Sufi/erotic folk poets” (Nejat-Nejat, 2004, p. 2). While he is putting emphasis on the shamanistic roots of Sufism rather than the teachings of Sufism of Rumi, he uses the images of eroticism and homosexuality because Rumi and Shams-e Tabriz are known in the West for their affair.⁵ In this respect, he strengthens the already existing stereotypes of Eastern identity by emphasizing the eroticism in Sufism. Instead of challenging the Western orientalist understanding of *love*⁶ with sensual images, his translation serves to “the secret and suppressed desires of Western subconscious” (Parla, 2001) with sensual images. Nevertheless, by using Sufism as the metaphysical aspect which is quintessential to Turkish poetry from his point of view, he makes use of spirituality to put emphasis on the gap between the source and target literary traditions which can be interpreted as an orientalist act as it puts emphasis on the gap between source and target cultures and alienating the other. This alienated other, which is a stereotype, can be the object which bears the secret desires

⁵ Anissa Hélie writes that “Examples of poetry celebrating male love include Sufi poets such as Jalaluddin Rumi about his lover Shams-e-Tabriz and the Ottoman “divan literature” by male poets celebrating their male lovers” (Hélie 2004).

⁶ The concept of love in Sufism implies divine affection towards God rather than a human.

of the subject itself as a kind of mirror. On the other hand, to the readers' surprise, in his article; "A Godless Sufism", he criticizes the intense interest in Sufism, especially Rumi, in the West as Rumi's images of "universe", "drink", "dance", "whirling dervishes" etc. (2004, p. 326) which support the already existing stereotypical images of the East in the West.

In Nemet-Nejat's words, "*Eda* is the poetic embodiment of the Sufi spirit in the Turkish language" (Nemet-Nejat, 2004, p. 329). However, it is questionable whether this aspect is valid for every poet and poem in the anthology. It is accepted that Sufism contributed to the foundation and development of Ottoman Divan literature and many Sufis were well-known poets (Gölpınarlı, 1953, p. 446)⁷. However, it is impossible to claim that contemporary Turkish poetry is dominated by Sufism. Fuad Köprülü asserts that after the rise and spread of Sufism among Muslims, it was influential in other literary fields as high and divine love were sources of inspiration for the poets (Köprülü, 2003, p. 150) but not all of the poets covered in the anthology can be labelled as Sufis.

In his afterword, Nemet-Nejat mentions the Turkish Republic and linguistic reform of Kemal Atatürk which was "lightning-fast" and "unalterable" (2004, p. 324). According to him, this poetic movement involved wresting the Turkish language and poetry from the ubiquitous presence of Persian and Arabic (2004, p. 324). The language reform of the Turkish Republic is a crucial point for Nemet-Nejat as it leads Turkish poetry to turn to its Asian and Shamanistic roots, namely Sufism, as well as its folk tradition, which is based on Sufism as well, to establish a new identity itself (2004, p. 325). However, the readers are not informed about the rupture which the reforms created between the Ottoman literary legacy and the literary traditions of the Turkish Republic. Although he writes about this break in his article "Turkey's Mysterious Motions and Turkish Poetry", in the peritextual material of *Eda*, it is ignored in the anthology and Turkish poetry is represented as a unitary whole. Saliha Paker points out that after the foundation of the Turkish Republic, Turkish society entered a modern nation-building process and concomitant ideological revolution which aimed at a political and cultural break with the past. She criticizes the rupture purist language reform movement in the Republican period leads to in cultural and historical continuity (Paker, 2002, p. 127). In a similar vein with Paker, Kevin Robins considers Kemalism as a narrative of disavowal and denial (Robins, 1996, p. 68). The new phase the society enters is entirely open to the effects of West because the young Republic wanted to create "a modern, Europe-oriented and secular society" as Özlem Berk states (Berk, 2006, p. 6). Although, people could not deny the literary and intellectual accumulation of centuries in a fortnight, the Turkish Republic, along with all its institutions, including literature, turns its face to the West after the Kemalist Reforms. Nemet-Nejat neglects this side of the transformation which the society went through.

As Victoria Holbrook states (1994, p. 22) the Ottoman language and literature were severely critiqued and Ottoman poetry was a privileged signifier of the failing Sultanate after the foundation of Turkish republic and the change of the regime. She also mentions that this high form of poetry was augmented with an anti-divan "folk" literature. Nemet-Nejat misses this political and lingual conflict and only mentions the Sufistic turning back to the folk poetry (Anatolian and Asian). This is only one side of the coin as the Sufistic idea is composed of two factors; folk literature and Ottoman Divan literature. In other words both the folk literature and the high literature are influenced by Sufism (Genç, 2005, p. 103). Sufi literature is divided into two main branches, religious Sufi folk literature (e.g. Pir Sultan Abdal and Yunus Emre) and classical Sufi literature (e.g. Fuzuli and Şeyh Galib) (Tatçı, 1997, p. 12). Nemet-Nejat puts emphasis only on the first branch- folk literature by stripping it from its religious roots and neglects the more canonized and courtly classical branch

⁷ Unless the contrary is stated, the translations from Turkish are done by the present writer.

which attracted the attention of an intellectual coterie and offers the readers a unified and homogeneous reflection of Turkish literary identity.

Nemet-Nejat declares that his understanding of Sufism focuses on the contradictions, reverse sides that lead to multiplicity as well as unity implying the pre-Islamic origins of Sufism in the central Asian Shamanism (2004, p. 6). In a way, as the article's title implies, which functions as an afterword, he bases contemporary Turkish poetry on the idea of "Godless Sufism, Ideas on the Twentieth - Century Turkish Poetry" (2004, p. 323). He tries to present a Sufism that stems from a secular motive. This artificial unification he resorts to can be considered disturbing from the standpoint of some among the target readership. Thus, he emphasizes the heretical nature of Sufism (2004, p. 326) which is in analogy with his own view despite the fact that heresy and shamanism are not totally compatible. Introducing heresy can make the text more neutral and acceptable in the target culture as it strips it of any adherence to any religious belief. While the Turkish, Asian, Kemalist and secular side of Turkish poetry is put forward by him, the conflicting, thus Persian, European and religious sides of it are erased. In other words, he overemphasizes one side of contemporary Turkish poetry to create a "domestic" and unified representation of it.

MICRO ANALYSIS

In this part of the study, the poems of Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek and Asaf Halet Çelebi will be examined. The reason to choose the mentioned poets is their Sufistic tendencies and the Sufistic terminology they resort to. The rest of the poets in the anthology are, in any case, not known for Sufistic inclinations. Thus, their poems cannot be considered consistent with the metaphysical essence of contemporary Turkish poetry, Nemet-Nejat claims. As, it can be observed in this part of the study, he applies assimilative translation strategies as a translator in these translations.

2.1. Yahya Kemal Beyatlı

The translations of three poems by Beyatlı are included in the anthology. First of all, in the case of an anthology which puts Sufism at the heart of contemporary Turkish poetry, one expects the translator to include "Rindlerin Ölümü" (The Death of Hafız) and "Sonbahar" (Autumn) into the anthology as these poems of Beyatlı would be more appropriate to trace the Sufistic legacy. In Beyatlı's poetry, Sufism is a means of dealing with the feelings of old age and death. It is accepted that the idea of death in Beyatlı's poetry has a Sufistic aspect, as in Sufism death signifies union with the God/lover as the term "şeb-i aruz" symbolises. However, it should be kept in mind that Beyatlı was not very much involved in Sufism outside of this poem (Özbalcı, pp. 84-97).

One of the poems in the anthology; "Night" (Gece), is translated by Sidney Wade, thus it will not be very appropriate to examine it in this study. When it comes to "That Summer" (Geçmiş Yaz), no material that will reveal the so-called metaphysical aspect of the anthology is present in the poem in terms of its content. On the contrary, the poem is about a summer night spent with a beautiful woman and full of delights and sensual images. However, "Reunion" [vuslat] is very suitable for critical examination because it is loaded with images of Sufism such as union, love, time, nightingale, soul, God and a celestial night. The first and apparently the most important Sufistic element in this poem is its title "vuslat". In Sufism, "fenafillah" and "vuslat" are synonymous words. The Sufi who looks for "God", after having purified his soul from all worldly desires, wishes to die before death (killing his desire (nefs) for worldly objects) and dreams of one thing which is "vuslat"; reaching God symbolically and feeling one with God's existence (Genç, 2005, pp. 113). In Ottoman divan poetry, this unity/union is achieved with the beloved after a long and painful period of contemplation

and waiting, and thus the beloved is elevated to the level of an almost divine creature. However, he does not provide the readers with any endnotes or footnotes to explain the Sufistic associations of the term to the target readership even if he makes a reference to the idea that human soul was in unity with God's existence before birth and will reunite after death. Beyatlı applies a double meaning artfully in his poem. While he is using a metaphysical lexical item, he can mean a sensual one (Bilgegil, p. 558). Although he does not use words that have religious meanings very often, he does not avoid them, either (Bilgegil, 547) because lots of words such as God, death, time, destiny are embedded in Sufi culture. The translator's choice of "reunion" as the title does not reflect this double meaning because there is no Sufistic discourse in English and the translator does not provide the readers with any information in his translation.

In the same poem, the line that "Görmezler ufuklarda şafak söktüğü ânı" is rendered with the words "the lit horizon in the East" by Nemet-Nejat. Instead, "They do not see the moment dawn breaks in the horizon" would be a direct translation of the line. As "East" starts with capital letters, it does not simply imply the direction, it gains an orientalist meaning. Another alteration that can support this orientalist image is use of "crescent moon" instead of "mehtap" (full moon). The emotional associations of full moon are totally destroyed with this choice and replaced with a highly orientalist one by the translator.

In the following stanza, the translator adopts a totally different translation strategy. To produce a kind of phonemic translation and keep the sound-[O], the translator leaves the Turkish third person singular pronoun "O" as it is in Turkish. Simply, he does not translate it. O'ing around its neck can mean hugging as when you hug someone, you make a kind of circle that resembles "O". However, Beyatlı's poem does not have such phonetically experimental features.

Moreover, the translator's choice of third person singular possessive adjective "its" is even more startling. A reader who reads the original will never doubt that the poet is talking about a woman but the translator creates a love triangle, consisting of three people; "the poet"-most probably a man, "the beloved"-a woman and "it". It is true that in Ottoman Divan poetry the idea of love is mingled with the divine love for God which has Sufistic and religious roots. Thus the love for a human is accepted as metaphorical love which carries the lover to the true/divine love. In this case, the gender of the beloved does not have any importance (Gönel, 2010, p. 211). However, in the context of this particular poem, use of "its", creates a straightforward homosexual implication.

"Those sleeping asleep with their beloved /enduring all delight in that, satiation/ the world forgotten in those waters" are some other lines which are altered. A literal translation of Beyatlı's original lines - "Bir uykuyu cananla berâber uyuyanlar, /Varlıkta bütün zevki o cennette duyanlar,/ Dünyayı unutmuş bulunurken o sularda,"- could be, "those who sleep with the beloved / feel all the delight of existence in that heaven/ forget the world in those waters". The first striking change is the deletion of "existence" and "heaven" which can be accepted as Sufistic terms in the translation. The translator does not refrain from skipping metaphysical content and adding "satiation", which has highly sensual implications when it is compared to the poet's "heaven".

An addition, the translator's use of "Styx" instead of "death" in the following line "oh servant, this darkness worse than Styx/ Ey tâlih! Ölümünden de beterdir bu karanlık" is startling. Styx is the name of a river in Greek mythology that formed the boundary between Earth and the underworld/ Hades. Thus it brings a totally new and false association to the poem which is very different from its real implications of death in the source culture.

In the last part of the poem, a number of culturally loaded words come one by one. The first one is "Ey tâlih!" which could be translated as "Oh fortune/luck/chance!" but translated as "Oh

servant!". The second one is "Ey aşk!" which simply means "Oh love!" but translated as "Oh sidekick" who can a friend/acquaintance from the same sex with you thus creates a homosexual implication. The last one is "Ey vuslat" translated as "Oh reunion" again rather than "union". These alterations erase almost all the Sufistic elements from the poem. The emotional effect the poem creates is destroyed to a great extent. Inserting this third person, who is servant or sidekick, once again the translator creates a love triangle which is very popular in Divan poetry but does not fit in to this poem. In this love triangle, the beloved is with someone else and does not care about the poet who is deeply in love with her and in this way she tortures him. In Beyatlı's lines the hearts and souls of the lovers unite and they yield to the magic of love. However, the translation ends awkwardly creating an implication of a homosexual affair because the servant/sidekick could be inclined towards his master or male friend.

2.2. Necip Fazıl Kısakürek

Kısakürek wrote many works from social articles to plays and poems of a religious and Sufistic nature (Okay, p. 128). His interest in philosophy, Sufi and folk literature turns into mysticism in his poetry. After 1943, after his religious tendencies increase, he repudiates some of his earlier poetry (Enginün, 2002, p. 159). The first poem, "Beklenen" (Expected), is one of his best-known poems from the poet's book *Çile (Suffering)*. The title of the poem is not translated by Nemet-Nejat but the poem is listed in the appendix with its original title.

The first striking alteration that attracts attention is in the second line of the quatrain. It can be back translated as "nor the grave for the young dead body". Nemet-Nejat translates the line in the following way; "Nor the tree for the martyr". He forces a very religious and nationalistic connotation to this poem. As there are usually trees in graveyards, the translator takes liberties to make use of this free association. Furthermore, by turning "taze ölü" into "martyr"; he creates an orientalist association.

In the second quatrain of the translation drastic shifts occur. A rough translation of the second quatrain could be as follows, "It has passed, I do not want you/ in your absence I have found you / leave your shadow in my delusions/ do not come, now it is meaningless". However, in Nemet-Nejat's translation the alteration of "delusion" into "wet dreams" dominates the translation and makes it very sensual. In parallel with this meaning, the translator prefers to use "drench" which turns the poem into a depiction of a dirty dream. Finding someone in his/her nonexistence and overcoming the desire felt for the beloved is a common topic in many stories in Divan poetry and in Sufi literature, too. Instead of this Sufistic meaning, the translator creates a sensual one.

The second poem Nemet-Nejat includes into the anthology by Kısakürek is "Gazel". Actually, the real title of the poem is "Ben" (Me). At first sight, one can see that the translator uses a similar form to the original poem. Actually, he transforms the form of the poem into a *gazel*, a Divan poetry form. In *gazel*, the first couplet rhymes with each other and the second lines of the other couplets rhyme with the first couplet while the first lines of the other couplets are free. However, the consistency of *gazel* as a literary form with the subject matter of this poem is a debatable topic because the most common subject matter of this form is love (Gökalp-Alparslan, 2001). The poem is shortened because the sixth and the seventh couplets of the poem are omitted. The sixth couplet of the source poem contains "Allah" (God) and "vebâl" (sin/fault). Therefore, it is hard to ignore the erosion of religious Islamic discourse from the poem. The seventh couplet is about isolation due to honesty or wisdom. Possibly, Kısakürek implies his literary stance in this couplet however the translator skips the sixth and seventh couplets.

The last couplet of the poem is also loaded with other Sufistic and religious images. In the first line, the translator produces a translation very similar to the target poem keeping the Sufistic images of mirror, moth and candle. In the rest of the poem, the translator makes other changes to erase the religious context. The corpse the poet mentions is most probably Muslim because he depicts a scene with the two angels- "Münker" and "Nekir" who are believed to question the soul in the grave in Islam. For a poet who is known for his religious inclination in the last phase of his literary career, these lexical elements can be considered characteristic for Kısakürek. However, the translator defines the corpse as "miscreant" which can mean "bad" and "cruel" and also "unbeliever" in contrast to the core of the source poem.

The third poem by Kısakürek is "Otel Odaları". The translator does not translate its title and makes the poem only a starting point for his translation by making use of the first couplet. Assuming that it is a poem of loneliness and solitude, after the first couplet the translator does not translate the rest of the poem. However, he changes the already existing material radically. Addition of "jisms" is shocking as Necip Fazıl Kısakürek's style is not suitable for the use of vulgar slang or sensual vocabulary items in the translations of his poems. For a poet to use this word, he must be from a totally different literary line than Kısakürek. Moreover, for the literary era he lived in, in the literary circles he was a part of, it would be pornographic, crude and scandalous.

The fourth poem of the poet can also be subject to extensive discussion. The title of the poem- "Serseri" (Vagrant), is not translated. However, as it does not contain Sufistic elements thus it will not be analyzed. Likewise, the last poem "Fret" (Çile) is not subject to criticism here.

2.3. Asaf Halet Çelebi

Çelebi is accepted as a poet who was inclined to classical Turkish poetry and known for his tendencies towards Sufism (Miyasoğlu, 1993, p. 7-8). Çelebi wrote critiques of Mevlana (1940) and Molla Camî (1940), which demonstrates his mystical tendencies (Miyasoğlu, 1993, p. 13). He filtered all the material he used in his poetry from an Islamic cultural and Sufistic perspective (Miyasoğlu, 1993, p. 11). He comes from a family whose members are from the *Melevî* sect- the sect of Sufism (Miyasoğlu, 1993, p. 20) represented by Rumi. He studied Buddhism and Tagor and was interested in Eastern culture (Koç, 2011, p. 1).

One of the most radical translations of Nemet-Nejat is one of Çelebi's poems, "Ayna" (Mirror). The title of the poem is not translated and the poem is shortened and altered. The first striking feature of the translation and poem is the spacing. In the source poem, apart from the title, capital letters are not used. In the target poem capitals letters are only used at the start of sentences. The second feature that attracts attention is the use of reflexive pronouns and possessive adjectives. In the last sentence, finally the lover's gender comes to the surface. It is a woman because the translator says "her face is visible invisible." However, at the beginning he uses the reflexive pronouns such a way that can lead to homosexual implications. Moreover, the mirror is widely used as a simile. The whole universe and all humans are reflections of God, in other words, mirrors in Sufism (Tenik, 2009, pp. 491-500). Çelebi's poem is written for "Nigâr-ı çîn" who can be simply a picture, an image, Buddha/God or an idol of Buddha, or the dream of the beloved (Çelebi, 1998, pp. 103-124). The "Gotamack" mentioned in the poem is the real name of Buddha and it is a sign of the interaction of the poet with Buddhist culture. The translator ignores the fact that the mirror simile is driven from the reflections of God in Sufism. His translation is a split from Sufistic traditions.

The next poem of the poet translated by Nemet-Nejat is "H" (He). When the whole poem is taken into consideration, it is apparent that the translator makes "a phonemic translation" (Lefevre,

1975, p. 19) putting emphasis on the sound “h”. The similarity between “oh! hi o” and “ferhâad”, “oh!” and “âaaahh”, “private oh!” and “ferhâd” attracts attention. However the emphasis made on the story is completely lost. This well-known story of Ferhad and Şirin is told by many writers of Ottoman Divan poetry and contemporary Turkish poetry, such as Şeyhî, Ahî, Celilî and Nazım Hikmet and Ümit Denizer (Çelebi, 1998, p. 104). Thus, it may appear to the reader the genre has shifted because there is no longer any implication that it is a love poem. As the gender of Çelebi’s “he” is not explicit, the translator uses “it” while translating which causes a loss of the vital elements vital to the poet. It is known that “he” symbolizes Ferhad because it contains the intended letter or phoneme “h”. Using “it” instead of “he”, the poet, being a Sufi himself refers to a Sufistic meaning of “he”. Symbolically, it is accepted as the highest spiritual point a Sufi can reach. A Sufi starts his journey from the first letter of the Arabic alphabet- ħ; “alef” [elif]- and reaches “he” [ه]; the last letter. Furthermore, some groups in Sufism explain the whole world according to sounds (Compare Hurûfîlik, Çelebi 1998, p. 105). The Turkish word for “Allah”, “Ferhad”, many religious prayers includes this last letter pronounced as “he” in Turkish (Çelebi, 1998, p. 104). Apparently, it is very hard to communicate the same message Çelebi intends to the target readership as they do not have a common background with the source readership.

The last two poems translated from Çelebi are “Uncle Sea Buoy” (Şamandıra Baba) and “Maria” (Mariyya). As “Uncle Sea Buoy” and Maria do not contain any Sufistic elements, they will not be examined here.

CONCLUSION

The findings of this study show that Nemet-Nejat proposes a very much twisted representation of contemporary Turkish poetry in his translation. The content of criticism is restricted to three poets, namely Beyatlı, Kısakürek and Çelebi, whose poetry carries signs of Sufism. The underlying reason of this choice is the Sufistic metaphysical aspect the translator describes at the heart of Turkish poetry. In the macro-analysis part of the study, the Sufistic discourse which the translator creates is examined. In the second part of the study-micro analysis- the translations of the poems have been analyzed.

This study illustrates that the translator places the metaphysical essence at the core of contemporary Turkish poetry, which is an over-generalization and is not valid for every period of Turkish poetry. The translator presents Turkish poetry as a unified whole and a continuum starting from its Shamanistic and pre-Islamic roots because of the fact that the Turkish language and Sufism are Asian in origin. Furthermore the constant emphasis he puts on secularity and his neglect of the Anatolian interpretation of Sufism, which cannot be isolated from its religious roots, and his avoidance of reflecting western influences on Turkish poetry in the anthology, especially in the paratextual materials, creates a distorted and shifted representation of contemporary Turkish poetry. The Sufistic discourse he creates attracts the attention of Westerners who are already familiar with orientalist spiritual and sensual images. In the micro-analysis part, some of his translations can be considered imitations, because he produces poems of his own which have their point of departure in common with the source text (Lefevere, 1975, p. 76). He applies many kinds of semantic shifts and omissions, especially to make the homosexual eroticism which he aims to emphasize visible even when there is not such inner aspect in the poems. He abuses the lack of gender distinction in the pronouns and possessive adjectives. The arbitrariness of his choices is in analogy with the discourse he creates in the paratextual material provided in the book. Thus, the findings of two level analysis in this study (discursive and textual) overlaps as the translator’s assimilative strategies are reflected in his translation.

As the concept of rewriting always implies, this anthology offers the readers a transformed image of Turkish poetry which can be a mirror of the translator's worldview and literary stance and enjoys so many auctorial freedom that reaches to the level of "adaptation". The anthology supports the already existing images of the East and Sufism which the translator uses to feed the target culture with the already existing Orientalist images - such as sexuality, eroticism and preserves the self-image of the target orientalist culture by creating an alienated other.

REFERENCES

- Andrews, Walter (2004). "Stepping Aside, Ottoman Literature in Modern Turkey". *JTL (Journal of Turkish Literature)*. Bilkent University Center for Turkish Literature Issue 1, 9-32.
- Berk, Özlem (2006). "Translating the 'West', The Position of Translated Western Literature within the Turkish Literary Polysystem". *RiLUne*, n. 4, 1-18.
- Beyatlı, Yahya Kemal (2002). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgegil, Zöhre (1997). *M. Kaya Bilgegil'in Makaleleri*. Ankara: Akçağ.
- Çelebi, Asaf Hâlet (1998). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Enginün, İnci (2002). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Fazıl [Kısakürek], Necip (1999). *Çile*. İstanbul: Trip matbaası.
- Genç, İlhan (2005). *Örneklerle Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Levin. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Gökalp-Alparlan, G. Gonca (2001). "Çağdaş Türk Şiirinde Gazeli Yeniden Yaratanlar" 21. *Yüzyıla Girerken Yazında Dil Kullanımları : Alışkanlıklar - Yenilikler - Aykırılıklar - Sapmalar (I.Dil, Yazın, Değişbilim Sempozyumu Bildirileri)*, Ed. Ünsal Özünlü-Mehmet Ali Gülel, Denizli: 1-24.
- Gölpınarlı, Abdülbâki (1953). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gönel, Hüseyin (2010). "Divan Şiirinde Sevgiliye Dair" *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 5/3 Summer:208-222.
- Hall, Stuart (1996). "Who needs identity?". *Questions of Cultural Identity*. Edit. Stuart Hall & Paul du Gay. New Delhi: Sage Publication: 1-17.
- Halman, Talât Sait (2004). "Preface: On Eda" *Eda: An Anthology of Contemporary Turkish Poetry*. The United States of America: Talisman House: 1-3.
- Hélie, Anissa (2004). "Holy Hatred". *Reproductive Health Matters*. Volume 12, Issue 23, May : 120-124.
- Holbrook, Victoria R (1994). *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Kolcu, Ali İhsan (2002). *Zamana Düşen Çiğlik: Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri ve Tanpınar'ın Şiir Estetiği*. Ankara: Akçağ.
- Koç, Raşit. "Mevlana'dan Buda'ya Fenafillah'tan Nirvana'ya Mistisizm ve Asaf Hâlet Çelebi". <http://arifegulsun.blogcu.com/sayfa/188> (31.07.2011: 155.44)
- Köprülü, M. Fuad (2003). *Türk Edebiyat Tarihi*. Ankara: Akçağ.
- Lefevere, Andre (1992a). "Chapter I," *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*.

London and New York: Routledge: 1-10.

Lefevere, Andre (1992b). *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: Modern Language Association of America.

Lefevere, Andre (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blue Print*. Edit. James S. Holmes. Netherlands: Van Gorcum: Assen.

Miyasoğlu, Mustafa (1993). *Asaf Halet Çelebi*. Ankara: Akçağ.

Nemet-Nejat, Murat (2004). *Eda: An Anthology of Contemporary Turkish Poetry*. The United States of America: Talisman House.

Nemet-Nejat, Murat (1991). "Translation and Style". *Talisman Magazine*. Spring.

Nemet-Nejat, Murat (2004). "Turkey's Mysterious Motions and Turkish Poetry". *The Review (The Daily Star 11)*. Saturday, November 20: 1-5. Available at <http://www.dailystar.com.lb/ArticlePrint.aspx?id=93997&mode=print>

Okay, Orhan (2001). *Silik Fotoğraflar*. İstanbul: Ötüken.

Özbalcı, Mustafa (1996). *Yahya Kemal'in Duygu ve Düşünce Dünyası*. Ankara: Akçağ.

Paker, Saliha (2002). "Translation as Terceme and Nazire". *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II, Historical and Ideological Issues*. Manchester: St Jerome Publishing: 123- 143.

Parla, Jale (2001). "Oryantalizm Hayali Doğu". *Atlas Dergisi*. Issue 96 / Mart: 41-47 .

http://www.kesfetmekicinbak.com/atlaslar/y_dergi/arşiv (20.03.2009)

Robins, Kevin (1996). "Interrupting Identities: Turkey: Europe". *Questions of Cultural Identity*. Edit. Sturart Hall& Paul du Gay. New Delhi: Sage Publication:61-86.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2002). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tatçı, Mustafa (1997). *Edebiyattan İçeri: Dini Tasavvufi Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar*. Ankara: Akçağ.

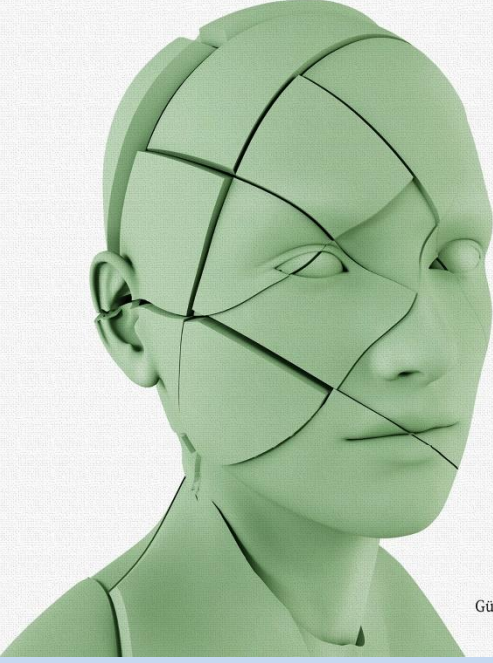
Tenik, Ali (2009). "Türk Mutasavvıf Şairlerinde Varlık Anlayışı Eşrefoğlu Rumi, Niyaz-i Mısri ve Ahmed Kuddusi Örneği". *İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)*, sayı: 23: 471-509.

Tymoczko, Maria (2002). "Connecting the Two Infinite Orders: Research Methods in Translation Studies". *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II, Historical and Ideological Issues*. Manchester: St Jerome Publishing.

Venuti, Lawrence (1998). *Scandals of Translation*. London and New York: Routledge.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

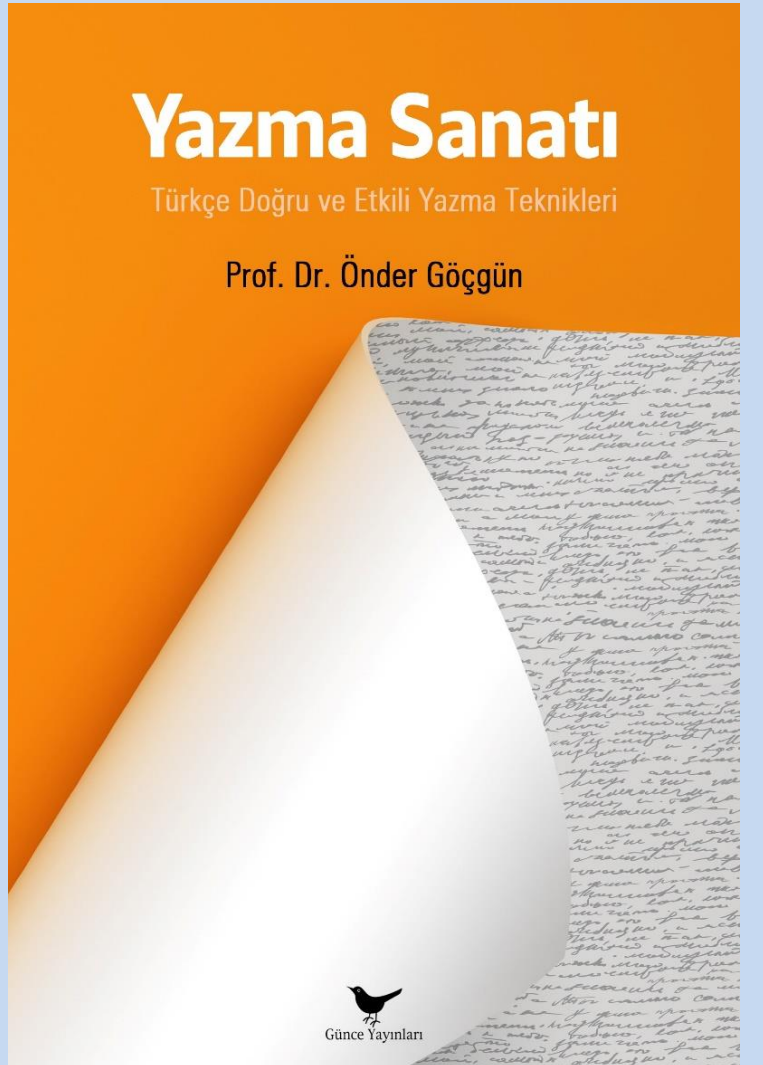


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye'deki Yeri ve Önemi

DR. ÖĞR. ÜYESİ MURAT KALELİOĞLU*

Öz

Günümüzde, birçok alanda üretilen anlamlı yapıları çözümleme yetisine sahip olan göstergebilim kuramı, gücünü aldığı temellerden dolayı, dünyanın birçok yerinde üretilen bilimsel çalışmalarla gerek bilimin gerekse günlük yaşamın farklı alanlarına uygulanabilmektedir. Geçmişte sadece nesnelere, olgu ve olayları temsil eden göstergeleri üretmekle sınırlı olan gösterge çalışmaları bugün artık göstergebilim kuramı adı altında eğitim bilimlerinden sağlık bilimlerine, fen bilimleri ve matematikten filolojiye, güzel sanatlardan sosyal ve beşeri bilimlere bilimin değişik alanlarında bilimsel bilgiyi üreten ve üretilen bilgiyi yeniden anlamlandıran bir yöntem hâline gelmiştir. Bu çalışmada uluslararası ölçekte akademik çevrelerde kabul gören, kendi gelişimini kendisi destekleyen, diğer bilim dalları ve alt alanlarıyla olan ilişkisinden dolayı farklı dizgeler arasında disiplinlerarası çalışmaların önünü açan çağdaş göstergebilim kuramının genel bir değerlendirmesi yapılmış ve kuramın üretilen çalışmalar çerçevesinde Türkiye'deki yeri ve önemi tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk göstergebilimi, göstergebilim kuramı, anlamlama edimi, göstergebilimsel hareketlilik, göstergebilim çalışmaları

A GENERAL OVERVIEW OF THE THEORY OF SEMIOTICS AND THE PLACE OF IT IN TURKEY

Abstract

Today, the theory of semiotics, which has the ability to analyze meaningful structures created in many areas, can be applied to different scientific fields and to those of daily life. Limited to producing signs that represent objects, facts, and events in the past, sign studies have become a method that produces and reinterprets generated knowledge in educational sciences, health sciences, natural sciences, mathematics, philology, fine arts, and social sciences and humanities under the name of the theory of semiotics. In this study, a general condition of modern semiotics, which is accepted by international academia, supports its development, paves the way for interdisciplinary studies in different systems due to its relations with other science branches and subfields, and the place and importance of the theory in Turkey within the framework of works produced have been discussed.

Keywords: Turkish semiotics, theory of semiotics, signification act, semiotic dynamism, studies of semiotics

GİRİŞ

G enel olarak göstergebilim belirli bir dizge içinde (alansal), anlam ifade edecek şekilde bir kodlar bütününe (dilsel kodlar / dilsel olmayan kodlar) bağlı olarak bir araya getirilen göstergeleri ve üretildikleri dizgeleri çözümleme kuramıdır. Bu inceleme türünü bir çeşit 'anamlama edimi' olarak görmek olasıdır. Göstergebilimin verileriyle ele alınan bütünü anlamlama

demek göstergelerin üretildiği dizge içindeki türlerini, rollerini, birbiriyle olan ilişkilerini, bu ilişkiden doğan nedenli bağıntıları ve bütünü oluşturan parçaların birbirine eklemlenmiş biçimlerini ortaya koymak demektir. Bu edim sayesinde elde edilen verilerden hareketle göstergelere belirli anlamlar yüklemek, yüklenen bu anlamları kendi içinde yorumlamak, yapılan yorumlar neticesinde ele alınan bütünü yeniden anlamlama mümkündür. Bütün aynı olsa da üzerinde yapılan her bir inceleme için varılacak sonuçlar, çıkarılacak anlamlar birbirinden farklı olabilmektedir. Bu durum da bütünün anlam evrenini oluşturan anlamın sonsuzluğuna işaret etmektedir.

İnsanlık tarihinin başlarında göstergebilim diye bir alan yoktu. Ancak gösterge her zaman vardı. O dönemlerde insan hayatında yer alan olgu ve olayları temsil yetisi olan göstergeleri üretme, bu göstergelerin gerçek hayattaki karşılıklarıyla bağıntısal ilişkisini ortaya koyma ve göstergeler yoluyla somut/soyut her şeyi isimlendirme (anlam yükleme) çabası vardı. Bu çabanın karşılık bulmasında 'toplumsal kavrayış ve/veya toplumsal kabul' gibi önemli bir mekanizma bulunmaktadır. Bu mekanizma sayesinde herhangi bir durumu ya da nesneyi hangi göstergenin temsil edeceğine yönelik toplumsal bir uzlaşma sağlanmaktadır. Dolayısıyla göstergelerin üretilmesinde ve sosyal yapı içinde benimsenmesinde toplumsal sözleşmenin rolü büyüktür (Kalelioğlu, 2020a, s. 33).

Göstergelerin üretilmesinde ve gerçek yaşamdaki karşılıklarıyla eşleştirilmesinde kültürün de göz ardı edilemez bir yeri vardır. Bir anlamda kültür insanoğlunun ürettiği, içinde kendisinin varlık bulduğu gerçeklikten ibaret dizgelerin tümüdür (Günay, 2016, s. 25). Bugün kültür deyince toplumların bilim, eğitim, felsefe, edebiyat, müzik, din vb. sosyal hayatı oluşturan her türlü alandan söz etmek olasıdır. Göstergebilimsel açıdan her bir alan farklı bir dizgeye işaret etmektedir. Bu sebeple bir toplumun gelişmesine katkıda bulunan bu dizgeler ne kadar çoğalırsa o toplumun kültürel boyutu ve zenginliği de o kadar artmaktadır.

Toplumlar ve kültürlerinin gelişmesine katkıda bulunan değişik türden dizgeler çoğaldıkça bu dizgeleri inceleme/anlamlama/açıklama ihtiyacı da aynı oranda artmıştır. Bu bağlamda yaşanan gelişmeler ışığında göstergebilim, kültürel dizgelerde üretilen dilsel olmayan göstergeleri açıklamak için yeni bir inceleme alanı olarak işaret edilmiştir (Saussure, 1919, s. 16). Saussure'ün göstergebilimi, dilbilimi de içine alan bir üst kuram olarak işaret etmesi, dilbilimin sınırlarının tümüncen ötesine geçememesinden kaynaklanmaktadır. Oysaki tümce ötesi dile ait olmayan farklı türden göstergelerin de anlamlandırılması sosyal yaşamın, kültürün ve dolayısıyla toplumsal kimlik olgusunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacak gereklerden biridir. Bu yüzden Saussure, bilimsel bir yöntem olarak göstergebilimin önemine işaret etmiştir.

Söz konusu insanların yaşam biçimini, inanışını, olgu ve olaylara bakış açısını, iletişim biçimini yansıtan kültürel dizgelerin incelenmesi olunca işin içine göstergebilim kuramı girmiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri dilsel göstergelerin yanı sıra sosyal, toplumsal ve kültürel dizgelerin oluşmasına olanak tanıyan dilötesi göstergelerin de incelenmesi gereğidir. Sistemli bir anlamlama ya da düşünme örnekçesi olan göstergebilim dilsel olsun olmasın belirtilen dizgeleri açıklama yetisine sahip bir yaklaşımdır.

Bir toplumun bireylerinde, toplumsal kimlik yaratma anlayışı içinde, farkındalık kazandıran bilimsel, sosyal, siyasal, ekonomik ve sanatsal alanlarda üretilen birçok kültürel dizgeden söz etmek olasıdır. Tüm bu dizgelerin oluşmasına katkıda bulunan en önemli unsur insan olmuştur. Bu durum da insanın göstergeler ile arasındaki güçlü iletişimini ortaya koymaktadır. Bilinçli olsun olmasın iletişime maruz kalan insan, kullandığı dilin alfabesinden işaret diline, trafik işaretlerinden reklam tabelalarına vb. farklı türden göstergelerle karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum da insanın her daim değişik gösterge türleriyle sürekli iletişim hâlinde olduğunu göstermektedir.

Kalelioğlu'na göre iletişim hâlinde olmak insanın sadece birbiriyle olan ilişkisi için değil aynı

zamanda etrafında olup biteni anlamlaması için de önemlidir. İletişim edimi ancak göstergeler yoluyla gerçekleşmektedir. Gösterge ve insanı aynı düzlemde buluşturan iletişimin doğru ve anlaşılır olması gerekir. Bunun için doğru yer ve zamanda doğru göstergeleri kullanmak, onları tanımak, anlamak ve anlamlamak önemlidir. Nasıl ki bir düşünme örmekçesi olan göstergebilimi anlamak ve uygulamak için farklı türden göstergeleri tanımak ve anlamak gerekiyorsa bireylerarası doğru iletişim için de insanın maruz kaldığı göstergeleri anlamsal ve işlevsel açıdan bilmek gerekir (2020a, ss. 33-34). Ancak bu sayede değişik amaçlara yönelik üretilen mesajları aktarma yolu olan iletişim anlamlı hâle gelmektedir.

Bu durum sadece gündelik yaşamda değil bilimde de geçerliliğini korumaktadır. Anlamın kurulduğu dizge ne olursa olsun doğru bilgiye ulaşmak, sunulanın (görünenin) ardındaki asıl anlamı açığa çıkarmak, dizgenin üretiliş biçimlerini ve üretim nedenlerini ortaya çıkarmak gibi hususlar insanda hep bir merak konusu olmuştur. Bu durum da bireyleri göstergelerle daha fazla ilgilenmeye itmiştir.

Yaşamı anlama ve anlamlama, sundukları hakkında neden ve nasıl sorularına cevaplar arama, örtük anlamı açığa çıkarma isteği insanı bilimde de uç noktalara götürmüş ve içinde göstergebilim kuramının öncülük ettiği disiplinlerarası yaklaşımları zorunlu kılmıştır. Bugün dünyada farklı ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de göstergebilimsel çalışmalar ortaya çıkmıştır. Özellikle de 20. yüzyıldan itibaren bu çalışmalar değişik gösterge dizgelerinin oluşturduğu birçok alanda devam etmektedir.

Bu çalışma ‘göstergebilimin sınırları’. ‘Türkiye’de göstergebilimsel devingenlik’ ve ‘göstergebilimin yeri ve önemi’ başlıkları altında üç temel aşamada gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın ilk aşamasında bir anlamlama kuramı olan göstergebilimin genel olarak diğer alanlarla olan ilişkisi, uygulanabilirliği ve kapsayıcılığı; bir sonraki aşamada kuramının geçmişten bugüne Türkiye’deki durumu ve alanın ilerlemesine katkı sunan bazı çalışmalar; son aşamada ise disiplinlerarası ve/veya disiplinlerötesi çalışmaları destekleyen göstergebilim kuramının üç örnek üzerinden dünya ölçeğindeki durumu; ve Türkiye’deki disiplinlerarası ve/veya disiplinlerötesi çalışmaların ne durumda olduğu ve nerede olması gerektiğine yönelik bir tartışma başlatılmış ve sonuç kısmında ise genel bir değerlendirme ile kuramın genelden özele; Türki’ye özelinde bir değerlendirmesi yapılmıştır.

GÖSTERGEBİLİMİN SINIRLARI

Bir toplumun gelişmişlik düzeyini gösteren en önemli öğelerden biri kültürdür. Toplumsal algı ve düşünce biçimi, sorunları kavrama ve çözüm önerileri sunma şekli, sosyal, bilimsel, siyasal, ekonomik ve sanatsal alanlarda üretilen varlıkların bütünü toplumsal kimliğin temellerini oluşturan kültürel birikimin kendisidir. Göstergelerin anlamlı dizilişleriyle oluşan kültür ile ilgili olgu ve olayları açıklamaya yarayan, bazı yönleriyle betimleyici bazı yönleriyle de eleştirel bir yaklaşım olarak kabul edilen yöntem ise göstergebilimdir. Genel çerçevede kültür dizgesini ve bu dizgenin oluşmasına katkıda bulunan diğer alt dizgeleri açıklamaya yarayan göstergebilim kendi sınırları içinde sistemli bir düşünme örmekçesini varsayar. Bu özelliğinden dolayı göstergebilimi bir anlamlama sanatı, göstergebilimciyi de “sanatçı” (Barthes, 2015, s. 61) olarak görmek olasıdır.

Sistemli bir düşünme edimini varsayan göstergebilim yaklaşımı, gösterge olarak işaret edilen her türden göstergeyle yakından ilgilenir (Eco, 1976, s. 7). Gerek gündelik yaşamı ilgilendiren değişik alanlarda gerekse bilimin farklı alanlarında temeli göstergelerin anlamlı ve sistemli dizilişine dayanarak üretilen değişik türden dizgeler ve bu dizgeleri çözümlemeye, üretim süreçlerini açıklamaya dayanan göstergebilimi ‘bilimin yaramaz çocuğu’ olarak adlandırmak yerinde olacaktır. Göstergebilim, işlevselliği sayesinde bilimin hemen hemen tüm dallarıyla doğal bir etkileşim hâindedir. Bu yayılcı etkileşimin bir sonucu olarak da kuram dile ait olan-olmayan her türlü göstergeyi inceleme

yetisine sahiptir.

Buraya kadar gelinen noktada göstergebilimin hem devingen hem de yeterince kapsayıcı bir yöntem olduğunu belirtmek doğru olacaktır. Örneğin bir sinema filminin, bir tiyatro oyununun ya da bir sanat eserinin/performansının oluşumunu sağlayan devinimsel göstergeler vardır. Yazılı metinden bağımsız bu hareketli göstergelerin kendi dizgesi içindeki anlamlı dizilişi sayesinde anlık performans yani gösterimi içeren bir anlam evreni yaratılmaktadır. Burada sözü edilen performans türlerinin her biri kendi içinde anlamlı bir bütünlük oluşturduğu için üretim şartlarını oluşturan göstergelerin türü ne olursa olsun göstergebilimsel bir incelemenin nesnesini oluşturur. Bu bağlamda inceleme nesnesi sanat yapıtı olan göstergebilimsel bir okuma ediminin türü ve derinliği de nesnesinin gerektirdiği türden olacaktır.

Söz konusu göstergebilimin sınırlılığını test eden sanat yapıtları olunca anlamın farklı düzlemlerine kısaca değinmek gerekir. Barthes, Saussure'ün dile ait göstergeler için yaptığı tanımı, düz anlam/yananlam karşıtlığı içinde genişletmiştir (Barthes, 1979, s. 88). Yaratıcılığın ve hayal gücünün dışavurumu olan edebiyat, resim, heykel, mimari, müzik, tiyatro, sinema, dans vb. sanatın her dalında anlamlandırma ediminin derinlik kazanması için düz anlamsal okumanın yanında yananlamsal okuma da önem kazanmıştır.

Günay' a göre, "düz anlam düzlemine sahip olan toplum gösterenlerden, göstergebilimci ise gösterilenlerden söz etmektedir. Bu yüzden göstergebilimci, birbirine bağımlı bu iki anlam düzeyini nesnel olarak çözmek için, birinci dizge göstergelerini maskeleyen amaçlayan gereçleri elinde tutan kişidir" (2020, s. 21). Araştırma nesnesi üzerinde çalışan bu yetenekli öznenin göstergebilime ait kuramsal bilgisinin yanında ilgili sanat dalındaki alan bilgisi ve genel ansiklopedik bilgisi de önemlidir. Bu bilgi kümesinin toplam derinliğine bağlı olarak gösteren ve gösterilenden elde edilen düz anlamsal gösterge ile birbirini sonsuz kez üretme yetisine sahip çağrışımsal boyutta elde edilen diğer yananlamsal göstergeler göstergebilimin sınırsızlığına işaret eden diğer önemli öğelerdir. Burada bir sınırlılıktan söz edilirse o da göstergebilimle değil göstergebilimsel okuma edimini gerçekleştiren öznenin bilgi düzeyi ile ilgili olacaktır.

Göstergebilimin inceleme konusunu oluşturan göstergeler zamanla değişim geçirmiş ve anlamsal açıdan genişleşmişlerdir. Eskiden göndergesi tek olan bir göstergenin, günümüz göstergebilim yönteminin niteliği sayesinde, artık birçok göndergesi olduğu ve bu göndergelerin birbiriyle olan ilişkisinin bağlı buldukları göstergeyi oluşturmada önemli bir rolü olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Örnek olarak bir beyaz eşya göstergesi, bir ya da birkaç şehirde kurulmuş olan fabrikaları, bu fabrikalarda çalışan beyaz ve mavi yakalı işçileri, üretilen ürünleri tüketiciyle buluşturabilmek için kurulan satış ağlarını ve ekonomiye hizmet eden sermayeyi belirtebilir. Bu durum da ticari bir marka olan bir beyaz eşya göstergesi, kendisiyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkide olan diğer göstergelerle arasındaki göndergesel ilişkiyi ortaya koyar. Tek göstergenin yarattığı bu göndergesel zenginlik Saussure'ün sözünü ettiği gösteren/gösterilen ilişkisinden daha fazlasının olduğunu göstermektedir. Saussure'ün dilbilimsel bağlamda açıkladığı göstergenin bir gösteren bir de gösterilen yanı vardır (1959, s. 67). Ancak yukarıda sözü edilen örnekteki gibi göstergelerin birden çok göndergesi bulunmaktadır.

Toplumların gelişmişlik düzeyini kullandığı göstergelerin göndergelerinin ne denli geniş olup olmadığından anlamak olasıdır. Göstergelerin göndergeleri ne kadar çoksa toplumsal iletişim ağı ve yaşam biçimi de o denli gelişmiştir. Bu durumu dil ve düşüncenin gelişmişlik düzeyi ile de ilişkilendirmek olasıdır. Göstergebilimin inceleme nesnesi durumunda olan göstergeyi, kendisi dışında herhangi bir şeyin yerini alan bir değer ya da kavram olarak tanımlamak mümkündür. Bu durum, türü fark etmeksizin göstergeleri, anlamlarını, birbirleriyle olan ilişkilerini, bu ilişkilerden doğan başka

anlamları incelemek olan göstergebilimin bir “üst-dil” (Barthes, 1979, s. 88; Yücel, 2012, s. 4) hâline gelmesini sağlamıştır. Göstergenin oluşturduğu her türden dizgeyi anlamlamayı amaç edinen göstergebilimin toplumsal hayata ve bilime ait hemen hemen her dizge ile iletişim hâlinde olması hem göstergebilim kuramının sınırsızlığına hem de bir üstdil oluşuna verilebilecek bir örnektir.

Göstergebilimin sınırsızlığı ve bir üst kuram olma özelliği, onun farklı disiplinlerle etkileşim hâlinde olmasını sağlamış ve günümüz göstergebilim çalışmalarına önemli ölçüde ivme kazandırmıştır. Bu yüzden gelişmiş ülkeler başta olmak üzere dünyada göstergebilime olan ilgi sürekli artmaktadır. Birçok ülkede yapılan göstergebilimsel çalışmalar toplumsal yaşamın farklı alanlarında, bilimde ve sanatta varlık gösteren olgu ve olayları günün şartlarına göre anlamlama üzerine genişlemiştir. Bu edim neticesinde elde edilen sonuçlar da toplumsal yarara dönük bir şekilde kullanılmaktadır. 20. yüzyılın başlarında sadece yazınsal metinlere uygulanan göstergebilim kuramı, artık matematikten hukuka, biyolojiden hayvanbilime, doğal olaylardan sanat yapıtlarına birçok alanda farklı türden disiplinlerarası çalışmalara öncülük etmektedir.

TÜRKİYE’DE GÖSTERGEBİLİMSEL DEVİNGENLİK

Göstergebilim, tek başına bir bilim dalı olmaktan çok farklı disiplinlerle yolu bir noktada kesişen, bir anlamlama kuramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek gündelik yaşamda gerekse bilimde belirli bir yapı, ideoloji, düşünce ya da öğretinin ortaya çıkması için kendi anlam evreninde kurgulanması gerekmektedir. Bunun en önemli nedeni belirli bir amaca hizmet eden göstergeler bütünüünün anlamını bulunduğu dizgede kazanmasıdır. “Her gösterge bir dizgenin ögesidir” (Vardar, 1998, s. 79). Burada anlamın üretildiği dizgenin önemi ortaya çıkmaktadır. Örnek olarak, tıp bilimlerinde gerçekleştirilen ve belirli bir amaca hizmet etmesi beklenen bir araştırmanın sonucu, ilgili araştırma konusunun ait olduğu alanda daha anlamlı olacaktır. Bunun en önemli nedeni ilgili alana ait yapılan çalışma bir gösterge olarak düşünüldüğünde, bu göstergenin göndergelerinden biri olan ve alana hizmet eden diğer araştırmacılar ile olan yakın ilişkisidir. Bu ilişki hem kavramsal hem de anlamsal düzeydedir. Göstergebilimin olanaklarıyla yapılan bir araştırmada ortaya çıkan sonuçların anlaşılması, üretilen bilginin yeniden anlamlandırılarak üretilmesi gibi edimler ilgili disipline ait anlam evreninin ve bu evrenin oluşmasına destek veren göstergelerin işlev ve niteliklerinin bilinmesiyle olanaklıdır. Bu durum da bizi göstergelerin kendi dizgesinde anlamlı olduğu sonucuna götürmektedir.

Dizge kavramını, kendi sınırları içinde bir değerler bütünü oluşturacak ve belirli bir amaca hizmet edecek şekilde birbiriyle ilişkilendirilmiş bir göstergeler ağının kurduğu bir evren olarak görmek olasıdır. Örüntüsel, ilişkiyel, anlamsal ve işlevsel değerler bütünüüne işaret eden bu göstergeler ağı dizgeyi işaret etmektedir. Günümüzde farklı türden bilim dallarını birbirinden ayrı dizgeler olarak değerlendirmek mümkündür.

İlk sistemli göstergebilim çalışmalarının Türkiye’deki durumu dizge açısından ele alındığında, bu çalışmaların çoğunlukla, hatta dünyada olduğu gibi ülkemizde de yazın alanında gerçekleştiği görülmektedir. Bugün yazın denildiğinde, dilsel göstergelerin ilgili dizgenin üretimine olan katkısından dolayı ne dili edebiyattan ne de edebiyatı dilden ayırmak neredeyse olanaksızdır. En azından durum ülkemiz açısından değerlendirildiğinde, bunun en önemli nedenlerinden biri göstergebilim çalışmalarının temelini, daha gözlenebilir ve uygulanabilir olmasından kaynaklı, Saussure’ün dilbilimde elde ettiği verilere dayandırılmasıdır. Aslında temeli dilbilimin yanı sıra, matematik ve mantığa da dayanan göstergebilim kuramı zamanla yetkin bir uygulama örnekçesi hâlini almıştır.

Dünya geneline bakıldığında iki kuramcının çalışmaları üzerine kurulan iki farklı yöntemden söz etmek olasıdır. Bunlar biri anlamlama sürecini üçlü yapılara dayandıran Charles Sanders Peirce’ün göstergebilimsel tasarısıdır. Diğeri ise Ferdinand de Saussure’ün ikili anlamlama sürecidir. Pi-



erce'ün "göstergebilim anlayışının mantıksal kökenli olmasına karşın Saussure'ün öngördüğü inceleme toplumsal niteliklidir. Gerçekten de İsviçreli bilgin, göstergebilimi dilbilimin konumunu saptamak amacıyla tasarlar" (Vardar, 1998, s. 88). Pierce'ün üçlüklerine dayanan süreç daha çok mantık temelli ve soyut olduğu için uygulanabilirliği hakkında zaman zaman tartışmalara yol açmıştır. Ancak Saussure'ün ikili bir sürece dayandırdığı anlamlama örnekçesi temelini onun eşsüremlil dilbilim çalışmalarından aldığı için daha somut ve uygulanabilir olmasıyla bilinmektedir. Bu çerçevede Saussure'ün dilbilime kazandırdığı "gösterge; gösteren/gösterilen, nedensizlik, çizgisellik, dizge/değer, biçim/töz, dilyetisi; dil/söz, eşsüremlilik/artsüremlilik, dizimsel/dizisel ve dilbilim/göstergebilim" (Saussure, 1959) gibi ikili kavramlar süreç içinde dilbilimciler tarafından göstergebilimle de ilişkilendirilmiş ve dilbilimin verileri ışığında göstergebilim çalışmaları hız kazanmıştır. Bu durum Türkiye'de de etkisini göstermiş ve özellikle yazınsal alanda yapılan çalışmaların birçoğu Saussure temelli çalışmalar olmuştur.

Bir diğer önemli neden ise daha 1960'larda Greimas'ın Türkiye'ye gelmesi ve alanla ilgili düşünce ve çalışmalarını Türk bilim insanlarıyla paylaşmasıdır. Bu bağlamda Greimas İstanbul'da ve Ankara'da dersler vermiş ve göstergebilimsel tasarısını bu çevrelerle paylaşmıştır. Greimas da daha uygulanabilir, gözlemlenebilir ve açıklanabilir olma özelliğinden dolayı yapısal dilbilim temelli bir

yaklaşımı benimsemiş ve göstergebilimsel tasarısını Saussure'ün dilbilimsel ilkeleri üzerine geliştirmiştir.

Greimas'ın üzerinde çalıştığı göstergebilim tasarısı temellerini dilbilimden aldığı için İstanbul Üniversitesi'nde çalışmalarını dilbilim alanında sürdüren Tahsin Yücel ve Berke Vardar'ın ilgisini çeker. Daha öncesinde Süheyla Bayrav'dan dilbilim, göstergebilim ve edebiyat eleştirisi alanlarında dersler alan Yücel'in çalışmalarıyla Türkiye'de göstergebilimin temelleri atılmaya başlanır. Büyükkarcı'ya göre (2018, p. 22), bu dönemde özellikle Yücel'in 1969'da Türkiye'de yapılan ilk göstergebilimsel metin incelemesi özelliği taşıyan *L'imaginaire de Bernanos* [Bernanos'un Hayali] üzerine yaptığı doktora çalışması göstergebilim ve dilbilim arasındaki sınırları belirler. Bu yüzden Yücel'in bu incelemesi Türkiye'de göstergebilimsel bağlamda yapılmış ilk çalışmadır.

Göstergebilim çalışmaları bağlamında aşağıda verilen araştırmacıların alana kazandırdıkları yapıtlar Türk göstergebiliminin ilerlemesinde önemlidir:

Tahsin Yücel, göstergebilimden de yararlanarak yazdığı roman, öykü, deneme ve eleştiri yazılarının yanı sıra, *L'imaginaire de Bernanos* [Bernanos'un Hayali] (doktora tezi, 1965; yayımı 1969), *Figures et Messages dans la Comédie Humaine* [İnsanlık Güldürüsü'nde Yüzler ve Bildiriler] (1972), *Anlatı Yerlemleri* (1980) ve *Yapısalcılık* (1982) gibi incelemeleriyle bilinmektedir.

Yücel'in doktora tezi olan *L'imaginaire de Bernanos* [Bernanos'un Hayali] çalışmasının Greimas'ın oluşturduğu göstergebilim tasarısına olan katkısında oldukça önemli bir yeri vardır. "Tahsin Yücel'in doktora tezi ile ilgili çalışması yazınsal göstergebilim alanındaydı. Greimas genel göstergebilim kuramını oluştururken bu çalışmadan geniş bir biçimde esinlenmiştir. Greimas'ın *Yapısal Anlambilimi*, genel göstergebilimin için bir mihenk taşı olarak kabul edilirse, yazınsal göstergebilim olarak Tahsin Yücel'in *Bernanos'un Hayali*, Greimas'ın genel göstergebilimi için aynı işlevi görmektedir" (Aslan Karakul, Günay ve Çomak, 2019, s. 243). Yücel'in bu çalışması için Avrupa'da yapılan göstergebilim çalışmaları arasında ilk nitelikli uygulamalı çalışmadır demek yerinde olacaktır. Zaten Greimas da çalışmasında "Tahsin Yücel'in İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde doktora tezi olarak sunduğu *Bernanos'un Hayali* çalışmasının varlığı bizi, onu örnek almaya itmiştir" (Greimas'tan aktaran Aslan Karakul, vd. 2019, s. 240) diyerek Yücel'in çalışmasının göstergebilim ve gelişimi için ne denli önemli olduğunu altını çizmiştir.

Berke Vardar, alana önemli katkıları olan *Dilbilim Sorunları* (1968), *Dil Devrimi Üzerine* (1977), *Dilbilim Yazıları*, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri* (1982), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü* (1988) gibi eserleriyle de bilinmektedir. Vardar'ın çalışmalarının çoğu dilbilim üzerine olsa da temeli Saussure'ün dilbilim anlayışına dayanan çalışmalardır. Dolayısıyla Vardar'ın dilbilime yönelik bazı çalışmalarında zaman zaman göstergebilimin izlerini sürmek olasıdır.

Göstergebilimin gelişmesine katkı sağlayan sonraki çalışmalar ise yazınsal göstergebilim alanında Ayşe Eziler Kıran ve Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri* (2000), *Dilbilime Giriş* (2001); Fatma Erkman Akerson, *Göstergebilime Giriş* (2005), *Edebiyat ve Kuramlar* (2010); Mehmet Rifat Roman *Kurgusu ve Yapısal Çözümleme: Michel Butor'un Değişim'i* (doktora tezi, 1977; yayımı 1978; genel ve yazınsal göstergebilim alanlarında Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1- Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler* (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 2- Temel Metinler* (1998) şeklinde sıralanabilir.

Ancak, her ne kadar göstergebilime 'kendi gelişimini kendisi sürdüren' bir kuram gözüyle bakılsa da Türkiye'de üretilen ve kuramın bugünkü hâline gelmesini destekleyen diğer bilim insanlarının çalışmalarını da göz ardı etmemek gerekir. Burada nitelikli çalışmalarıyla alana hizmet eden, Türkiye'deki göstergebilim çalışmalarının etkinliğine, devamlılığına ve sürdürülebilir gelişiminin desteklenmesine katkıda bulunan araştırmacılar ve çalışmaları önem arz etmektedir.

Yazınsal göstergebilim alanında V. Doğan Günay, *Göstergebilim Yazıları* (2002), *Metin Bilgisi* (2002), *Söylem Çözümlemesi* (2013), *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması: Kuyucaklı Yusuf* (2018); Hilmi Uçan, *Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi* (2014), *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim: Kuram-Uygulama ve Çözümleme Örnekçeleri* (2016); Murat Kalelioğlu, *A Literary Semiotics Approach to the Semantic Universe of George Orwell's Nineteen Eighty-Four* [George Orwell'ın Bin Dokuz Yüz Seksen Dört Anlatısının Yazınsal Göstergebilim Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi] (doktora tezi 2018; yayımı 2018), *Yazınsal Göstergebilim: Bir Kuram Bir Uygulama* (2020); kültür göstergebilimi alanında V. Doğan Günay, *Kültürbilime Giriş: Dil, Kültür ve Ötesi* (2016); genel göstergebilim alanında V. Doğan Günay, *21. Yüzyılda Göstergebilim* (2020); İlhami Sığırcı, *Göstergebilim Uygulamaları* (2016); sinema göstergebilimi alanında Seyide Parsa ve Alev Fatoş Parsa, *Göstergebilim Çözümlemeleri* (2012); görsel göstergebilim alanında V. Doğan Günay ve Alev Fatoş Parsa, *Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması* (derleme, 2013). ; .

Görüldüğü üzere Türkiye'de göstergebilimin gelişimine katkısı olan çalışmalar günümüzde de etkin bir şekilde üretilmektedir. Sözü edilen bu eserler alana bilimsel ölçütlerde kitap olarak kazanılmış eserlerdir.

Yukarıda sözü edilen eserlerin yanı sıra değişik disiplinlerde yapılmış tez çalışması, makale ve bildirimlere rastlamak olasıdır. Buna örnek olarak Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı'na ait Tez Merkezi internet sayfasından edinilen bilgiye göre 1990-2020 yılları arasında göstergebilim ile bağlantılı (arama motoruna tez adı 'göstergebilim' yazılarak taratılmıştır) olarak yapılmış 57 adet doktora, 1989-2020 yılları arasında yapılmış 217 adet yüksek lisans tez çalışmasına rastlanmıştır. Yapılan bu tez çalışmalarının insanbilim, güzel sanatlar, eğitim bilimleri, felsefe, dilbilim, edebiyat, gazetecilik, giyim endüstrisi, halkla ilişkiler, iletişim bilimleri, mimarlık, turizm, müzik, radyo-televizyon vb. alanlarda yazıldığı gözlemlenmiştir¹.

Bu durum da gelişmekte olan bir bilim alanı olarak Türkiye'de yapılmakta olan göstergebilim çalışmalarının çeşitliliğine örnek teşkil etmektedir.

GÖSTERGEBİLİMİN YERİ VE ÖNEMİ

Sistemli bir düşünme örnekçesi olarak göstergebilimin gelişimi, yeri ve önemi hakkında değerlendirme yaparken kuramın uğraş alanı anlam ve bu anlamın taşıyıcısı/yansıtıcısı olan 'metin' kavramı hakkında da bir belirleme yapmak gerekir. "Metin kavramının göstergebilimdeki yeri önemlidir. Çünkü göstergebilim, üretim araçlarının türünü gözetmeksizin, her anlamlı yapıya değer yüklenmiş birer 'metin' gözüyle bakar. Buradaki 'üretim aracı' kavramı gerek gündelik yaşamın gerekse bilimin değişik dizgelerinde oluşturulan metinlerdeki anlamın değişik yöntemlerle üretildiği, dilsel ve dilsel olmayan göstergeleri ifade etmektedir" (Kalelioğlu, 2020b, s. 11). Söz konusu metin çözümlemesi olunca da tek disiplinli, çok disiplinli ya da disiplinlerarası gibi değişik uygulama örnekçelerinden söz etmek mümkündür.

Çok disiplinlilik farklı disiplinleri ayrı ayrı kullanmayla oluşturulan bir yaklaşımken disiplinlerarasılık ise birden fazla disiplinden gerekli görüldüğü ölçüde yararlanarak kendine özgü yeni bir örnekçe oluşturma biçimidir (Günay, 2020, s. 48). Geçmişte gerçekleştirilen birçok çalışma genellikle tek disiplinlidir denilebilir. Kalelioğlu'na göre, daha sonrasında çok disiplinli bir araştırma örnekçesi ortaya atılsa da bu da zaman zaman yetersiz kalmıştır. Çünkü çalışmalar her ne kadar birden fazla disiplinin bir araya gelmesiyle yapılsa da çok disiplinli anlayışın tek disiplinli çalışma anlayışının fazla ötesine geçemediği gözlemlenmektedir. Bunun en önemli nedeni ise çok disiplinli çalışmalarda her bir disiplinin kendi dizgesi içinde hedeflediği sonuçlara ulaşmada ayrı ayrı kullanılmasıdır. Bir

¹ Bu kısımdaki bilgiler Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı'nın Tez Merkezi internet sayfasından alınmıştır. <https://tez.yok.gov.tr/Ulusal-TezMerkezi/giris.jsp> (erişim 01.02.2021)

süre sonra tek disiplinli ve çok disiplinli araştırmalardan yeterli ölçüde sonuçlar elde edilemediği için bilimde disiplinlerarasılık zorunlu hâle gelmiştir (2020). Göstergebilim de kendi dizgesi içinde bu araştırma örnekçelerini destekleyen bir kuramdır. Göstergebilimin disiplinlerarası uygulamalara uygun bir kuram olması alanda araştırma yapmak, kuramı değişik disiplinlere uygulamak isteyen araştırmacıların sayısının da her geçen gün artmasına neden olmaktadır. Bu yüzden sadece dünyada değil ülkemizde de kuramın özellikle son yıllarda ilgi odağı hâline geldiğini söylemek olasıdır.

Bugün dünya geneline bakıldığında insanın insan, doğa, coğrafya, tarih, kültür, inanç, ideoloji, vb. olgular ile yaşama dönük ilişkisini sorgulamaya yönelik geliştirilen değişik disiplinlerarası çalışmalara rastlamak mümkündür. Örnek olarak Kull'a göre göstergebilim, dilbilimin, mantığın ve fenomenolojinin bir genellemesidir, aynı zamanda dilbilimsel olmayan işaret sistemlerini, dil öncesi yorumu ve bilinçdışı fenomenolojiyi de içerir (2018, s. 145). Madem ki dile ait göstergeler öncesi bilinçsiz ya da istemsiz varlık gösteren başka bir gösterge dizgesinden söz ediliyor, o hâlde organizmaların incelendiği biyoloji alanı bu duruma en güzel örnek olsa gerek. Göstergebilim ve biyolojinin kaynaştırılmasıyla oluşturulan, canlı organizmaların genetik kodlarının oluşum süreçlerini inceleyen ve yorumlayan disiplinlerarası bir yaklaşım olan 'biyoloji göstergebilimi' alanından söz etmek olasıdır.

Bir başka örnek de hukuk alanından. Broekman'a göre, dile getirelemeyen yasa ve yasaların tanımlanması ve uygulanması için akılcı ve somut olan dil düzeneği haricinde sezgisel ya da soyut bir kaynak yoktur. Gözlenebilir verilere dayanan hukuksal alanın sadece dilsel ulama bağlı olduğu, bu ulam içinde kullanılan dilsel etkinliklerin analizinde göstergebilimin tutarlı verilere ulaşmada önemli bir köprü vazifesi gördüğü söylenebilir. Bu bağlamda hukuk ve göstergebilimin kaynaştırıldığı disiplinlerarası bir dizgeden söz edilebilir (2016, s. 38). Bu alan, 'Hukuk göstergebilimi' alanıdır.

Son örnek ise suçbilimi ve göstergebilim alanlarının bir araya getirilmesiyle oluşan suç göstergebilimi alanından söz edilebilir. Danesi, Peirce gibi, suç bilimi alanında çalışan bilim adamları ve kriminologların, göstergelerin suçlu zihninin işleyişini nasıl gösterdiğinin farkına vardıkça, suçu daha iyi anlayabileceklerini savunur. Günümüzde suç bilimciler, suça karışan birey ya da grupların davranışlarını anlamak için gösterge temelli ayinleri, işaret ve sembollerini araştırmaya önem vermektedir. Hatta bazı polis güçleri suç kovuşturmalarında, bir araştırma aracı olarak göstergebilimden de yararlanmaktadır (2019, ss. 8-17).

Göstergebilim ile yolu kesişen biyoloji, hukuk ve suç bilimi alanlarına yönelik verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi kuramın, göstergeler yoluyla varlık gösteren bilimin diğer alanlarıyla da yolunun kesişmesi kaçınılmazdır. Göstergebilimin çözümleme araçlarının niteliği, bu araçların gösterge ve anlamı içeren her türlü metne uygulanabilirliği, uygulama süreçlerinin yönetsel belirginliği ve tutarlılığı kuramın yayımlacı karakterinin lokomotiflerinden bazılarıdır.

Çevresinde anlam ifade eden her şeyi incelenmesi gereken bir 'metin' olarak kabul eden göstergebilimin, tıpkı uğraş alanı olan 'anlam' gibi, ilişkide olduğu disiplin ya da çalışma alanları da neredeyse sonsuzdur. Kuramın uygulamadaki sonsuzluk ve/veya sınırsızlık durumu onun evrensel bir nitelik kazanmasında önemli bir etkidir. Kuram Türkiye'de de farklı disiplinlerden araştırmacılar tarafından değişik alanlara uygulanmaktadır. Buna en önemli kanıt bir önceki bölümde yer verdiğimiz Türkiye'de yapılan disiplinlerarası göstergebilimsel çalışmalardır.

Ancak, bir gerçek var ki uğraş alanı anlam ve anlamın değişik katmanlardaki üretim süreçlerine yönelik çözümlenmeler olan göstergebilim kuramının soyutluğu ve bu soyutluktan kaynaklı uygulamadaki zorluğu, disiplinlerarası uygulama alanlarının daha da genişlemesini engellemektedir. Bugün göstergebilimsel bir uygulama yapmak isteyen bir araştırmacı kendi alanına olan hâkimiyetin yanında kuramsal bilgi, terimsel bilgi ve uygulama deneyimi açılarından göstergebilim alanına

da hâkim olmak durumundadır. Araştırmacı ancak bu şekilde göstergebilimi ve çözümleme araçlarını kendi alanında uygulanabilir hâle getirecek ve bu iki dizgeden disiplinlerarasılığı varsayan yeni bir çalışma dizgesi üretebilecektir.

Kurama dair kısıtlayıcı özelliklerden dolayı geçmişten bugüne göstergebilimi farklı disiplinlere uygulamada zorluklar hep yaşanmıştır. Göstergebilimi değişik alanlara uygulamak isteyen araştırmacıların kuramsal bilgiye hâkim olması zaten bir ön koşuldur. Ancak, bu da çoğu zaman yeterli olmamaktadır. Çünkü göstergebilim sadece bilgi temelli bir kuram değildir. Kuramın uygulanmasında ve tutarlı verilere ulaşılmadaki başarı, öncesinde defalarca farklı metinlerle çalışma deneyimi de gerektirmektedir. Bu yüzden araştırmacının kendi alan bilgisinin yanı sıra göstergebilime ait kuramsal bilgi ve deneyim başat zorunluluklardır.

Göstergebilim, toplumu ilgilendiren her alandaki gerçekliğin inşasında insanların edindiği rollerin, kullanılan göstergelerin aracı rollerinin ve anlamlarının daha fazla ve derinlemesine farkına varılmasını sağlayan önemli bir anlamlandırma kuramıdır (Chandler, 2017, s. 8). İçinde bulunduğumuz çağda farklı disiplinleri kaynaştıran göstergebilimsel uygulamaların ve bu uygulamalardan elde edilen/edilecek verilerin önemi, insanlığın ilerlemesinde ve içinde bulunduğu sosyal, ekonomik, siyasal, kültürel, bilimsel vb. yaşamsal kaynakların daha etkin hâle getirilerek ileriye taşınmasında, gün geçtikçe artmaktadır. Bu bağlamda, Türkiye’de yapılan ve önemli bir alt yapı niteliği taşıyan günümüz göstergebilim çalışmalarının, çağın gereği olarak, daha da ileriye taşınması kaçınılmazdır. Bugün, gerek Pierce gerek Saussure temelli olsun, duruma hangi kuramsal açıdan bakılırsa bakılsın, göstergebilimsel uygulama alanlarını çoğaltmak hem kuramın daha etkin ve verimli kullanılmasını sağlamak hem de çoğaltılan uygulama alanlarına paralel olarak insanlığa hizmet alanını genişletmek açılarından önem arz etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, sadece Türkiye’deki akademik çevrelerde değil aynı zamanda dünya genelinde de kabul gören, kendi gelişimini kendisi sürdüren, bilimin farklı disiplinleriyle olan ilişkisinden dolayı disiplinlerarası çalışmaları destekleyen göstergebilim kuramının sırasıyla genel bir değerlendirilmesi yapılmış, diğer alanlarla ilişkisi bağlamında sınırları, Türkiye’deki yeri ve önemi tartışılmıştır.

Bugün göstergebilim denildiğinde, yayılmacı özelliğiyle akla gelen nitelikli ve evrensel bir inceleme kuramı ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, hangi türde olursa olsun, farklı disiplinlere ait temel ve alt dizgelerin üretilmesinde başrol oynayan göstergelerin ve anlamlarının, anlamın inşasını sağlayan ilişkisel değerlerin kuramın hedef noktası hâline gelmesidir. Göstergebilimin uygulama alanlarına bakıldığında eğitim bilimlerinden fen ve matematik bilimlerine, filolojiden güzel sanatlara, hukuktan mimarlığa, mühendislik bilimlerinden sosyal ve beşeri bilimlere, spor bilimlerinden sağlık bilimlerine kuramın oldukça geniş bir yelpazeye sahip olduğu görülmektedir. Bu durum da göstergebilimin hatırı sayılır derecede disiplinlerarası çalışmalara aracılık edebilecek bir niteliğe sahip olduğunun kanıtıdır.

Türkiye’de göstergebilim çalışmaları yaklaşık olarak 20. yüzyılın ortalarında başlamıştır. Bu çalışmalar daha çok dilbilim ile birlikte yazınsal alanda baş göstermiştir. Bunun en önemli nedenleri arasında Greimas’ın İstanbul ve Ankara’da ders vermek üzere üniversite kürsülerinde görevlendirilmesidir. İstanbul’daki göstergebilim çalışmalarında Greimas ile yakın çalışma fırsatı bulan isimler arasında Yücel ve Vardar da geçmektedir. Önceleri yapılan çalışmalar dilbilim-göstergebilim bağlamında yapılırken, bu iki çalışma alanı arasına göstergebilimi dilbilimden ayıran net bir çizgi Yücel’in doktora çalışmasıyla çekilmiştir. 1965’de bitirilen bu doktora çalışması, Türkiye’de göstergebilim çalışmalarının başlangıcı olarak görülmektedir. Öyle ki Greimas, Yücel’in doktora çalışmasına göstergebilim ve anlam üzerine 1966’da Fransa’da yayımlanan “Sémantique Structurale” [Yapısal

Anlambilim] isimli kitabında yer vermiştir. Çalışmalarıyla Türk göstergebilimine de yön veren Yücel'i takiben günümüze kadar, özellikle yazınsal alanda, birçok çalışma yapılmış ve çalışmaların bazıları bilimsel başvuru kitap olarak yayımlanmıştır. Yayımlanan bu çalışmalar ışığında, göstergebilimi disiplinlerarası çalışmalarda bir araç olarak kullanan araştırmacılar da giderek artmıştır.

Türkiye'de Greimas'la başlayan Yücel ile devam eden ve günümüze dek yazınsal alanda üretilen belli başlı çalışmalar yer almaktadır. Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yazınsal alanda gelişme imkânı bulan göstergebilim kuramı, çözümleme araç ve yöntemleri zaman içinde evrensel bir nitelik kazanmış ve farklı disiplinlerdeki çalışmalara aktarılma imkânı bulmuştur. Bu yüzden göstergebilim söz konusu olduğunda yazınsal alanın önemli bir ayrıcalığı vardır. Bilimsel kitap niteliği taşıyan basılı kaynaklara bakıldığında belki de bu yüzden ulusal ölçekte kuramı uygulayan araştırmacıların çoğunluğu yazınsal alanın temsilcilerindedir.

Sonuç olarak göstergebilim, uygulama alanı oldukça geniş bir çözümleme kuramıdır. Her ne kadar kuram, alan ve terimsel bilginin yanında uygulama deneyimi gerektiren ciddi bir ön hazırlığı varsaysa da 21. yüzyıl toplumunun ihtiyaçlarına cevap verebilecek ölçüde uygulamalara açık ve birçok soruna değişik türden çözüm önerileri getirmeye elverişli bir kuramıdır. Bu özelliğinden dolayı göstergebilim, Türkiye'de de kendisini farklı çalışma alanlarına aktararak disiplinlerarası yeni çalışma dizgeleri üretebilmeyi hedefleyen araştırmacılar için önemli bir disiplin hâline gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Aslan Karakul, Songül vd. (2019). Traces de Tahsin Yücel dans "Semantique structurale" d'Algirdas Julien Greimas et Inversement. AFS 2017 Greimas Aujourd'hui: L'Avenir de la Structure, 240-245.
- Barthes, Roland (2015). *Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi*. 2. Baskı. Çeviren: Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Çeviren: Berke Vardar ve Mehmet Rifat. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Broekman, M. Jan (2016). *Meaning, Narrativity, and the Real: The Semiotics of Law in Legal Education IV*. Switzerland: Springer.
- Büyükkarcı, Orhun (2018). *Analysis of Edgar Allan Poe's Horror Stories from the Perspective of Literary Semiotics*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi.
- Chandler, Daniel (2017). *Semiotics: The Basics*. 3. Baskı. Oxon: Routledge.
- Danesi, Marchel (2019). Forensic Semiotics: A Note on Applying Semiotics to the Study of Crime. *Language and Semiotic Studies*. 5(1), 1-20.
- De Saussure, Ferdinand (1959). *Course in General Linguistics*. Çeviren: Wade Baskin. New York: Philosophical Library.
- Eco, Umberto (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington/London: Indiana University Press.
- Günay, V. Doğan (2016). *Kültürbilime Giriş: Dil, Kültür ve Ötesi*. İstanbul: Papatya Bilim.
- Günay, V. Doğan (2020). *21. Yüzyılda Göstergebilim*. İstanbul: Papatya Bilim.
- Kalelioğlu, Murat (2020a). *Yazınsal Göstergebilim: Bir Kuram Bir Uygulama-Anlam Üretim Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kalelioğlu, Murat (2020b). Başarı/Başarısızlık Bağlamında Öznenin Yaşam Mücadelesine Göstergebilimsel Bir Bakış. *Düşünbil*, Sayı 92, içinde. İstanbul: Düşünbil Yayınları.
- Kull, Kalevi (2018). On the Logic of Animal Umwelten: The Animal Subjective Present and

Zoosemiotics of Choice and Learning. *Biosemiotics 17: Semiotics of Animals in Culture: Zoosemiotics 2.0* içinde. Editörler: Gianfranco-Marrone & Dario-Mangano, 135-148.

Vardar, Berke (1998). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual.

Yücel, Tahsin (2012). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp> (erişim 01.02.2021)

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Denetleme ve Yükseltme Görüngüsü Açısından Türkçede Master Cümleleri

DR. ÖĞR. ÜYESİ DUYGU ÖZGE GÜRKAN*

Öz

Bu çalışmanın konusunu Türkçede master cümleleri oluşturmaktadır. Türkçede master cümleleri *-mA*, *-mAk* ve *-(y)Xş* biçimbirimleriyle kurulan bağımlı cümle tiplerinden biridir. Master cümleleri, tıpkı temel cümleler gibi kendilerine ait özne, nesne, tümleç gibi cümle ögelerini içerebilirler. Bu çalışmanın metodolojisi esas olarak Üretici Dilbilgisi Kuramına dayanmaktadır. Türkçede master cümleleri, Üretici Dilbilgisinin bir alt kuramı olan İlkeler ve Değiştirgenler Kuramına bağlı iki ayrı görüngü kapsamında incelenmiştir: *Denetleme* ve *yükseltme*. İngilizce model alınarak oluşturulan bu kuram çeşitli dönüşüm işlemleriyle bütün dilleri ortak kurallarla incelemeyi hedeflemektedir. Dolayısıyla, bu çalışmada master cümleleri *denetleme* ve *yükseltme* görüngülerine göre incelenirken aynı zamanda Türkçe ve İngilizce tipi master cümleleri de birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmanın sonucunda Türkçe master cümlelerinin *denetlemeye* izin verirken, *yükseltmeye* ise izin vermediği görülmüştür.

Anahtar sözcükler: master cümleleri, Üretici Dilbilgisi, denetleme, yükseltme, Türkçe

INFINITIVE CLAUSES IN TURKISH IN TERMS OF CONTROL AND RAISING PHENOMENA

Abstract

The subject of this study is infinitive clauses in Turkish. Infinitive clauses in Turkish are one of the subordinate clause types formed with the morphemes *-mA*, *-mAk* and *-(y)Xş*. Infinitive clauses can contain sentence elements such as subject, object and complement, just like main clauses. The methodology of this study is mainly based on the theory of Generative Grammar. Infinitive clauses in Turkish have been analyzed under the two separate phenomena related to Principles and Parameters Theory, which is a subset of Generative Grammar: Control and Raising. This theory, modeled on English, aims to analyze all languages with common rules through various transformation processes. Therefore, in this study, infinitive clauses were analyzed according to control and raising phenomena, while Turkish and English-type infinitive clauses were also compared with each other. As a result of this comparison, it was seen that while Turkish infinitive clauses allow control, they do not allow raising.

Keywords: infinitive clauses, Generative Grammar, control, raising, Turkish

GİRİŞ

Bu makale, Türkçede *-mA* ve *-mAk* ile kurulmuş master cümlelerini, Chomsky'nin 1957 yılında yayımladığı Syntactic Structures (Sözdizimsel Yapılar) adlı eserle araştırmacıların dikkatine sunduğu Üretici Dilbilgisi Kuramı temelinde incelemeyi hedeflemektedir. Bu makalede Üretici Dilbilgisi terimi, 1957'den günümüze kuramın geçirdiği bütün evreler kastedilmek

üzere kullanılmıştır. Bu evreler, Ölçünlü Kuram, Genişletilmiş Ölçünlü Kuram, İlkeler ve Değiştirgenler Kuramı (Yönetim ve Bağlama Kuramı) ve Minimalist Yaklaşım olarak adlandırılabilir (Özsoy, 1997, s. 9). Üretici Dilbilgisinin çıkış noktası, sınırlı sayıda kuralla sınırsız sayıda cümle üretilebileceği iddiası ve derin yapı - yüzey yapı ayrımını benimsemesidir.

“Bu ayrım, yüzey yapıda birbirine benzemeyen ancak birbirleri ile eşanlı olan yapıların arasındaki anlamsal benzerliğin açıklanmasını sağlar. Evrensel dilbilgisinde derin yapı bağlamdan bağımsız olup sayısı belli olan öbek yapı kuralları tarafından üretilir. Derin yapı ile yüzey yapı birbirlerine bir dizi ‘dönüşüm’ ile bağlıdır. Dönüşümler derin yapıda üretilen yapılar üzerinde kendi bünyelerine uygun değişiklikler meydana getirirler” (Özsoy, 1997, s. 9-10).

Dönüşümler, *yer değiştirme, yerine koyma, silme, katma* gibi işlemlere dayanır (Uzun, 2000, s. 40). Örneğin bu çalışmanın konusu kapsamındaki *yükseltme*, bir dönüşüm işlemidir. Yükseltme, Türkçe için çok tipik bir dönüşüm işlemi olmasa da kimi cümle tiplerinde gözlenmektedir: Onlar beni; [t; Sivas’a gitti] sanıyor (İmer vd. 2013, s. 282).



(1)’de içe yerleşik cümlelerin (embedded clause) öznesi, üst cümlede nesne konumuna yükseltilmiştir. Buradaki dönüşüm işlemi öznenen nesneye yükseltme şeklinde gerçekleşmiştir.

Bu makalenin ilerleyen kısımlarında öncelikle mastar cümleleri tanımlanacak ve daha sonra Üretici Dilbilgisine göre birbirine çok benzeyen fakat iki ayrı görüngenü olan denetleme ve yükseltmenin Türkçede yer alıp almadığı tartışılacaktır.

MASTAR CÜMLELERİNİN TANIMLANMASI

Mastar cümleleri fiilimsilerin bir türüdür ve alanyazında fiilimsilerle ilgili pek çok çalışma mevcuttur (bkz. Bayraktar, 2004, Yılmaz 2009, Özkan 2014, 2020 vb.) Bu çalışmanın asıl konusunu mastar cümleleri oluşturduğundan burada fiilimsilerle ilgili bilgi verilmeyecek, yalnızca mastar cümleleri tanımlanacaktır.

İngilizce, Almanca, Fransızca gibi pek çok dillerde sırasıyla, *infinitive, Infinitiv, infinitif* (mastar) karşılığında kullanılan terim, genellikle eylemin yalın veya işaretlenmemiş olduğu bitimsiz eylem (non-finite verb) biçimi yerine kullanılır. İngilizcede mastar cümlesi, *to* parçacığı (particle) ile birlikte kullanılır: *He wants to go* “Gitmek istiyor”. Yönetim ve Bağlama (Government and Binding theory) kuramında da mastar cümlesi terimiyle gönderimde bulunulan şey *to-infinitive* (*to*-mastar) ile kurulan yapılardır (Crystal, 2008, s. 243).

Türkçede ise mastar teriminin adlandırmasıyla ilgili araştırmacılar arasında görüş ayrılıkları olmakla birlikte mastar ekinin kullanım yerleri ve işlevleri doğrultusunda genel bir ortaklık söz konusudur. Örneğin, adlandırmalarla ilgili olarak Ergin, mastar eki tabirinin Türkçeye uygun bir adlandırma olmadığını ve mastar diye ayrı bir kelime türü kabul edilemeyeceğini ileri sürmüştür. Ayrıca bu yapıların fiillerden *-mAk* ile türetilmiş isimler olduğunu belirterek mastar yerine *fiil ismi* terimini kullanmıştır (2009, s. 185). Korkmaz, *ad-fiil* terimini tercih etmiştir ve bunların, fiil kök ve gövdelerinin *karşıladıkları* oluş, kılış ve durumları, şahıs ve zamana bağlı olmadan göstermek üzere *-mAk, -mA ve -Iş / -Uş* ekleri ile kurulduklarını belirtmiştir (2009, s. 864). Banguoğlu ise *ad-fiil* şekillerinden biri olarak ele aldığı *-mAk*’ı *mastar*, *-mAk*’ın çekime girdiğinde iki sesli arasında kalıp süreklileşerek son damak sesinin düşmesiyle ortaya çıkan *-mA*’yı ise *hafif mastar* terimiyle adlandırmıştır (2007, s. 264). Hengirmen (2006, s. 249), Atabay vd. (1983, s. 263) ise *eylemlilik* terimlerini tercih edenler arasındadır ve eylemlerin kök ve gövdelerine getirilen *-mAk, -mA ve -Iş / -Uş* eklerine de *eylemlilik ekleri* demişlerdir.¹ Bağlı cümle kurmaya yarayan bu ekleri kişi-sayı ilişkisi,

yani uyum işaretleyip işaretlememeleri açısından da değerlendirmek gerekmektedir. Uyum, yüklem-in kişi ve sayı açısından özne ile uyum göstermesi anlamına gelir. Buna göre, *-mAk*, herhangi bir uyum özelliği göstermezken *-mA* ve *-İş / -Uş* gösterir:

(2) [Aynı fırsatı tekrar yarat-*mak*] zor olur.

(3) [Evden git-*me-n*] doğru olmaz.

(4) [Ereğli'ye gel-*iş-iniz-i*] haber aldık.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, (2)'de *-mAk* eki, uyum işaretlemeyenken, (3)'te *-mA*, 2. tekil kişi, (4)'te *-İş*, ikinci çoğul kişi uyum işaretleyicisini üzerinde taşımaktadır.

MASTAR CÜMLELERİNDE DENETLEME

Denetleme, Üretici Dilbilgisinde İlkeler ve Değiştirgenler Kuramının bir alt kuramıdır (bkz. Chomsky, 1981). Denetleme, temel cümledeki açık bir temel üyeye (argument) mastar cümlesindeki örtük özne arasındaki yorumla bağlı bir ilişkidir. Bu ilişkide temel cümledeki eylemi, bağımlı ve bitimsiz olan cümlelerin temel üyelerini denetler. Denetlenen üye, genellikle boş kategori olarak temsil edilen ADIL ile gösterilir. ADIL, geleneksel dilbilgisinde gizli olarak adlandırılır. Aşağıdaki mastar cümleli kuruluşlar, (5) ve (6), Türkçede denetlemenin nasıl gerçekleştiğini bize göstermektedir:

(5) Avcı Yola_i, MC[ADIL_i bize yardım etmeye] söz verdi.

(5)'te temel cümledeki öznesi *Avcı Yola* aynı zamanda mastar cümlesinin de öznesidir. Her iki cümledeki öznesi aynı kişiye gönderimde bulunduğu için mastar cümlesinde özne açık olarak tekrar edilmemiştir. Mastar cümlesinin ADIL konumundaki öznesi, temel cümledeki öznesi, *Avcı Yola* öncülüyle eşdizinenmiş ve böylece denetleme gerçekleşmiştir.

(6) Ali_i [ADIL_i babasının yanına gitmek] istedi.

(6)'da ise temel cümledeki öznesi *Ali*, mastar cümlesindeki ADIL konumundaki öznenin öncülüdür. Eşdizlenme (j) ile gösterilmiş olan denetleme ilişkisinde, *Ali*, *denetleyen*, ADIL ise *denetlenen* dir.

Burada (5) ve (6) örneklerinden anlaşılacağı üzere, denetleme, mastar cümleleri açısından önemli bir görüngüdür. Denetlemenin gerçekleşmesi için birincil ölçüt mastar cümlelerinin öznesiz olarak yüzey yapıda yer almasıdır. Çünkü bağımlı olan cümledeki öznenin açık bir şekilde bulunması, üst cümledeki denetleyen tarafından denetlenecek bir üye olmadığı anlamına gelir.

MASTAR CÜMLELERİNDE YÜKSELTME

Yükseltme, Üretici Dilbilgisinde bir dönüşüm işlemi olup, bir temel üyenin bağımlı cümleden temel cümleye taşınması anlamına gelir. Yükseltme, belirli eylem gruplarında meydana gelir ve yükseltmeye izin veren *iste-²*, *görün-*, *gözük-* gibi eylemler, *yükseltme eylemleri* (raising verbs) olarak adlandırılır. Yükseltme, *öznenen özneye yükseltme* (subject-to-subject raising) ve *öznenen nesneye yükseltme* (subject-to-object raising) olmak üzere iki şekilde gerçekleşir.

İngilizce, Fransızca gibi diller yükseltme işlemine fazlasıyla müsaitken Türkçe, Korece gibi eylem-sonlu dillerde, yükseltme analizini destekleyecek hiçbir kanıt olmadığı için, eylem yükseltmeyi tespit etmek oldukça zordur (Han vd. 2007, s. 1-2). Yükseltmeyi başlatan etmen, mastar cümlelerinde bulunduğu varsayılan bir özelliktir. İngilizce mastar cümlelerinde eylem, sayı-kişi açısından çekimsizdir, bu nedenle, özne konumundaki açık ad öbekleri mastarlı eylem ile uyum ilişkisi (agreement relation) kuramaz. Uyum ilişkisinin kurulamaması, mastar cümlesinin özne konumunda açık bir ad öbeğinin görünmesine engel oluşturur (Uzun, 2000, s. 72). Aşağıda, İngilizce mastar cümlelerinde

¹ İsim-fiillerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Eckmann 1962, Eraslan 1980, Ergönenç-Akbaba 2007.

² *İste-* İngilizce tipi dillerde hem denetlemeye hem de yükseltmeye izin veren bir eylemdir. Ancak Türkçe mastar cümlelerinde (5) ve (6) örneklerinde görüldüğü gibi yalnızca özne denetlemeye izin vermektedir.

çok yaygın bir dönüşüm işlemi olan yükseltmenin nasıl gerçekleştiği (7)'de örneklendirilecektir:

(7) Jean wants Bill_i [t_i to leave] (Carnie, 2013, s. 444).

(7), Türkçeye *Jean, Bill'in gitmesini istiyor* şeklinde aktarılmaktadır. Bu cümlede *Jean*, temel cümlelerin öznesi, *Bill* ise nesnesidir. *Bill*, aynı zamanda mastar cümlesinin öznesi konumundadır. Çünkü mastar cümlesindeki *gitmek* eyleminin edicisi (agent), *Bill*'dir. Burada, derin yapıda *istemek* eyleminin nesnesi konumundaki *Bill*, mastar cümlesinin öznesi konumundan temel cümlelerin nesnesi konumuna yükselmiştir. *Özneden nesneye yükseltme* şeklinde görülen bu dönüşüm işleminde, mastar cümlesinin öznesi temel cümleye taşınırken *t* (trace) ile simgelenen bir iz bırakmıştır: Jean wants Bill_i [t_i to leave].



Şimdi söz konusu yükseltme örneğini Türkçe açısından inceleyelim:

(8) Jean_i, [Bill_j'in gitmesini] istiyor.

(8)'de mastar cümlesinin öznesi *Bill*, temel cümlelerin öznesi ise *Jean*'dir. Her iki özne de yüzey yapıda açık olarak yer almaktadır. Yükseltmede gerekli ölçüt, mastar cümlesinin, yükseltme işlemine uğrayarak yükseltme eyleminin öznesi durumuna gelen bir özneye sahip olmasıdır. (8)'de yükseltme eylemi *iste-*'tir. Hem *iste-* eyleminin öznesi konumu hem de *git-* eyleminin öznesi konumu açık ad öbekleriyle doldurulmuştur. Yani, (8)'de mastar cümlesinden temel cümleye yükseltilecek herhangi bir üye yoktur.

İngilizce için tipik bir yükseltme örneği olan (9)'u İngilizce ve Türkçe açısından karşılaştıralım:

(9) Jean is likely [to leave] (Carnie, 2013, s. 430).

'Jean muhtemelen ayrılacak'.

(9)'daki yükseltme aşağıda köşeli ayraç şemasında gösterilecektir:

TC[is likely MC[Jean leave]]
 edici

(9)'da mastar cümlesi eylemi *ayrıl-*'in edicisi aslında *Jean*'dir. *Jean*, başlangıçta mastar cümlesinin derin yapı konumundaki öznesiyken dönüşüm işlemi sonucu mastar cümlesinden silinerek temel cümle yüklemine yüzey yapı konumuna yükseltilmiştir. Bu dönüşüm işlemi *özneden özneye yükseltme* şeklinde adlandırılmaktadır.

İngilizcede *to* (-mAk) ile kurulan mastar cümlelerinin, Türkçeye, *-mak iste-*, *-maya çalış-* gibi yapılar dışında genellikle mastar cümleleriyle aktarımı zordur. Ancak yine de birebir aktarmaya çalıştığımızda aşağıdaki kuruluş ortaya çıkmaktadır:

(10) TC[MC[Jean'in ayrıl-ması] olasıdır].

Yükseltme, temel cümledeki temel üyenin herhangi bir tematik rol yüklenmediği, iki temel üye konumu arasındaki çapraz cümle bağımlılığıdır. Bu nedenle uygun koşullar altında söz konusu temel üye (özne) *dolgu özneye* (expletive subject)³ yer değiştirebilir (Polinsky ve Potsdam 2006, s. 172). Burada uygun koşullardan kasıt İngilizcede *is likely* (olası olmak), *seem* (görünmek) gibi yükseltme eylemlerinin dolgu özne kullanımına izin vermesidir ve bu tip öznelerin yüklendikleri tematik bir rolleri yoktur. Örneğin, (9) cümlesi *It is likely that Jean leaves* şeklinde ifade edilerek *Jean* yerine *it* dolgu öznesi getirilebilir. Türkçede dolgu özne bulunmamaktadır. Dolayısıyla, burada yükseltme işleminin İngilizce mastar cümleleri için çok tipik olduğu görülürken Türkçe mastar cümleleri için öyle olmadığı görülmektedir. Çünkü (10)'da temel cümle eylemi *olası ol-*'in yüzey yapıdaki öznesi *Jean'in ayrılması* mastar cümlesinin yüzey yapıdaki öznesi *Jean*'dir. Yani hem içe yerleşik cümlelerin hem de

³ İngilizce gibi dillerde, sözlüksel içeriği olmayan ve dilbilgisel gereksinimlerle özne konumunda bulunan ögeye dolgu özne (expletive subject) adı verilir. *It is raining, There is a book on the table, It is nice to see you* cümlelerinde *it* ve *there* dolgu öznelerdir (İmer vd. 2013, s. 102).

temel cümlelerin özne konumları doludur. Ayrıca yükseltme eyleminin kişi-sayı açısından çekimsiz olması gerekirken *ayrıl-ma-sı* yapısı kişi-sayı uyumunu da üzerinde taşımaktadır. Dolayısıyla (10)'da yükseltme gerçekleşmemektedir.

SONUÇ

Mastar cümleleri bitimsiz olarak üst cümleye bağlanan bağımlı cümlelerdir. Bu çalışmanın örnekleme, *-mAk* ve *-mA* biçimbirimleriyle oluşturulan mastar cümleleriyle sınırlı tutulmuştur. Bunların içerisinde *-mAk* biçimbirimi kişi ve sayı işaretlemekten *-mA*, kişi ve sayı işaretlemektedir. Denetleme ve yükseltme görüngülerinin gerçekleşmesi için mastar cümlesi eyleminin bitimsiz olmak yanında kişi ve sayı uyumu açısından da işaretlenmemiş olması gerekmektedir. Bu yüzden, *-mAk* denetlemeye uygun örnekler sergilerken, *-mA* ile kişi-sayı uyumunun kurulabilmesi ve özne konumunun dolu olması nedeniyle *-mA* ile oluşturulmuş mastar cümleleri denetleme ve yükseltmeye uygun örnekler sergilememektedir.

Denetleme ve yükseltme birbirlerine çok benzeyen iki farklı görüngüdür. Denetlemede, mastar cümlesi öznesi hiçbir zaman yüzey yapıda yer almaz ve her zaman ADIL ile temsil edilir. Yükseltmede ise esasen mastar cümlesinin bir öznesi vardır fakat bu özne, dönüşüm işlemiyle mastar cümlesinden silinip temel cümle konumuna yükseltilecek bir öznedir. Bu iki görüngü açısından incelenen bu çalışmada, denetleme ve yükseltmeye elverişli çok sayıda örnek barındıran İngilizceyle Türkçe karşılaştırılmış ve bu karşılaştırma sonucunda Türkçe mastar cümlelerinde denetleme tespit edilirken yükseltme tespit edilememiştir.

KAYNAKÇA

- Atabay, Neşe vd. (1983). *Sözcük Türleri*. Ankara: TDK
- Banguoğlu, Tahsin (2007). *Türkçenin Grameri*. Ankara: TDK.
- Bayraktar, Nesrin (2004). *Türkçede Fiilimsiler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Carnie, Andrew (2013). *Syntax. A Generative Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Chomsky, Noam (1981). *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris.
- Crystal, David (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Blackwell.
- Eckmann, Janos (1962). "Çağatayca'da İsim-Fiiller". *TDAY Belleten*. 51-60.
- Eraslan, Kemal (1980). *Eski Türkçede İsim Fiiller*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Ergin, Muharrem (2009). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak.
- Ergönenç Akbaba, Dilek (2007). "Türkiye Türkçesinde Yapısında İsim- Fiil Bulunan Birleşik Fiiller". *Dil Araştırmaları Dergisi*, 1/1: 83-95.
- Han, Chung-hye, Jeffrey Lidz, and Julien Musolino (2007). "Verb-raising and Grammar Competition in Korean: Evidence from Negation and Quantifier Scope". *Linguistic Inquiry* 38: 1-47.
- Hengirmen, Mehmet (2006). *Türkçe Temel Dilbilgisi*. Ankara: Engin.
- İmer, Kamile, Kocaman, Ahmet ve A. Sumru Özsoy (2013). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. Ankara: TDK.
- Özkan, Bülent (2014). *Türkiye Türkçesinde Fiilimsiler*. Mersin. Tübitak Projesi.
- Özkan, Bülent (2020). "Türkiye Türkçesinde Fiilimsiler Üzerine İleri Uygulamalar". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21/39: 1321-1371.

Özsoy, Sumru (1997). Chomsky'nin Sözdizim Kuramına Bir Bakış. *Dilbilim Araştırmaları* 8: 9-12.

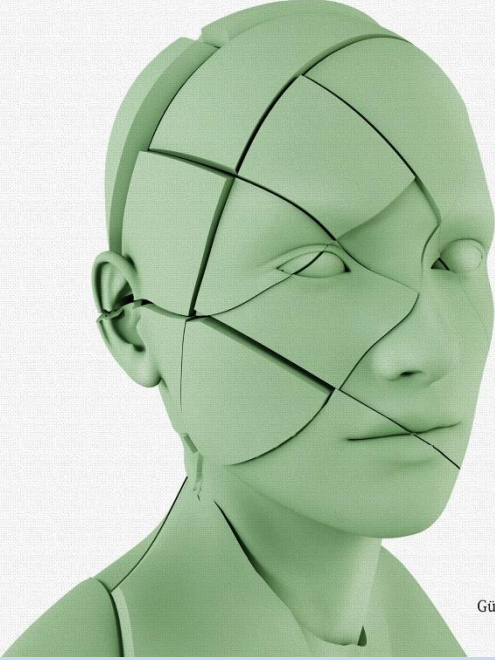
Polinsky, Maria ve Eric Potsdam (2006). "Expanding the Scope of Control and Raising". *Syntax* 9(2): 171-192.

Uzun, Nadir Engin (2000). *Anaçizgileriyle Evrensel Dilbilgisi ve Türkçe*. İstanbul: Multilingual.

Yılmaz, Özlem Deniz (2009). *Türkiye Türkçesinde Eylemsi*. Ankara: TDK.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

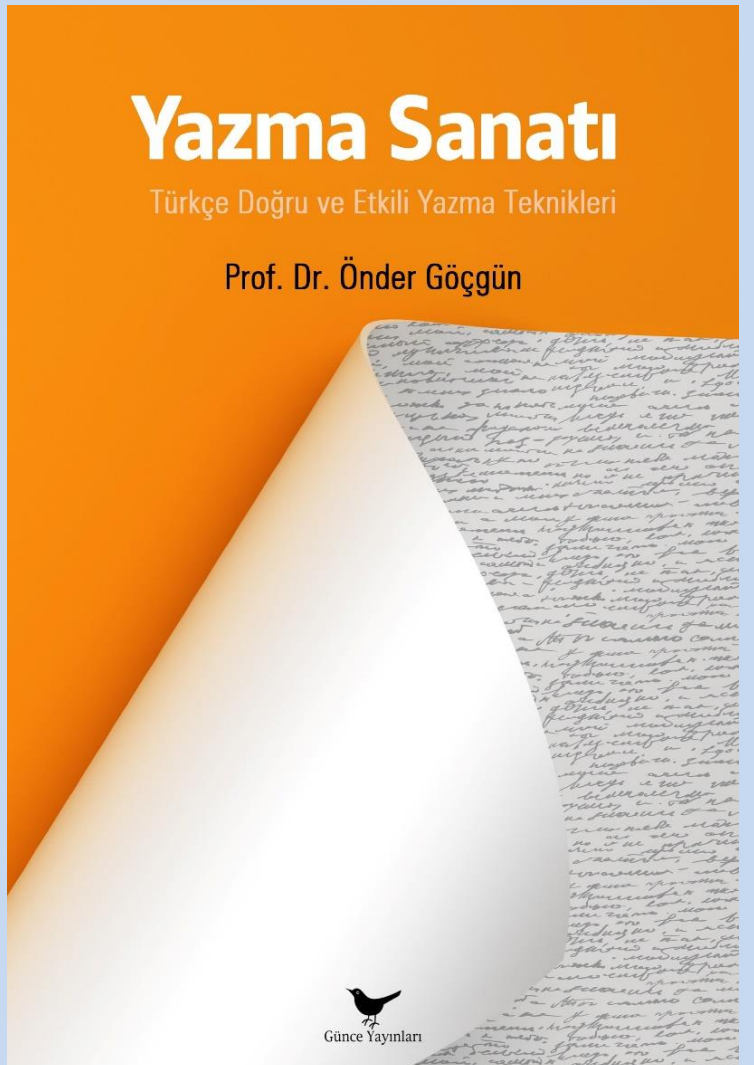


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Makine Çevirisi: Türkçe-Arapça Çeviri Bağlamında Google ve Yandex Çeviri Örneği

DR. ÖĞR. ÜYESİ HALİL İBRAHİM ŞANVERDİ*
DR. ÖĞR. ÜYESİ ABDULMUTTALİP İŐIDAN**

Öz

Bilgisayar çevirisi ya da otomatik çeviri olarak da adlandırılan makine çevirisi günümüz dünyasında diller arasında sıkça kullanılan bir araç halini almıştır. Makine çevirisi, herhangi bir dilde yazılmış olan bir kaynak metnin çevirmene ihtiyaç duymadan hedef dile aktarılmasıdır. Çeşitli alanlarda çeviri yapmaya çalışan birçok kişi genellikle çeviri işlemini hızlandırmak için çevrim içi programlara başvurmaktadır. Yaygın olarak kullanılan ve birçok dil arasında çeviri yapma olanağı sunan Google ve Yandex çeviri programları sıkça başvuru alan çevrim içi programlardandır. Bu çalışmada günümüzde sıkça kullanılan makine çevirisinin Türkçe-Arapça dil çifti arasındaki durumu analiz edilmiştir. Google ve Yandex çevrim içi programlarının Türkçeden Arapçaya çeviri yaparken metinleri ne derecede kabul edilebilir şekilde çevirmiŐ oldukları değerlendirilmiştir. Türkçe-Arapça dil çifti arasında çeviri yapma imkânı veren bu programların bazen hedef dilde anlaşılabilen ya da kaynak dildeki anlamından farklı anlama gelebilecek çeviriler yaptığı tespit edilmiştir. Çevrim içi programlar genellikle basit cümlelerde kaynak metnin anlamını yansıtırken karmaşık yapılı cümlelerde başarılı olamamıştır. Özellikle mecazi anlam içeren deyim ve atasözlerinin yer aldığı cümleleri çevirirken bu programların başarısız olduğu görülmüştür. Çalışmanın sonucunda her iki dile ve kültüre hâkim olan bir çevirmen yardımı olmaksızın çevrim içi programların Türkçe-Arapça dil çifti arasında tam anlamıyla başarılı olabileceğini söylemek henüz mümkün görünmemektedir. Bu iki dil arasında çeviri işlemi sırasında çevrim içi programlar kullanılacaksa dahi çeviri işlemi sonucunda hedef metnin kesinlikle alanında uzman bir çevirmen tarafından gözden geçirilmesi gerektiği sonucuna varılmıŐtır.

Anahtar sözcükler: Çeviri, Makine çevirisi, Türkçe-Arapça çeviri, Google çeviri, Yandex çeviri

Machine Translation: Google And Yandex Translation Example In Turkish-Arabic Translation Context

Abstract

Machine translation, also known as computer or automatic translation, has become a frequently used tool among languages in today's world. Machine translation is the process of transferring a source text written in any language to a different target language without the need for a translator. Many people who are trying to translate in various fields often turn to online programs to speed up the translation process. Google and Yandex translation programs, which are widely used and provide translation between many languages, are among the frequently used online programs. With this study, the situation of machine translation, which is frequently used in today

* Süleyman Demirel Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü. halilibrahimsanverdi@gmail.com, orcid: 0000-0002-7093-7099

** Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü. muttalipsisidan@gmail.com, orcid: 0000-0002-8391-0629

between Turkish-Arabic language pairs was analyzed. It was evaluated to what extent Google and Yandex online programs translated texts from Turkish to Arabic in an acceptable and also possible translation of the target text was given. In general, it can be said that online programs reflect the meaning of the source text in simple sentences, but it is difficult to say this in complex sentences. It would not be wrong to say that these programs failed, especially when translating sentences containing figurative idioms and proverbs. As a result of the study it is not yet possible to say that online programs can be fully successful during the translation activity between the Turkish-Arabic language pairs without the help of a translator who possess both languages and cultures. It was concluded that even if online programs are to be used during the translation between these two languages, the target text revealed as a result of the translation process should definitely be reviewed by a translator who is expert in the field.

Keywords: Translation, Machine translation, Turkish-Arabic translation, Google translate, Yandex translate

GİRİŞ

Dil aynı toplumda yaşayan insanlar arasında iletişimi sağlayan bir araçtır. İnsanlar dili kullanarak duygu, düşünce ve ihtiyaçlarını başkalarına aktarır. Dili olmayan bir toplum ya da toplumu olmayan bir dil düşünmek imkânsızdır. Çeviri de farklı dilleri konuşan insanların birbirleriyle iletişime geçmesine fırsat tanıyan önemli bir etkinliktir. Dünya üzerinde yaklaşık sekiz milyar insanın yaşadığı gerçeği ve farklı dilleri konuşan insanların birbirleriyle iletişime geçme çabası çeviri etkinliğinin ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Bu denli önemli olan çeviri etkinliği farklı toplumların etkileşimleriyle başlamış ve zaman içerisinde hızlı bir ilerleme kaydetmiştir.

Toplumların birbirleriyle iletişime ihtiyaç duymalarıyla birlikte ortak bir dil bulma çabası çeviri etkinliğinin ortaya çıkmasını hızlandırmıştır. Çeviri, en basit anlamda kaynak dilde söylenmiş bir söz veya yazılmış bir metnin hedef dile içerik ve üslup olarak eşdeğer bir şekilde aktarılmasıdır. Paz (2012, s. 99) çeviriyi, bir yandan diller arasındaki ayrımı ortadan kaldıran öte yandan da komşularımızın bizden başka türlü düşündüklerini ve konuştuklarını daha açık biçimde ortaya koymaya yarayan bir etkinlik olarak tanımlamaktadır. Grossmann (2010, s. 14) da çevirinin edebiyat aracılığıyla başka bir toplumdan veya başka zamandan insanların düşüncelerini ve duygularını keşfetme imkânı verdiğini, yabancı olan bir metnin tanıdık olan metne dönüşmesini sağladığını ifade eder. Ayrıca Grossmann, çevirinin ön yargılarımızın ve yanlış kanılarımızın dışında yaşamamıza imkân verdiğini ve sayısız, tarif edilemez yollarla dünyamızı, bilincimizi genişletip derinleştirdiğinin altını çizer. Çeviride temel hedef, kaynak dili ve kültürü metnin dilinden ve kültüründen farklı olan yeni okuyucu veya alıcıyla buluşturmak üzere kaynak dil ile hedef dil arasında eşdeğerliği sağlamak koşuluyla bir dilden diğerine aktarmaktır.

İnsanlar çeviri aracılığıyla bilimsel, kültürel, ticari, siyasi ve diplomatik alanlarda bilgi alışverişinde bulunurlar. Böylece çeviri etkinliği farklı dili konuşan toplumlar arasında ilişkilerin gelişmesine katkı sağlar. Toplumlar arası etkileşimin artması ve dünya üzerinde birçok alanda hızlı gelişmeler yaşanması sebebiyle çeviriye olan ihtiyaç da artmıştır. Bilimsel ilerlemenin hızlanması

bunun sonucunda da keşiflerin ve buluşların hızlanmasıyla günümüzde çevirinin daha hızlı bir şekilde gerçekleşmesi için gelişmiş ülkelerin enerjilerini seferber ederek çeviriye yönelik yeni buluşlar ortaya koyma çalışmalarına sebep olmuştur. Çevirinin toplumlara sağladığı katkılar şu şekilde sıralanabilir:

- Çeviri, toplumlar arasındaki iletişim engelini kaldırır,
- Çeviri, bir topluma ait duygu, düşünce ve bilgilerin başka bir topluma aktarılmasını sağlar,
- Farklı toplumları yakından tanımamızı ve farklı toplumlara karşı olan önyargılarımızı yıkamamızı sağlar,
- Toplumlar arası iletişimde bir köprü vazifesi görerek toplumlar arası ilişkilerin gelişmesine olanak tanır,
- Farklı toplumların siyasi, ekonomik, kültürel ve diplomatik alanlarda iş birliğine imkân verir,
- Bir topluma ait edebî eserler gibi çeşitli metinlerin başka toplumlar tarafından okunup anlaşılmasını sağlar.

Kaynak dildeki metnin doğru ve akıcı bir şekilde hedef dile aktarılması sürecinde çevirmenin önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Bu nedenle çevirmenin hedef dildeki metni kurallarına uygun akıcı bir şekilde aktarabilmesi için her iki dile de hâkim olması gerekir. Çeviri sürecinde hem alıcı hem de gönderici rolünü üstlenen çevirmenin iki farklı dil kodlama sistemine hâkim olması, kaynak dildeki kodları tam olarak anlaması, çözümlemesi ve hedef dilde yeniden kodlaması gerekir (Taha Yusuf, L., 2010, s. 710).

Küreselleşen dünyada farklı dili konuşan toplumlar arasında bilgi akışının hızlanması çeviriye olan ihtiyacı artırmıştır. Ancak çevirmenlerin bu hızlı bilgi akışına yetişmesi mümkün değildir. Bu durum çeviri işleminde farklı alternatifler arayışını beraberinde getirmiştir. Bu alternatif de bilgi akış hızına ayak uydurabilecek olan teknolojidir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte her alanda gelişmeler yaşandığı gibi çeviri alanında da gelişmeler yaşanmıştır. Yaşanan gelişmelerle birlikte Google ve Yandex çeviri gibi çeviri motorları bu alanda kendini göstermeye başlamıştır. Bu çalışmada Google ve Yandex çeviri çevrim içi programlarının Türkçe-Arapça dil çifti arasında yaptığı çeviriler incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

MAKİNE ÇEVİRİSİ ve TARİHİ

Neredeyse her alanda insanın işlerini hızlandıracağı düşüncesi teknolojiye yönelik çalışmaların artmasını sağlamıştır. Birçok ülke özellikle bilgi ve iletişim teknolojilerinin yaygınlaşması sebebiyle eğitimde ve çeşitli alanlarda uygulamak için teknoloji kullanımını büyük yatırımlar yaparak teşvik etmeye çalışmaktadır (Irgatoğlu, 2021, s.118). Bununla birlikte teknoloji çağını yaşadığımız günümüzde insanlar, öğrendikleri yabancı dillerden kendi dillerine veya yabancı dillere çeviri yapmakta ve bu süreçte kaynak dilde yer alan metindeki kelimelerin karşılığını bulmak için kimi zaman basılı sözlüklere kimi zamanda web tabanlı sözlüklere ya da çevrim içi çeviri programlarına başvurmaktadır. Makine çevirisi, kaynak dildeki bir metnin ya da sözün genellikle bir teknolojik cihaz vasıtasıyla veya bir program aracılığıyla hedef dile aktarılmasıdır.

Çeviri işlemi çok geniş bir alanı kapsamakta ve çeviri etkinliğinin çeşitli türleri bulunmaktadır. Fâtıma (2015, s. 12-13) çeviri çeşitlerini şu şekilde sınıflandırmaktadır:

1. *İnsan çevirisi*: Bu tür çeviri tümüyle insanın bilgi, kültür ve tecrübesine dayalı olarak yapılan çeviridir.
2. *Makine destekli insan çevirisi*: İnsanın çeviri yaparken herhangi bir cihaz ya da programdan yararlanarak çeviri yapmasıdır.
3. *İnsan destekli makine çevirisi*: Bu tür çeviride insan, makinenin yaptığı çevirileri hedef dilde dilbilgisel ve kelimeler açısından incelemekle yetinir.
4. *Makine çevirisi*: Çeviri işleminde insan müdahalesi olmadan herhangi bir bilgisayar programı, çevrim içi program ya da çeviri cihazıyla yapılan çeviridir.

Elektronik, mekanik, otomatik çeviri ya da bilgisayar çevirisi veya bilgisayar destekli çeviri gibi farklı kavramlarla karşılanabilen makine çevirisi, çeviri işlemi sırasında insan müdahalesi olmadan bir dilden başka bir dile yapılan çeviridir. Bu çeviri türünde çeviri yapacak uygulama ya da çevrim içi site kaynak metni hedef dile aktararak yeni bir metin oluşturur. Bu tür çeviride kaynak dilden hedef dilde aktarım sırasında çeviri yapan programın arka planda tüm sözlükleri, kelime bankalarını tarayarak ve özel terimlerin geçtiği yeri anlamlandırarak uygun olan terimi kullanması beklenmektedir.

Hutkins (akt. Şahin, 2013, s. 78), çeviride bilgisayar kullanılmasını şu sebeplere dayandırmaktadır:

1. Çeviri yapılacak metnin fazlalığı ancak çevirmenlerin bununla başa çıkamaması,
2. Tamamen teknik çevirilerin çok sıkıcı olmasından dolayı insanların bu tür çevirileri yapmaktan hoşlanmaması,
3. Büyük şirketlerin teknik terimlerin her zaman aynı ve tutarlı bir şekilde çevrilmesini istemesi,
4. Bilgisayar temelli çeviri araçlarının yüksek hacimde ve hızda çeviri yapabilmesi,
5. İnsanların yaptığı yüksek kalitedeki çevirilere her zaman gereksinim duyulmaması.

Çok sık kullanılan çeviri programları üzerine çeşitli çalışmalar mevcuttur. Odacıoğlu (2019, s. 1390-1392), Google çevrim içi programı hakkında görüş almış olduğu çalışmada katılımcı görüşlerini dikkate alarak bu çevrim içi programın olumlu ve olumsuz yanlarını sıralamıştır. Aslan (2018, s.87-104), çalışmada çeviri araçlarının yabancı dil öğretiminde kullanımını üzerinde durarak Google çeviri kapsamında sınıf ortamında yabancı dil öğretiminde yapılabilecek etkinlik örnekleri sunmaktadır. Şahin (2015, s.43-60) de uzun soluklu bir çalışma ortaya koyarak mütercim-tercümanlık öğrencilerinden öğrenim sürelerinin bir kısmında raporlar olarak çevirmen adaylarının gözünden makine çevirisine yönelik sonuçları ortaya koymuştur.

İnsanların hızlı bir şekilde çeviriye ulaşılmasının hedeflendiği makine çevirisinin amaçlarını Tantuğ (2007, s. ix) şu şekilde sıralamaktadır:

1. İnsan etkisine gerek duymadan tam otomatik çeviri yapabilme yeteneği,
2. Belirli bir konuya bağlı olmaksızın genel amaçlı metinler üzerinde çeviri yapabilme yeteneği,
3. Üretilen sonuçların, insanların hazırladığı çeviriler gibi anlaşılır olması ve aslına uygun olan anlamı taşımasıdır.

Bilişim çağıyla birlikte devletler ve milletlerarası artan ilişkilerin gelişimine bağlı olarak çeviri ve çevirmen ihtiyacı artmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak çeviri alanında ortaya çıkan ihtiyaca karşı insanın çeviri alanındaki tüm ihtiyacı gidermesi bir hayli zorlaşmıştır. Bunun üzerine araştırmacılar elektronik ve teknolojik cihazlar yardımı ile metin çevirilerini denemeye başlamıştır. Amerika'da bilgisayarın geliştirilmesi üzerine çalışmaları bulunan Rockefeller kuruluşunda yönetici konumunda bulunan bilim adamı Warren Weaver çeviride bilgisayar kullanımına yönelik gerekliliği ortaya koyan kişi olarak kabul görmektedir. Weaver, 'çeviri' başlıklı bildirisinde makine çevirisine yönelik şu önerileri dile getirmiştir (Qun & Xiaojun, 2015, s. 105-106 akt. Korkmaz, 2019, s. 158);

- Çoklu anlam sorunu birincil bağlamların incelenmesiyle çözülebilir,
- Bütün dillerde ortak olan mantıksal özellikler bulunabilir,
- İletişimin temel istatistiksel özellikleriyle ilgili şifreleme yöntemleri makine çevirisinde uygulanabilir,
- Dilsel tümeller bulunabilir.

Novak (2012), makine çevirisinin gelişim sürecinin 1933'te birbirinden bağımsız olarak başladığını, bu tarihte Fransa ve Rusya'da iki farklı tercüme mekanizması için patent verilmesinin ilk makine çevirisi çalışmalarından olduğunu belirtmektedir. Genel olarak makine çevirisine yönelik çalışmalara 1950'lerden itibaren yoğunlaşıldığı söylenebilir. Yaşadığımız teknoloji çağında her türlü bilgiye saniyeler içerisinde ulaşılması, aynı şekilde farklı dillerde yazılmış olan bilgilere de aynı hızla ulaşma isteğini doğurmuştur. Bunun üzerine makine çevirisine yönelik çalışmalar da hız kazanmıştır. İbrahim ve Aişa (2012, s. 61), günümüzde resmî ve özel kuruluşlarla birlikte sanayi, ticari ve bilimsel alandaki kuruluşların çeviri alanındaki ihtiyacının mevcut bulunan nitelikli mütercimlerden çok daha fazla olduğunu vurgular. İnsanları makine çevirisine yönelten sebeplerden en önemlilerinden bir tanesi cihazın ya da bilgisayarın saniyeler içerisinde bir metni dil çiftleri arasında çevirebilmesidir. Çünkü profesyonel bir çevirmen dâhi bir saat içerisinde yaklaşık 200 kelimedenden fazla çevirememektedir (Yaman, 2017). Al-Hamâdi (2014, s. 20) teknoloji çağında yaşıyor olunduğunu, bu kadar teknoloji sıçrayışına bağlı olarak insanların geleneksel çeviri anlayışına yavaşlığı sebebiyle razı olmadıklarını ve bunun sonucunda da hız ve nitelik olarak iyi çeviriler ortaya koyan yeni buluşlar için çalıştıklarını belirtir.

Makine çevirisinin ortaya çıkışının en önemli sebeplerinden biri insan gücünün birçok dilde yazılan sayısız bilgi ve kaynaklara erişimde yetersiz kalacağı gerçeğidir. Ayrıca dünya üzerinde (Ethnologue, 2020) lehçeleriyle birlikte yedi binin üzerinde dil olması ve teknoloji çağıyla birlikte de bilgi paylaşımının artması makine çevirisi ihtiyacını da beraberinde getirmiştir.

Al-Hamâdi (2014, s. 19), Amerika'da bulunan Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nün 1951 yılında makine çevirisi projesine başladığını, ardından bir yıl sonra da bu enstitüde Rockefeller kuruluşu öncülüğünde farklı bilim dallarından 18 bilim adamının bu projeye yönelik ilk kongresini düzenlediğini ifade eder. Georgetown Üniversitesi ortaklığında 1954 yılında Rusçadan İngilizceye ilk makine çevirisi yapılmıştır (Es Dil Hizmetleri, 2019). Hadar (2008, s. 9-10), 1955 yılında da Sovyetler Birliğinde ilk çeviri denemesinin matematik alanında ve Rusçadan İngilizceye olduğunun altını çizer ve 1989 yılında makine çevirisi için yeni bir dönemin başladığını, IBM şirketinin belirli konularda sınırlı diller arasında çeviri yapabilecek bir proje geliştirdiğini belirtir. Bu çalışmalar

etrafında makine çevirisine ilişkin projelere yatırımlar devam etmiştir. 1990 yıllardan itibaren bilgisayar kullanımının artmasıyla birlikte birçok teknoloji firması da makine çevirisine yönelik çalışmaları desteklemeye başlamıştır. Günümüzde çevrim içi ya da uygulama olarak birçok çeviri programı kullanılmaktadır. Ancak ilk olarak 2006 yılında Arapça-İngilizce dilleri arasında çeviri yaparak başlayan Google çeviri, şu an ücretsiz ve internet aracılığıyla belki de en yaygın çeviri motoru olarak kullanılmakta ve şu anda 100'den fazla dilde çeviri yapmaktadır. Ayrıca son yıllarda Google, akıllı telefonlarda kullanılabilen bir çeviri uygulamasıyla birlikte 59 dilde çevrimdışı olarak ve 38 dilde de kamera ile çeviri imkânı sunmaktadır (Google çeviri, 2020). 2011 yılında çeviri hizmeti vermeye başlayan 'Yandex çeviri' başlangıçta Rusça, Ukraynaca ve İngilizce dilleri arasında çeviri imkânı vermiştir (Wikipedia, 2020). Ancak günümüzde 100'e yakın dil arasında çeviri yapabilmeyi sağlamaktadır.

TÜRKÇEDEN ARAPÇAYA MAKİNE ÇEVİRİSİYLE YAPILAN ÇEVİRİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Türkler ve Araplar arasındaki uzun bir tarihî geçmişe dayanan siyasi, sosyal ve kültürel etkileşimin sonucu olarak Türkçe ve Arapça dil çifti arasında çeviri etkinliği de geniş bir alana sahiptir. Türkiye'de İngilizceden sonra en çok ilgi gören ve öğrenilmek istenen dillerden bir tanesi Arapçadır. Arap toplumu arasında da son yıllarda Türkçeye olan ilginin arttığı da bilinen bir gerçektir. Bu etkileşimin doğal sonucu olarak çeviri etkinliği bu iki dil arasında önemli bir işleve sahiptir. Dil öğrenme sürecinde dili öğrenenler, bu iki dil çifti arasında çeşitli sebeplerden dolayı makine çevirisinden yararlanmaktadır.

Bu çalışmanın amacı Türkçeden Arapçaya yapılan çevirilerde kullanılacak olan 'Google çeviri' ve 'Yandex çeviri' çevrim içi programlarının yapmış oldukları çevirileri biçimsel ve dinamik eşdeğerlik bağlamında değerlendirmektir. Çeviri tanımlarında eşdeğerlik kavramıyla sıkça karşılaşılmaktadır. Aktaş (1996: 94), eşdeğerliğin kaynak ve hedef dil metni arasında dilbilgisi yönünden yeterli ölçüde denklik kurma ve bununla birlikte kaynak dildeki bir mesajın anlam, işlev, üslup, iletişim ve kültürel bakımdan hedef dilde en doğal biçimde yansıtma anlamına geldiğini vurgular. Çeviri işlemi sonucunda ortaya konulan çeviri metinden beklenen kaynak dile eşdeğer bir hedef metindir. Nida'ya göre çevirmen, kaynak metnin öncelikle içeriğini sonra da biçimini göz önüne alarak yani 'biçimsel eşdeğerliği', ardından da alıcıya yönelik hedef dilde iletinin doğallığını yani 'dinamik eşdeğerliği' sağlamalıdır (Nida ve Taber, 1982, s. 12). Bu çalışma ile bir bakıma çevirmenin görevini üstlenen çevrim içi programların çeviri işlemi sırasında eşdeğerliği sağlama konusundaki durumu analiz edilmiştir. Çeşitli cümle örnekleriyle denenen bu iki programın hangi tür cümlelerde kabul edilebilir çeviri yaptığı, hangi cümlelerde yetersiz kaldıkları ortaya çıkarılmıştır. Arapça ve Türkçe gerek yer aldıkları dil ailesi gerekse alfabe ve sözdizimi bakımından birbirinden oldukça farklı dillerdir. Çevrim içi programların bu farklılıklar karşısında ne ölçüde başarılı olduklarını tespit etmek, gelişen teknolojilerin çeviriye ne derecede katkı sağladığını belirlemek alanda çalışan araştırmacılara katkı sağlayacaktır.

Cümle örneklerine başlamadan önce bu iki çevrim içi programın söz öbeği çevirilerinde ne durumda olduğunu görmek yararlı olacaktır. Örneğin, Türkçede 'güzel ahlaklı bir çocuk', " طفل ذو "

"حسن الخلق" tamlaması, programlar aracılığıyla çevrildiğine Arapçada şu şekilde cümlelerle karşılanmaktadır; Google çeviri: رجل طيب; Yandex çeviri: صبي مع الأخلاق الحميدة

Google çevirinin 'çocuk' kelimesini, 'adam' anlamında kullanılan kelimeyle çevirmesi anlaşılabilir değildir. Yandex çeviri de Arapçada bir özelliğe sahip anlamını verebilmek için de kullanılan ذو yerine مع edatını kullanmıştır. Burada Google programının yapmış olduğu çeviride Türkçe cümlenin eşdeğeri oluşturulamamıştır. Çünkü çocuk ve adam kelimelerinin göndergesel anlamı birbirinden farklıdır. Bu bakımdan incelendiğinde Yandex çeviri, Türkçe söz öbeğini daha doğru bir şekilde Arapçaya aktarmıştır.

Arapçada yer alan eril-dişil, tekil-tesniye yapısal özelliklerinin de bazen farklı şekilde çevrildiğine şahit olunmaktadır. 'Çocuk okula giderken iki tane güzel kalem satın aldı' cümlesini; Google; "اشترى الصبي قلمين جميلين أثناء ذهابه إلى المدرسة" şeklinde çevirerek yapısal özelliği uygun bir şekilde aktarmıştır. Yandex ise, "اشترى الصبي اثنتين من الأقلام الجميلة في طريقه إلى المدرسة" Arapçada ikil olarak kullanımı yer alan "قلمين" ifadesini kullanmamış, bunu yerine kelimenin çoğulunu kullanarak 'çocuk okul yolunda güzel kalemlerden iki tanesini aldı' anlamına gelen cümleyle aktarmıştır. Bu da Türkçede verilen örnek cümlenin anlamının değiştiğini göstermektedir. Google çevirinin bu örnekte yapısal özelliği daha doğru şekilde yakaladığı sonucuna varılabilir.

Bu bölümde Türkçeden örnek cümleler verilmiş, ardından her iki çeviri programının yapmış olduğu çeviriler hakkında değerlendirmelerde bulunulmuştur. Ayrıca Türkçe cümlenin tarafımızdan önerilen Arapça çevirisi de verilmiştir. Böylelikle makine çevirileri ile bir çevirmen tarafından yapılan çeviriler arasındaki fark ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Çevrim içi programların yapmış olduğu çeviriler, Nida'nın ortaya koymuş olduğu biçimsel ve dinamik eşdeğerlik bağlamında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda programların yapmış olduğu çeviriler "uygun/kısmen uygun/uygun değil" şeklinde analiz edilmiştir.

Örnek 1:

Türkçe Cümle	Ahmet, çocuğu uyandırdı.	Değerlendirme
Google çeviri	أيقظ أحمد الصبي	Uygun
Yandex çeviri	أيقظ أحمد الصبي.	Uygun
Muhtemel çeviri		أيقظ أحمد الطفل.

• Google ve Yandex çeviri programı, örnekteki Türkçe ifadeyi doğru bir yapıda Arapçaya aktarmıştır. Bu örnekte iki çeviri programı da biçimsel ve dinamik eşdeğerliği sağlamıştır yorumu yapılabilir. Ancak çeviri programı kullanımı sırasında Yandex çeviri programına Türkçe cümle yazılırken cümle sonuna nokta konulmadığında "أحمد استيقظ الطفل" çevirisiyle karşılaşmıştır. Yandex çeviri, 'uyandırmak' anlamındaki fiil yerine genellikle 'uyanmak' anlamındaki fiili kullanmıştır. Çeviri sırasında noktalama işaretinin kaynak dil metninde yer almasının hedef dildeki fiilin değişmesine sebep olduğu dikkat çekmektedir.

Örnek 2:

Türkçe Cümle	Babası ölen kız üzgün olduğu için insanlarla konuşamadı.	Değerlendirme
Google çeviri	الفتاة التي مات والدها كانت مستاءة ولم تستطع التحدث مع الناس	Uygun değil
Yandex çeviri	الفتاة التي توفي والدها لم تستطع التحدث إلى الناس لأنها كانت مستاءة	Kısmen uygun
Muhtemel çeviri	البنات التي مات والدها لم تستطع التكلم مع الناس بسبب حزنها.	

• Yukarıdaki örnek cümlede her iki program da yakın bir çeviriyi yakalasa da 'üzgün' ifadesi için daha çok 'kızgın, dargın, canı sıkkın' gibi anlamlara gelen "مستاءة" kelimesi çevirilerde yer almıştır. Kız kelimesi için kullanılmış olan "فتاة" kelimesi, Arapçada "بنت" kelimesi ile eş anlamlı bir kelimedir. Burada her iki programın Türkçe cümleyi Arapçaya yakın bir şekilde aktardığı söylenebilecek olsa da kaynak metnin tam olarak aynı anlamda ve yapıda çevrilmediği söylenebilir. Yandex çevirinin ' -dığı için' anlamını لأن bağlacıyla verdiği görülürken, Google programı birleşik cümleyi, sıralı cümle olarak vermiştir. Yani "babası ölen kızın canı sıkındı ve insanlarla konuşamadı" anlamında bir cümle olarak aktarmıştır. Her iki program biçimsel ve dinamik eşdeğerliği tam olarak sağlayamamıştır.

Örnek 3:

Türkçe Cümle	Bugün öğleden sonraki görüşmelerin ardından toplantı bitti.	Değerlendirme
Google çeviri	انتهى الاجتماع اليوم بعد محادثات بعد الظهر	Uygun
Yandex çeviri	بعد المحادثات بعد ظهر هذا اليوم ، انتهى الاجتماع	Kısmen uygun
Muhtemel çeviri	انتهى الاجتماع بعد محادثات بعد ظهر اليوم	

• Bu örnekte Google çevirinin yaptığı çeviri biçimsel ve dinamik eşdeğerlik bakımından uygundur. Ancak çeviri sırasında çeviri programına aynı cümledeki "bugün" kelimesinin ilk harfi 'B' büyük harf şeklinde yazıldığında "انتهى الاجتماع ، بعد ظهر اليوم" çevirisi ortaya çıkmıştır. Bu çeviri biçimsel ve dinamik eşdeğerlik açısından uygun değildir. Burada cümle başındaki bir harfin yazılış şekline bağlı olarak çevirinin değişmesi makine çevirisinde bazı noktalama işaretleri, harfin yazılış şekli gibi değişkenlerin çeviriyi etkilediğini göstermektedir. Yandex çeviri ise bu cümleyi kısmen uygun çevirmiştir. Arapçanın genellikle fiille başlayan cümle yapısının aksine Türkçe cümlenin sözdizimini dikkate alarak çevirmiştir. Ayrıca Yandex çeviri programında bir harfin büyük yazılmasıyla çeviride herhangi bir değişiklik olmamıştır.

Örnek 4:

Türkçe Cümle	Şiirin beyitlerini okumakta ve anlamakta zorlanıyor.	Değerlendirme
Google çeviri	صعوبة في قراءة وفهم أبيات القصيدة	Uygun değil
Yandex çeviri	لديه صعوبة في قراءة وفهم الأية مقاطع	Uygun değil
Muhtemel çeviri	يضطر إلى قراءة وفهم أبيات الشعر.	

• Her iki çevirinin de Türkçe cümlelerin anlamını karşılayamadığı görülmektedir. Google çevirinin yaptığı çeviride tamamlanmamış bir anlam var. Aslında Arapçada شعر kelimesi mevcut iken bunun yerine قصيدة kelimesini kullanması kabul edilebilir olsa da beyit kelimesi için 'ayet' anlamına gelen Arapça kelimeyi kullanması anlamı tamamen değiştirmiştir. Google çeviri tarafından çevrilen cümle yüklem eksikliği sebebiyle anlaşılammaktadır. Çeviri "kasidenin ayetlerini okumada ve anlamada zorluk" anlamına gelmektedir. Yandex çeviri de 'zorlanmak' ifadesini farklı bir şekilde vermiş olsa da cümlelerin tamamı kaynak metne eşdeğer bir metin olmamıştır. Çevrilen cümle, "ayeti okumakta ve anlamakta zorlanmaktadır" gibi bir anlama gelmektedir. Şiir kelimesinin Arapçadaki ayet anlamına gelen kelimeyle karşılanması cümlelerin anlaşılammamasına sebep olmaktadır. Çevirilerde biçimsel ve dinamik eşdeğerlik sağlanamadığı açıkça görülmektedir.

Örnek 5:

Türkçe Cümle	Burada sapla samanı karıştıran batılılardan bahsetmek istemiyorum (Doğru, 2011, s.73).	Değerlendirme
Google çeviri	لا أريد أن أتحدث عن الغربيين الذين يخلطون القش بالقش هنا	Uygun değil
Yandex çeviri	أنا لا أريد أن أتحدث عن الغربيين خلط القش مع ساق هنا	Uygun değil
Muhtemel çeviri	لا أريد أن أتحدث عن الغربيين خلطوا الحابل بالنابل.	

• Buradaki örnek cümlede Türkçede bir deyim olarak kullanılan 'sapla samanı birbirine karıştırmak' ifadesinin yer aldığı bir cümle mevcuttur. Ancak çeviri programlarıyla bu cümlelerin çevirisi yapıldığında her iki programın cümle yapısını doğru yakalamış olduğu söylenebilse de kültürel bir öge olan deyim çevirisinde başarısız olduğu söylenebilir. Çünkü çevirilerde geçen "قش" kelimesi 'saman' anlamına gelmektedir. Oysa Arapçada 'sapla samanı karıştırmak' deyiminin karşılığı olarak "خلط الحابل بالنابل" deyimi bulunmaktadır. Burada çevirmenin ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Her iki dile ve kültüre hâkim olan bir çevirmenin yapmış olduğu bir çeviride cümle içerisinde geçen kültürel öğelerin çevirisine dikkat edilecektir. Böylelikle kaynak metinde verilmek istenen anlam hedef metinde de verilmiş olacaktır. Aksi hâlde makine çevirisinin birebir sözlük anlamıyla yaptığı çevirilerin hedef dil okuyucusunda aynı etkiyi bırakamayacağı açıktır.

Çevirilerde biçimsel açıdan eşdeğerliğe yaklaşıldığı söylenebilse de dinamik eşdeğerliğin sağlanamadığı açıktır. Çünkü Türkçe cümlelerin anlamı Arapçada verilememiştir.

Örnek 6:

Türkçe Cümle	ABD'nin günümüzdeki hedefi tek güç ve her yerde söz sahibi olmaktır (Doğru, 2011, s.111).	Değerlendirme
Google çeviri	هدف الولايات المتحدة اليوم هو امتلاك قوة واحدة وصوت واحد في كل مكان.	Uygun değil
Yandex çeviri	هدف الولايات المتحدة اليوم هو الحصول على قوة واحدة وصوت في كل مكان.	Uygun değil
Muhtemel çeviri	إن هدف الولايات المتحدة اليوم هو أن تصبح القوة الوحيدة، وصاحبة اليد الطولى في كل مكان.	

• Bu örnekte de Google ve Yandex çeviri programlarının '*söz sahibi olmak*' deyimini uygun bir şekilde çevirmediği göze çarpmaktadır. Oysa Türkçede geçen deyimın karşılığı, Arap kültürüne hâkim biri tarafından benzer anlamı verecek bir şekilde hedef dildeki deyimle çevrilebilirdi. Böylece çeviri programlarının kültürün bir ögesi olan deyimsel ifadeleri kaynak dilden hedef dile aktarıırken benzer anlamı yakalamakta zorlandığı söylenebilir. Türkçe cümlelerin biçimsel olarak oluşturulması bir nebze başarılı olsa da anlam tam olarak verilememiş ve dinamik eşdeğerlik sağlanamamıştır.

Örnek 7:

Türkçe Cümle	Koyunun bulunmadığı yerde keçiye Abdurrahman Çelebi derler.	Değerlendirme
Google çeviri	حيث لا يوجد خروف يسمون الماعز عبد الرحمن الجليبي	Uygun değil
Yandex çeviri	حيث لا يوجد الأغنام ، ويسمى الماعز عبد الرحمن Çelebi	Uygun değil
Muhtemel çeviri	من قلة الرجال سموا الديك أبو علي (Suçin, 2013, s. 190).	

• Bu atasözü, 'bir şeyin çok değerlisi ele geçmezse daha az değerlisine de razı olunur' anlamında kullanılmaktadır. Ancak kültürel bir arka plana sahip olmayan çeviri programları bu atasözünü birebir çeviri yöntemi ile çevirmiştir. Bu da hedef metinde anlaşılacak cümlelerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Hatta Yandex çeviri, kaynak metinde geçen tekil sözcüğü اغنام şeklinde çoğul olarak çevirmiştir. Ayrıca 'çelebi' kelimesini de olduğu gibi bırakmıştır. Oysa bu atasözünün muhtemel çeviri kısmında verilmiş olduğu gibi Arapçada benzer kullanıma sahip bir örneği mevcuttur. Burada da buna benzer cümle ve metinlerin çevrilecek olan hedef dilin kültürel arka planına sahip bir çevirmen tarafından yapılan çevirilerinin daha anlamlı olacağı aşikârdır. Kültürle çok yakın bir bağı olan atasözü ve deyimler sözcüğü sözcüğüne çevrilip herhangi bir açıklama verilmediğinde hedef dil okuyucusu tarafından anlaşılacak ve dinamik eşdeğerlik sağlanamayacaktır.

Örnek 8:

Türkçe Cümle	Ak akçe kara gün içindir.	Değerlendirme
Google çeviri	akce هو ليوم الظلام	Uygun değil
Yandex çeviri	ak AK هو يوم أسود	Uygun değil
Muhtemel çeviri	القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود.	

• Bu örnekte de her iki program kaynak metindeki kültürel bir öge olan atasözünü hedef dile aktarmada başarılı olamamıştır. Türkçede insanın rahatlıkla para kazandığı zamanlarda tasarruf ederek ayırmış olduğu miktarın zor zamanlarda yararına olacağını anlatan bir anlam içeren atasözünün hedef dilde anlamı olmayan bir şekilde çevrilmesi anlaşılabilir metinler ortaya çıkmasına sebep olur. Hem Google hem de Yandex çeviri 'akçe' kelimesini Arapçaya aktaramamıştır. Diğer çevrilen kısımlarda Google çeviri muhtemel çeviriden uzak bir çeviri yapmış Yandex ise sadece "يوم أسود" şeklinde bir çeviri yapabilmıştır. Atasözleri, geçmişten günümüze aktarılan, kısa ve özlü bir anlam içeren, toplum nezdinde kabul gören ve ortak kullanıma sahip kalıplaşmış sözlerdir. Her toplumun kendine ait buna benzer kalıplaşmış ifadeleri vardır. Yukarıda muhtemel çeviri kısmında Türkçedeki atasözünün benzer kullanımına sahip olan Arap toplumunda yerleşmiş olan karşılığı verilmiştir. Bu örnekte de Türkçe-Arapça arası çeviride sadece makine çevirisine dayanarak yapılan çevirilerin özellikle kültürel ağırlıklı metinlerde başarılı olamadığı tespit edilmiştir. Bu çeviride biçimsel ve dinamik eşdeğerliğin sağlanabilmesi için kesinlikle hedef dil kültürü hakkında bilgiye sahip bir çevirmene ihtiyaç olduğu görülmektedir.

Örnek 9:

Türkçe Cümle	Gücün yettiğince iyiliği yaymaya kötülüğü engellemeye çalış!	Değerlendirme
Google çeviri	حاول منع الشر عن طريق نشر الخير بقدر ما تستطيع قوتك	Kısmen uygun
Yandex çeviri	محاولة لنشر الخير بقدر ما تستطيع ، ومنع الشر	Uygun değil
Muhtemel çeviri	حاول نشر الخير ومنع الشر بقدر ما تستطيع!	

• İçerisinde bir öneri barındıran ve emir kipinin kullanıldığı örnek cümleyi çevirirken çeviri programları farklı şekilde çevirmiştir. Google, Türkçe cümlelerin anlamını değiştirerek 'olabildiğince iyiliği yayarak kötülüğü engellemeye çalış' anlamına gelecek şekilde aktarmıştır. Yandex ise tamamen emir kipinde kullanılan yüklemi mastar şeklinde çevirerek Türkçe cümlelerin yapısına uygun şekilde anlamını verememiştir. Biçimsel ve dinamik eşdeğerliği sağlayamamıştır. Burada Google programının yüklem türünü çözümleyerek Arapçaya aynı kipte çevirmesi dikkat çekmektedir. Yani biçimsel eşdeğerliği büyük oranda yakalamıştır. Yaşanan teknolojik gelişmeler bunun bir

göstergesidir. Henüz birkaç yıl önceye kadar benzer bir cümle yazdığınızda her iki program da emir fiili genellikle mastar şekliyle çevirmekteydi. Bu da biçimsel ve dinamik eşdeğerlikten uzak bir çeviri ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Örnek 10:

Türkçe Cümle	Haiti'de iki haftadır devam eden şiddetli yağışların ardından yaşanan sel felaketinde bir köyün tamamen sular altında kalması sonucu ilk belirlemelere göre 176 kişi hayatını kaybetti (Suçin, 2014, s.289).	Değerlendirme
Google çeviri	وفقاً للنتائج الأولية ، فقد 176 شخصاً حياتهم نتيجة كارثة الفيضانات في هايتي بعد أسبوعين من الأمطار الغزيرة ، عندما غمرت المياه قرية بالكامل	Uygun değil
Yandex çeviri	وفقاً للتقديرات الأولية ، توفي 176 شخصاً بعد أن غمرت المياه قرية بالكامل في هايتي في فيضان أعقب أسبوعين من الأمطار الغزيرة	Uygun
Muhtemel çeviri	لقى 176 شخصاً مصرعهم حسب التقديرات الأولية نتيجة اجتياح السيول قرية في هايتي بعد هطول أمطار غزيرة دامت أسبوعين	

• Kaynak metindeki anlam hedef metinlerde bazı değişikliklere uğramıştır. Metinde '*köyün sular altında kalması sonucu*' ifadesi yer alırken Google, bu ifadeyi '*şiddetli yağışlardan iki hafta sonra meydana gelen sel felaketi sonucunda*' şeklinde aktararak metni farklı bir anlamda vermiştir. Yandex ise bu metni çevirirken hedef metne daha uygun bir şekilde aktarmıştır. Bu örnekte Google çeviri, biçimsel ve dinamik eşdeğerliği sağlayamamıştır.

Örnek 11:

Türkçe Başlık	Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı ile Suudi Arabistan Eğitim Bakanlığı Arasında Eğitim Alanında İşbirliği Anlaşması	Değerlendirme
Google çeviri	اتفاقية تعاون بين وزارة التربية والتعليم في الجمهورية التركية ووزارة التربية الوطنية بمنطقة التدريب	Uygun değil
Yandex çeviri	اتفاقية التعاون في مجال التعليم بين وزارة التربية والتعليم في الجمهورية التركية ووزارة التربية والتعليم في المملكة العربية السعودية	Kısmen Uygun
Muhtemel çeviri	اتفاقية التعاون في مجال التربية بين وزارة التربية الوطنية لجمهورية تركيا ووزارة التربية للمملكة العربية السعودية	

• Bu örnek bir anlaşma metninin başlığıdır. Burada Google çevirinin 'Suudi Arabistan Eğitim Bakanlığı' ifadesini neden hedef dile aktarmadığı anlaşılabilir. Ayrıca çeviride kullanmış olduğu "منطقة" kelimesi daha çok '*yer, bölge*' anlamlarında kullanılan bir kelimedir. Bunun yanında her iki çeviride de "وزارة التربية والتعليم" '*eğitim-öğretim bakanlığı*' ifadesinin yer alması anlaşılabilir. Oysa başlıkta geçen ifadelerde sadece 'eğitim' kelimesi mevcut olup, 'eğitim ve öğretim bakanlığı' ifadesi yer almamaktadır. Bu örnekte biçimsel eşdeğerliğin sözcükler bağlamında oluşturulamadığı söylenebilir. Kaynak dildeki başlıkta yer alan bazı kelimelerin çıkarılması ve bazılarının da eklenmesi hedef dilin kaynak dilden uzaklaşmasına sebep olmuştur.

SONUÇ

Bu çalışma Türkçe-Arapça dilleri arasında çeviri sırasında kullanılan programların bir durum analizini ortaya koymuştur. Çalışma sonucunda çeviri programlarının son yıllarda büyük bir sıçrayış gerçekleştirdiğini ve kültürel ağırlıklı ifadeler içermeyen basit cümleleri doğru olarak çevirdiğini söylemek mümkündür. Her iki program bazı örnek cümlelerde yakın bir anlamı yakalarken bazılarında hedef metinlerde doğru çeviriyi veremeyerek başarılı olamamıştır. Bunun yanında makine çevirisi bağlamında Türkçe-Arapça dil çifti arasında birtakım sorunların mevcut olduğu aşikârdır. Çeviri sırasında bir noktalama işareti ya da harfin yazılış biçiminin çeviriyi etkilediğine şahit olunmuştur. Bunun da çeviri işlemi sırasında önemli bir sorun olduğu düşünülmektedir. Her iki programın çevirisini etkileyen noktalama işareti ve harfin yazılış biçimi gibi etkenlerin çeviri sırasında göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Örneğin; “*Evim, okul civarında, müzenin arkasındadır*” cümlesi, bu şekilde yazıldığında Google; “بيتي بالقرب من المدرسة ، خلف المتحف” şeklinde çevirirken; “*Evim, okul civarında müzenin arkasındadır*” cümlesini ise “بيتي خلف المتحف حول المدرسة” şeklinde çevirmiştir. Yandex ise aynı cümleyi sırasıyla; “منزلي هو حول المدرسة ، خلف المتحف” ve “بيتي خلف المتحف حول المدرسة” şeklinde Arapçaya çevirmiştir. Buradan hareketle çeviri programlarının kullanımı sırasında bir noktalama işaretinin bile kaynak dilden hedef dile aktarılan cümlelerde değişikliğe sebep olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Özellikle deyim ve atasözü gibi kültürel ağırlıklı ifadeleri çevirmede programların iyi bir sonuç vermediği görülmektedir. Yani bu tür çevirilerde çeviri programlarının biçimsel ve dinamik eşdeğerliği sağlayamadıkları tespit edilmiştir. Genel olarak programların deyim ve atasözlerini sözcüğü sözcüğüne çeviri yöntemi ile çevirmesi hedef metinde anlaşılamayan cümlelerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ayrıca bazı basit tamlamaları oluştururken de programların kaynak dildeki tamlamanın tam olarak karşılığını veremediği görülmüştür.

Günümüzde en yaygın şekilde kullanılan Google çeviri programının bazı metin türlerinde yakın bir anlam ve yapıyı yakalarken bazı cümle çeşitlerinde kaynak metnin bağlamından uzaklaştığı görülmektedir. Aynı şekilde Yandex çevirinin de metin türüne göre farklı çeviriler yaptığı tespit edilmiştir. Her iki program da biçimsel ve dinamik eşdeğerliği sağlamada profesyonel bir çevirmenin sağlayabileceği başarıya ulaşamamıştır. Ayrıca her iki program çeşitli cümlelerde belirli bir noktaya kadar başarılı olabilmıştır. Bu yüzden iki programın hangisinin daha üstün olduğunu söyleyebilmek için belirli cümle türlerinde daha özel çalışmaların yapılması önerilebilir. Bir durum analizi olan bu çalışmanın daha detaylı şekilde belirli cümle türlerine yönelik bir çerçevede incelemesinin yapılmasının birçok açıdan alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca günümüzde sıkça kullanılan çevrim içi programların geliştirilmesine yönelik çalışmalar yapıldığı varsayılmaktadır. Bu tür çalışmalarda program yöneticilerinin çeviri imkânı tanıdıkları dillerdeki çeviri alanındaki uzmanlardan görüşler alması ve buna yönelik çalışmalar yapmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

Buradan hareketle Google ve Yandex gibi çeviri programlarının hâlâ tam anlamıyla bir insan desteği olmadan kullanımının sağlıklı olmadığı söylenebilir. Sadece makine çevirisine bağlı olarak yapılacak çevirilerin günümüzde bazı sorunlar çıkarabileceği açıktır. Bunun yerine makine çevirisi ile yapılan çevirilerin her iki dile de hâkim bir uzman tarafından kontrollü bir şekilde yapılması daha sağlıklı sonuçlar elde edilmesini sağlayacaktır. Bir bakıma günümüzde çeviri alanında

özellikle yabancı dil öğretiminde çeviri programlarının kullanımının yaygınlığı da göz önünde bulundurularak bu kullanımın daha sağlıklı hâle gelebilmesi için yapılması gerekenler araştırmacılar tarafından ele alınmalıdır. Aksi takdirde özellikle yabancı dil bölümlerinde öğrencilere verilen çeviri ödevlerinde makine çevirisinin çevirilerini görme durumu gittikçe artacaktır.

KAYNAKÇA

- İbrahim, Majdi Haç; Muhammed Aınşıe Rabe (Yunio/2012). "نظم الترجمة الآلية الإحصائية والتحويلية: دراسة تحليلية مقارنة"، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، ص. 60-83.
- الحمادي، فايزة بنت صالح (يونيو/2014). "الترجمة الآلية إلى اللغة العربية.. صعوبات وتحديات "ترجمة غوغل" مثالا"، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، ص. 17-38.
- خضر، محمد زكي (2008). " اللغة العربية والترجمة الآلية المشاكل والحلول"، مؤتمر التعريب الحادي عشر – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عمان.
- محدث، فطيمة (2014/2015). "أخطاء الترجمة الآلية (ترجمة غوغل نموذجاً)"، مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة العربية و آدابها، جامعة عبد الرحمان ميرة "بجاية" /الجزائر.
- طه، لينا يوسف (2010). "التفاعل والتعاون بين الإنسان والآلة في عملية الترجمة"، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26- العدد الأول+الثاني، ص. 709-723.

Aktaş, Tahsin (1996), *Çeviri İşlemine Genel Bir Bakış*, Ankara: Orsen Yayıncılık.

Aslan, Erdinç (2018). "Otomatik Çeviri Araçlarının Yabancı Dil Öğretiminde Kullanımı: Google Çeviri Örneği". SEFAD, (39): 87-104.

Doğru, Erdinç (2011). *Dilin Derin Devleti Deyimler*. Ankara: Fecr Yayın.

Es Dil Hizmetleri (2020). <https://estr.com/tr/makine-cevirileri/> (Erişim: 10.10.2020).

Ethnologue (2020). <https://www.ethnologue.com/about> (Erişim: 10.10.2020).

<https://translate.google.com/intl/tr/about/languages/>

<https://ceviri.yandex.com.tr/>

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Yandex.%C3%87eviri> (Erişim: 09.10.2020).

Grossman, Erich (2010). *Why Translation Matters*. Yale University Press.

Irgatoğlu, Aydan (2021). "Existing ICT Environment in EFL Classes and EFL Instructors' Use of ICT". *Başkent University Journal of Edecaton*, 8(1) s.117-128.

Korkmaz, İnönü (2019). "Makine Çevirisinin Kısa Tarihçesi". *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 6 (32), s. 155-166.

Nida, Eugene ve Taber, Charles (1982), *The Theory And Practice of Translation*, Leiden: E. J. Brill.

- Novak, Matt (2012). *The Cold War origins of Google Translate* <https://www.bbc.com/future/article/20120529-a-cold-war-google-translate> (Erişim: 08.09.2020).
- Odacıoğlu, Mehmet Cem (2019). “Çeviri Sürecinde Google Translate Kullanımının Değerlendirilmesi”. *Turkish Studies Language and Literature*, 14/3 s. 1375-1393.
- Paz, Octavia (2012). “Söz Sanatı ve Söze Bağlılık Açısından Çeviri”. M. Rifat (Ed.), *Çeviri Seçkisi-II \ Çeviri(bilim) Nedir?*. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 97-106.
- Suçin, Mehmet Hakkı (2014). *Haber Çevirisi (Arapça - Türkçe / Türkçe - Arapça)* (1. bs.). İstanbul: Opus.
- Suçin, Mehmet Hakkı (2013). *Öteki Dilde Var Olmak: Arapça Çeviride Eşdeğerlik* (2. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Şahin, Mehmet (2015). “Çevirmen Adaylarının Gözünden İngilizce-Türkçe Bilgisayar Çevirisi ve Bilgisayar Destekli Çeviri: Google Deneyi”. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 21/43-60.
- Şahin, Mehmet (2013). *Çeviri ve Teknoloji*, İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları.
- Tantuğ, Ahmet Cüneyt (2007). *Akraba ve Bitişken Diller Arasında Bilgisayarlı Çeviri İçin Karma Bir Model*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yaman, Defne (2017). *Çeviri Dünyasıyla İlgili Çok Şaşıracığımız 15 Bilgi* <https://www.nettercume.com.tr/ceviri-hakkinda-ilginc-bilgiler/> (Erişim: 08.10.2020).

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Karahanlı Türkçesi Eserlerinden “Atebetü'l-Hakayık”ın Metindilbilim Ölçütlerine Göre Değerlendirilmesi

DR. ÖĞR. ÜYESİ EZGİ DEMİREL*

Öz

İslami dönem Türk Edebiyatı eserleri içinde yer alan “Atebetü'l-Hakayık” Karahanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Eser, ahlaklı olmanın yollarını belli başlıklar altında insanlara öğütlemektedir.

İlk yazılı ürünlerinin verildiği dönemden günümüze kadar Türkçe ile yazılmış birçok edebî eser hem içerdiği dil özellikleri hem de yazınsal nitelikleri bakımından pek çok çalışmada araştırmacılar tarafından incelenmiştir.

Bu çalışmada ise “Atebetü'l-Hakayık” bir edebî metin olarak içinde barındırdığı özellikler açısından ele alınmıştır. Metindilbilimin sunduğu olanaklarla bir edebî metnin metinsellik ölçütlerini belirleyen bağdaşıklık ve tutarlılık unsurlarıyla irdelenen eserin dil özelliklerinin alt metinde metin çözücüyeye verdiği ipuçları aktarılmaya çalışılmıştır. Böylelikle “Atebetü'l-Hakayık”ın metindilbilim açısından sahip olduğu ve sunduğu nitelikler ortaya koyulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Atebetü'l-Hakayık, metindilbilim, bağdaşıklık, tutarlılık, metinsellik.

THE EVALUATION OF “ATEBETÜ'L-HAKAYIK”, ONE OF THE KARAKHANID TURKISH STUDIES, ACCORDING TO THE CRITERIA OF TEXTLIGUISTICS

Abstract

“Atebetü'l-Hakayık”, which is considered within the works of Islamic period Turkish literature, was written in Karakhanid Turkish. The study advises people on ways to be moral under certain headings.

Many literary works, written in Turkish since the period when it gave its first written records, have been examined by researchers in many studies both in terms of grammatical features and literary qualities.

In present study, “Atebetü'l-Hakayık” has been discussed as a literary text in terms of its features. With the possibilities offered by text linguistics, the grammatical features of the referred study, which is examined with the coherence and consistency elements that determine the textuality criteria of a literary text, are attempted to be conveyed to the researchers analyzing the text in the subtext. Thus, the qualities of “Atebetü'l-Hakayık” in terms of textlinguistics were revealed.

Keywords: Atebetü'l-Hakayık, textlinguistics, coherence, cohesion, textuality.

GİRİŞ

Atebetü'l-Hakayık

Eser, Türk-İslam kültür çevresindeki insanların eğitimi için düzenlenmiş başlıca kuralları anlatan bir ahlak kitabıdır ve “Atebetü'l-Hakayık”ın yazarı eserin sonunda kendini *Edib Ahmed* olarak tanıtmaktadır. Eserde okuyucuya sunulan düşüncelerin genellikle ayet ve hadislerle

tanımlandığı görülmektedir. “Atebetü'l-Hakayık”, yazılmış olduğu dönem için son derece anlaşılır bir Türkçe ile kaleme alınmıştır. Eserin birçok nüshasının bulunması bunun önemli bir kanıtıdır (Arat, 2006, s. 5,8).

Eserin adı konusunda araştırmacılar arasında bir ihtilaf olduğu görülmektedir. Eseri, Necib Âsım, “Hibetü'l-hakâyık”; Fuad Köprülü “Aybetü'l-hakâyık” olarak adlandırırken buna “Gaybetü'l-hakâyık” diyenler de olmuştur. Jean Deny ve Reşit Rahmeti Arat ise eserin adını “Atebetü'l-Hakayık” şeklinde okumuştur (Gülensoy, 1991, s. 51).

“Atebetü'l-Hakayık”ın Semerkand, Ayasofya, Topkapı, Uzunköprü nüshalarının yanı sıra eserin dizelerinin bazılarının içinde bulunduğu nüshalar da bulunmaktadır. Eserin son nüshası ise Hollanda'da bulunmuştur. Bu nüsha, Serkan Çakmak tarafından 2019'da yayımlanmıştır. “Atebetü'l-Hakayık”ın dil özellikleri Karahanlı Türkçesini yansıtmaktadır (Çakmak, 2019, s. 28-35).

Metin

Dilbilim alanında yapılan çalışmalar cümleden büyük dilsel birliklerden söz etmektedir. Büyük dilsel birlikler “metin” terimi ile açıklanmış, bu da metindilbilim alanının doğmasını sağlamıştır.

O hâlde metindilbilimle ilgili çalışmalarda kısaca “cümleden büyük birlik” olarak nitelendirilen “metin” sözcüğünün ne olduğu üzerinde durmak gerekmektedir. Metin, sözlük anlamıyla “Bir yazıyı biçim, anlatım ve noktalama özellikleriyle oluşturan kelimelerin bütünü, tekst”¹ şeklinde tanımlanmaktadır. Aksan ise metnin, “İletişim sırasında gerçekleşen bir sözce ya da dil dışı etkenlerle bağlantılı bir sözceler bütünü” olduğunu söylemektedir (2005: 149). Metin, sonlu sayıda cümlelerin bağdaşık bir şekilde sıralanmasıdır. Ancak özel durumlarda metinlerin bazen tek cümleden hatta tek sözcükten oluştuğu da görülmektedir (Wunderlich çev. Sözer, 1982, s. 207).

Günay, metin sözcüğünün, Latince *textus* (dokuma); *texere* (dokumak) sözcüğüne dayandığını belirtmektedir. Belirli bir iletişim bağlamında bir veya birden fazla kişi aracılığıyla sözlü yahut yazılı bir şekilde ortaya koyulan bir dil sistemi bütünüdür. Metnin, iletişim değeri taşıyan hareketli bir bütün olduğu söylenebilir. Burada ayırt edici ölçüt, iletişim işlevidir. Yani iletişim işlevi olmayan sözlü ya da yazılı ürünler metin niteliği taşımamaktadır. Bu nedenle metni “başı ve sonu ile kapalı bir yapı oluşturan dilsel öğelerin art arda geldiği anlamlı yapı” olarak tanımlamak mümkündür. Cümle ve metin arasındaki ilişkide dikkat edilmesi gereken şey, metnin onu oluşturan cümleler toplamından farklı ve kendine özgü bir bütün olduğu meselesidir. Çünkü metin, cümlelerden değil cümlelerle gerçekleşen anlamlı bir dizgedir. Cümle, dilbilgisinde temel yapı olarak bulunurken; metin, dil dışı unsurlarla anlaşılabilir. Aslında metin sürekli hareket hâlinde olan bir dizgedir. Metin, yazar ve okurun birlikte kurduğu bir yapı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca cümle, dille ilgili bir düzenlemeyi kapsarken; metin, bağlamla ilgili bir düzenlemeyi kapsamaktadır (2001, s. 33-34).

Halliday ve Hasan ise metin sözcüğünün, dilbilimde, yazılı olarak söylenen, hangi uzunlukta olursa olsun, birleşik bir bütün oluşturan herhangi bir paragrafta atıfta bulunmak için kullanıldığını ifade etmektedir. Bir metin sözlü veya yazılı, düzyazı veya şiir, diyalog veya monolog olabilir. Tek bir atasözünden bütün bir oyuna, anlık bir yardım çığığında bir kurulda tüm gün süren bir tartışmaya kadar her şey olabilir. Bir metin bazen bir cümleden daha fazlasıdır. Bir metin en iyi anlamsal birim olarak kabul edilir. Yani biçim değil anlam birimidir. Bir metin cümlelerden oluşmaz, cümle tarafından gerçekleştirilir veya cümle içinde kodlanır (1976, s. 1-2).

¹ <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 14.12.2020)

Verilen tanımların ortak özelliğinin metin kavramının “cümleden büyük birlik” olduğu ifadesinde birleşmesidir. Ayrıca bir metnin, metin olabilme koşulu onu oluşturan unsurların uzunluk ya da kısalığı değil; kimi zaman sözcük kimi zaman ise cümle ya da cümlelerin anlamsal boyutudur.

Metindilbilim

Amerikan yapısalcılarının 1950’li yıllarda yaptıkları çalışmalar, metindilbilimin kilometre taşı olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmalarda dikkat çeken nokta, cümle üstü çalışmalara yönelimin gerçekleşmesi ve metinlerin yapısalcı yöntemlerle incelenmesidir (Ayata Şenöz, 2005, s. 17).

Metindilbilimin gelişmesini sağlayan ana etken cümlelerin en büyük birlik olduğu görüşünün ortadan kalkmasına dayanmaktadır. Araştırmacıların çalışmalarını dilin biçimle ilgili özelliklerinden dilin kullanım amaçlarını araştırmaya yönlendirmesi cümle üstü dil çalışmalarının yaygınlık kazanmasını sağlamıştır (Subaşı Uzun, 1995, s. 17).

Metni cümle üstü birimler olarak değerlendiren dilbilimin iki önemli araştırma alanı ise metindilbilim ve söylem çözümlemesidir. Alanyazında farklı terimlerle de karşılanan ve dilbiliminin alt araştırma alanları olarak değerlendirilen iki dilbilim yönteminin sınırları henüz bu konularda çalışan araştırmacılar tarafından da tam olarak belirlenebilmiş değildir. Ancak bunların çoğunlukla birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir (Aksan-Aksan, 1991, s. 90-91).

Günay, çalışmasında “metinbilim” terimini kullanırken bu konuda bir karmaşa olduğunu belirtir. Batı’da bunun “söylem çözümlemesi, söylem dilbilgisi, metinsel dilbilim, metinbilim, metin incelemesi, metin kuramı, metin dilbilgisi, anlatıbilim, metinbilimsel çözümleme, yazınsal göstergebilim” gibi terimlerle karşılandığını ve geleneksel dilbilgisi ile metin çözümlemeden farklı olduğunu ifade etmektedir (2001, s. 39-40).

Cümleden büyük birimlerle ilgili ilk çalışmaları başlatan Harris, bu konu için “söylem analizi (discourse analysis)” terimini kullanmaktadır ve yazara göre söylem analizine, birbiriyle ilişkili olduğu ortaya çıkan iki tür sorun açısından yaklaşılabilir. Birincisi, tanımlayıcı dilbilimin bir seferde tek bir cümlelerin sınırlarının ötesinde sürdürülmesi sorunudur. Diğeri “kültür ve dil (yani dilsel olmayan ve dilsel davranış)” ile ilişkilidir. İlk sorun, tanımlayıcı dilbilimin genellikle cümle sınırlarında durması nedeniyle ortaya çıkar. Dilbilim teknikleri, hangi uzunlukta olursa olsun, herhangi bir konuşma türünü incelemek için düzenlenmiştir. (1952, s. 1).

Söylem analizi, metnin yapısı veya bir metin türü hakkında ve bu tür bir yapıda her ögenin oynadığı rolle ilgili önemli bilgiler verir. Öte yandan betimsel dilbilim, yalnızca cümlelerin yapısında her bir ögenin oynadığı rolü anlatır. Söylem analizi aynı zamanda bir cümleden uzun konuşma bölümleri hakkında bilgi sunar. Bu nedenle, ardışık cümleler arasında ilişkiler varken, bunların cümle yapısında (özne ve yüklem vb. açısından) görünmediği, ancak ardışık cümleler aracılığıyla eşdeğer sınıfların oluşum örneğinde nasıl görüldüğü ortaya çıkmaktadır (Harris, 1952, s. 30).

Metindilbilim, “Dilbilim Sözlüğü”nde şöyle açıklanmıştır:

metindilbilim (textlinguistics) genel Metni oluşturan öğelerin ve metindeki dilsel düzenlerin çözümlenmesi ile ilgili dilbilim dalı. Metindilbilim 1960’larda tümceden büyük metinlerin yapılarını açıklama amacıyla yapısal bir çalışma olarak başlamış, daha sonra hem sözlü hem yazılı metinleri işlev ve iletişim değeri açısından ele alan bir yönelime dönüşmüştür.

Bu çerçevede metindilbilim konuları arasında şunlar bulunur: a) metni oluşturan öğelerin yapısal ve işlevsel düzenleri, b) metin türleri ve alt türler, c) metinlerin işlenmesinde disiplinlerarası çalışmalar, d) biçimbilim ve sözbilim ilişkileri (İmer, Kocaman, Özsoy, 2011, s. 189-190).

Ayata Şenöz'e göre ise metindilbilim, bir metnin metin olma ölçütlerini belirleyen, metin türleri arasındaki ortak özelliklerle farklı özellikleri ortaya koymaya çalışan bir dilbilim alanıdır. Metinlerin belli bağlamlarda nasıl kullanıldığı ve iletişimde üstlendiği görevler metindilbilimin inceleme alanını oluşturmaktadır (2005, s. 23).

Metindilbilimin bir metni ele alırken kullandığı birtakım ölçütler bulunmaktadır. Aslında burada metindilbilimin bir metni ele alıp incelemesinden kastedilen metin çözümlemidir.

Bir metni çözümleyebilmek için öncelikle birtakım ölçütlere ihtiyaç duyulmaktadır. Beaugrande ve Dressler metinselliğin ölçütlerini şöyle sıralamaktadır: tutarlılık, bağdaşıklık, amaçlılık, geçerlilik, duruma uygunluk, metinlerarasılık ve bilgisellik (1994, s. 16).

Belirtilen metinsellik ölçütlerinin başında bağdaşıklık ve tutarlılık gelmektedir. Bir metnin cümleler dizisi olmayı aşmış metin olabilmesi için metindeki bazı bilgilerin ve unsurların tekrar edilmesi, metinde bahsedilen konunun bir sona doğru ilerlemesi, bunun olması için de yeni bilgilerin ve unsurların metne dâhil olması gerekmektedir. Ayrıca çelişkili ifadeler ve durumlar birlikte kullanılmamalı, metindeki göndergeler dış dünya ile bağlantılı olmalı ve uyuşmalıdır. Sözü edilen bu özelliklerin sözcük ve söz dizimi düzeyleri ile anlamsal düzeyde nasıl ortaya çıktığını belirleyen metinsellik ölçütleri bağdaşıklık ve tutarlılıktır (Onursal, 2003, s. 123, 127-128).

Bu nedenle eldeki çalışmada "Atebet'ül Hakayık" metindilbilim ölçütleri çerçevesinde değerlendirilirken metinsellik ölçütlerinden *bağdaşıklık* ve *tutarlılık* temel alınmıştır.² Bu kavramları oluşturan unsurlar aşağıda verilen tablolardaki gibi gösterilebilir:

BAĞDAŞIKLIK	<ul style="list-style-type: none"> • GÖNDERİMSEL BAĞDAŞIKLIK • Kişi Zamirleri • Gösterme Sıfatları • İyelik Ekleri • Yükleme Hâli Eki • Kişi Ekleri • BİÇİMSEL-SÖZLÜKSEL BAĞDAŞIKLIK • Bağlaçlar • Değiştirim • Eksilti • Zaman, Görünüş, Kip • Aynı Sözcüğün Yinelenmesi • Karşıt Anlamlı Sözcüklerin Kullanılması • Aynı Kavram Alanından Sözcüklerin Kullanılması • Aynı Kökten Sözcüklerin Kullanılması • Yapı Yinelemeleri
--------------------	---

Tablo 1: Gönderimsel / Biçimsel – Sözlüksel Bağdaşıklık Oluşturan Unsurlar (Subaşı Uzun, 1995, s. 62-104)

²Bu çalışmada bağdaşıklık ve tutarlılık kavramları "Orhun Yazıtları'nın Metindilbilimsel Yapısı" [Subaşı Uzun, Leylâ (1995). Orhun Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı, İstanbul: Simurg Yayıncılık] adlı çalışmadaki sınıflandırmaya dayandırılıp "Atebet'ül Hakayık" ta tespit edilen özellikler doğrultusunda uyarlanarak incelenmiştir.



Tablo 2: Tutarlılık Oluşturan Unsurlar (Subaşı Uzun, 1995, s. 110-131)

Yukarıdaki tablolarda gösterilen ve “Atebet’ül Hakayık”ta bulunan *bağdaşıklık* ile *tutarlılık* ölçütlerini sağlayan unsurları ayrıntılı bir şekilde ele almak yerinde olacaktır.³

İNCELEME

Bağdaşıklık

Bir metnin metinsellik ölçütünü belirleyen ilk unsur bağdaşıklıkır. Bağdaşıklık, yüzey yapıdaki metnin unsurlarının, yani duyduğumuz veya gördüğümüz doğal sözcüklerin bir dizilişte karşılıklı olarak bağlantılı olduğu yollarla ilgilidir. Bu yüzey yapı unsurları, dilbilgisi biçimleri ve kuralları ile birbirine bağlıdır. Hatta bağdaşıklık, dilbilgisel bağımlılıklara dayanır (Beaugrande, Dressler, 1994, s. 6).

Bağdaşıklık, bir metni oluşturan cümleler arasındaki ilişkileri ortaya koymaktadır. Çünkü bir metin, birden çok cümlecğin kendi içindeki ilişkileriyle oluşmaktadır. Bir metinde bağdaşıklığı oluşturan unsurlar “oluşturucu ögenin yinelenmesi, artgönderim ve öngönderim, eksilteli yapılar, sezdirimler ve çıkarsamalar, örgeler ve izlek, dilbilgisel eylem zamanları, tümcelerarası bağıntı öğeleri”dir (Günay, 2001, s. 59-81).

Halliday-Hasan’a göre bağdaşıklık, anlamsal bir kavramdır. Metnin içinde var olan ve onu bir metin olarak tanımlayan anlam ilişkilerini ifade eder. Söylemdeki bazı unsurların yorumlanmasının bir diğerine bağlı olduğu yerde bağdaşıklık oluşur (1976, s. 4).

Aksan, bağdaşıklığın, bir metni oluşturan cümle üstü birimler⁴ arasındaki anlam bağıntısının yanı sıra dilbilgisel ilişkilerin varlığıyla oluşan kavram olduğunu düşünmektedir. Cümleler arasında dilbilgisel bağlantıyı sağlayan unsur *gönderim*dir (2005, s. 150). Gönderimin iki türü vardır. Bunlar, *durumsal* ya da *metin dışı* ve *metinsel* ya da *metin içi* gönderimdir (Subaşı Uzun, 1995, s. 37).

³ Bu çalışmayı yaparken her ne kadar “Atebet’ül Hakayık”taki bütün bağdaşıklık ve tutarlılık örnekleri tarafımızdan tespit edilse de makale sınırlarını aşmamak adına burada hepsine yer verilemeyeceği için her bir ölçütü ilgili üçer örnek verilmeyle yetinilmiştir. Ayrıca konunun bağdaşıklık kısmını ilgilendiren ve Muzaffer Uzun tarafından yazılan “Atebetü’l-Hakayık’ta Bağdaşıklık Unsurları” [Uzun, Muzaffer, (2019). “Atebetü’l-Hakayık’ta Bağdaşıklık Unsurları”, Yeni Türkiye İlk Dönem Türkçe İslâmî Eserler Özel Sayısı-II, S. 106, s.154-164.] başlığını taşıyan çalışmadan da söz etmek gerekmektedir. Tarafımızdan yapılan çalışmada adı geçen makaleden farklı olarak tutarlılık unsurları da ele alınırken bağdaşıklıkla ilgili örnekler de ilgili yazıdan farklı bakış açılarıyla etraflıca incelenmiştir.

⁴ Aksan cümle üstü birimleri “sözce” terimiyle karşılamaktadır. Yazar, sözce terimini “yerine göre tek bir sözcükten, yerine göre de uzun bir tümceden, birden çok tümceden kurulur” şeklinde açıklamaktadır (2005, s. 148).

Metinsel gönderim, gönderim unsurunun anlamsal yorumunu kendinden önce ya da sonra almasına bağlı olarak *artgönderim* ve *öngönderim* olmak üzere iki şekilde bulunmaktadır. Kişi zamirleri, gösterme sıfatları, gösterme zamirleri ve dönüşlülük zamirleri Türkçede gönderimin öncül öğeleri olarak değerlendirilirken iyelik ekleri, yükleme hâli eki, ilgi hâli eki ve kişi ekleri ise ardıl öğeleri olarak ele alınmaktadır (Subaşı Uzun, 1995, s. 37-38).

Bir metinde önce söylenen bir nesneye ya da duruma daha sonra gönderimde bulunulması *artgönderim* olarak ifade edilir. Bir metinde adı geçmeyen bir nesne ya da durumun daha önceden farklı bir adlandırmayla gösterilmesi ise *öngönderim* olarak tanımlanmaktadır. Zamirler hem *artgönderim* hem de *öngönderim* için son derece uygun dilbilgisi unsurlarıdır (Günay, 2001, s. 61).

Her dilde, özel anlamda gönderim niteliği taşıyan, yani kendi başlarına anlamsal olarak yorumlanmak yerine, yorumlanmaları için başka bir unsura atıfta bulunan belirli maddeler vardır. Bu öğeler kişi ve gösterme zamirleri ve sıfat ve zarfların üstünlük derecesini gösteren dilbilgisi unsurlarıdır (Halliday-Hasan, 1976, s. 31).

Cümleler arasında yüzey yapıda görülen dilbilgisi bağlarını kuran gönderim unsurları bir metinde *gönderimsel bağdaşıklık* sağlarken metindeki anlamsal bağları ise *biçimsel-sözlüksel bağdaşıklık* sağlamaktadır.

Gönderimsel Bağdaşıklık

Kişi Zamirleri

Kişi zamirleri normalde yalnızca yapısal bir çerçeve içinde öngönderimle ilgilidir ve bu nedenle metnin birleşmesine katkıda bulunmazlar. Gönderim, cümlenin içindedir ve cümlenin yapısına göre belirlenir (Halliday-Hasan, 1976, s. 56). Subaşı Uzun'a göre de bazı durumlarda zamirlerin cümleler arası gönderim değeri bulunmaktadır ve böylesi zamirler metinde bağdaşıklık sağlamaktadır (1995, s. 44).

Zamirler, içinde buldukları cümlelerde ve metinlerde dilbilgisel bağlantı yoluyla birer gönderim ögesi olarak metinselliği sağlayan bağdaşıkların en önemli unsurlarındandır.

“Atebet’ül Hakayık” ta gönderimsel bağdaşıklık sağlayan kişi zamirlerinden bazıları şunlardır:

“¹⁹bu kudret idisi uluğ bir bayat

²⁰ölüglerni tirgüzmek asan *anğa*” (Arat, 2006, s. 42)

Bu beyitte metin kurucunun *anğa* zamiriyle Allah'ı kastettiği görülmektedir. Zira bu bölüm eserde “Tanrının Medhi Hakkında” başlığını taşımakta ve burada yer alan beyitlerde metin kurucu Tanrı'ya övgüde bulunmaktadır. Yukarıda örneklenen beyitte de güç sahibi olan Tanrı için ölüleri bile diriltmenin kolay olduğu belirtilirken o zamirinin yönelme hâli eki ile çekimlenmiş şekli kullanılmıştır. Aslında “Tanrının Medhi Hakkında” başlığında kullanılan kişi zamirleri metnin ilgili bölümündeki beyitlerde Tanrı sözcüğünün yerini tutup dilbilgisel bir bağlantı kurarak bütünlük sağlamaktadır.

“⁷⁹bölek iddim anı şahımka *men* ök

⁸⁰havadarlıkımmı tükel bilsü tip” (Arat, 2006, s. 47)

Verilen beyitte 1. tekil kişi zamiri kullanılmıştır. Türkçenin kuralları çerçevesinde düşünüldüğünde metin kurucu yüklemde bulunan kişi ekinde zaten özneyi gösterdiği için 1. tekil kişi zamirini kullanmayabilirdi. Ancak bunu kullanmasının sebebi özneyi yani kitabın yazarı olan kendisini pekiştirme ve vurgulama amacı olduğunu söylemek mümkündür. “Kitabın Yazılması Hakkında” başlığında geçen bu beyitte metin kurucunun *men* zamirini kullanması hükümdara ona olan bağlılığının bir göstergesi olarak yazıp hediye ettiği bu kitabın yazarının kendisi olduğunu hatırlatma isteğinden doğmaktadır.

²⁸¹tevazū‘ kıllıglını kötrür idi

²⁸²tekebbür tutar erni kemşür ködi

²⁸³uluğsınma zınhar uluğ bir bayat

²⁸⁴uluğluk meniñ siz alınmañ tidi” (Arat, 2006, s. 63)

Yukarıda verilen dörtlükte tevazu sahibi olanların Tanrı tarafından yükseltilip kibirli olanların ise aşağı atıldığı belirtilirken Tanrı'nın, yüceliğın kendine ait bir nitelik olduğunu, bunu insanların kendi üstlerine alınmamaları gerektiği son dizede belirtilmektedir. Cümlenin yüzey yapısında fiilin emir kipi 2. çoğul şahıs çekiminde kullanıldığı görülmektedir. Yani fiilde bulunan ekten işi kimin yaptığı belli olmasına rağmen *siz* zamirinin metinde kullanılması insanların tevazu sahibi olmaları gerektiğine yapılan vurgudan kaynaklanmaktadır. Bu anlatımla metin kurucu sözlerinin etkili olmasını sağlamak ve zamiri pekiştirme unsuru olarak kullanmaktadır.

Gösterme Sıfatları

Gösterme sıfatı ve zamiri olan gönderimler, esasen bir sözlü işaret biçimidir. Konuşmacı, göndereni yakınlık ölçüğünde konumlandırarak tanımlar (Halliday-Hasan, 1976, s. 57). Gösterme sıfatları metinde daha önce geçen bilgilerin tekrar edilmesini engellemektedir. Bunlar, içinde buldukları dilbilgisi yapılarıyla metinde daha önce geçen bilgileri metin çözücüye aktarma görevinde kullanılmaktadır. Bu şekilde gösterme sıfatları metin kurucunun kısa bir anlatımda önceki bilgiyi tekrar etmeden aktarmasını sağlamaktadır. Böylece cümledeki yeni bilgi öne çıkarılırken eski bilginin tekrar edilmesi engellenmektedir (Subaşı Uzun, 1995, s. 49).

Gösterme sıfatları metindeki önceki bilgilere işaret ederek bir gönderim unsuru olmakta ve böylelikle metinde bağdaşıklığı sağlayan bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca gösterme sıfatlarının işaret ettiği kişi ya da nesneyi metin çözücünün zihninde belirginleştirdiğini söylemek mümkündür.

“Atebet’ül Hakayık”ta gönderimsel bağdaşıklık sağlayan gösterme sıfatlarından bazıları şunlardır:

⁵⁷anıñ başışşindin bulıt uvtanur

⁵⁸bu sözni bütün çın tutar düşmanı” (Arat, 2006, s. 45)

Bu beyitte Edip Ahmet'in eserini atfettiği Dâd İspehsâlâr Bey'e ithafen söylediği ifadeler bulunmaktadır. İlk dizede Dâd İspehsâlâr Bey'in ihsanı karşısında bulutların bile utanacağını söyleyen metin kurucu ikinci dizede bu ifadeleri tekrar etmek yerine *bu* gösterme sıfatını kullanarak metin çözücüye aktarma yoluna gitmiştir. Metin kurucunun burada bağdaşıklığı oluşturan gösterme sıfatını *gösterme sıfatı + ad + yükleme hâli eki* yapısıyla verdiği görülmektedir.

¹⁰¹bilig birle ‘alim yokar yokladı

¹⁰²biligsizlik erni çökerdi ködi

¹⁰³bilig yind usanma bil ol haq reşul

¹⁰⁴ bilig çinde erse siz arkañg tidi” (Arat, 2006, s. 48)

Verilen dörtlük “Bilginin Faydası ve Bilgisizliğin Zararı Hakkında” başlığından alınmıştır. Metin kurucu bu dörtlükte bilginlerin bilgi ile yükseldiğini, bilgisizliğin insanı aşağı çekeceğini söylemiş ve sözlerinin etkililiğini arttırmak için Hz. Muhammed’in “Bilgiyi Çin’de bile olsa arayınız.” hadisine dayandırarak aktarmıştır. Üçüncü dizede Hz. Muhammed’e atıfta bulunularak *ol haq r̥esul* yapısı kullanılmış ve gösterme sıfatının metindeki dilbilgisi bağlantılarını kurarak bağdaşıklık oluşturmaya çalışılmıştır. Burada tercih edilen yapı *gösterme sıfatı + ad tamlaması* şeklindedir.

⁴⁶⁹ ʔdib aħmed atım ʔdeb pend sözüm

⁴⁷⁰ sözüm munda ƙalur barur *bu özüm*

⁴⁷¹ kelür küz keçer yaz barur bu ‘ümür

⁴⁷² tüketür ‘ümürni bu yazım küzüm” (Arat, 2006, s. 77-78)

Yukarıdaki dörtlükte metin kurucu adını metin çözücüye aktarırken dünyadan göçüp giderken kendisinden yalnızca edep ve nasihat sözlerinin kalacağını beyan eder. İlk dizede kendi kimliğini açıklayan metin kurucu, bunu ikinci dizede pekiştirici bir unsur olarak dönüşlülük zamiri *öz* ve iyelik ekiyle vurguladığı varlığını bu gösterme sıfatıyla öne çıkartmaktadır. Metin kurucu burada *gösterme sıfatı + dönüşlülük zamiri + iyelik eki* yapısını kullanmıştır.

İyelik Ekleri

Anlatımda sözcük tasarrufu adına cümlelerin öznesinin zamir olduğu durumlarda fiilde kişi ekinin bulunmasından dolayı zamir yüzey yapıda görünmeyebilir. Bu durumda cümlelerin nesnesindeki iyelik eki fiildeki kişi ekiyle şekilsel olarak gösterilen özneye belirli bir ada bağlanabilme niteliğini vermektedir (Subaşı Uzun, 1995, s. 50).

İyelik ekleri metin içinde bağdaşıklığı sağlayan önemli unsurlardandır. Çünkü Türkçenin yapısı gereği iyelik ekinin bulunması cümlede bir tamlamanın olduğuna işaret etmekte ve böylelikle metin çözücüye sözü edilen varlığın, nesnenin ya da kişinin kurduğu sahiplik bağı konusunda ipucu vermektedir.

“Atebet’ül Hakayık”ta gönderimsel bağdaşıklık sağlayan iyelik eklerinden bazıları şöyle gösterilebilir:

³⁷ ilahi keçürgen *içim* sen keçür

³⁸ neçe me hañalğ ƙul ersem sañga” (Arat, 2006, s. 44)

Yukarıdaki beyitte metin kurucu “Rab, sahip” anlamına gelen *içim* sözcüğüyle kullanılan 1. tekil kişi iyelik ekinin sahiplenme niteliğinden faydalanan metin kurucunun bunu pekiştirici bir unsur olarak kullandığı görülmektedir.

⁶⁹ dad işpehsalar beg üçün bu kitip

⁷⁰ çıkardım ajunda *atı* ƙalsu tip” (Arat, 2006, s. 46)

Bu beyitte metin kurucu kitabını kimin için yazdığını söylemekle beraber kitabın yazılış amacını da ortaya koymaktadır. İkinci dizede 3. tekil şahıs iyelik ekiyle kullanılan ad anlamındaki *at* sözcüğü ilk dizede bahsedilen Dâd İşpehsâlâr Bey’e işaret eden bir gönderimi içermektedir. Tamlayan kullanılmayarak anlatımda kısalık sağlanırken böylelikle metin kurucunun önceki bilgiyi tekrar etmesi de önlenmiştir.

¹⁵⁷ küdezigil tilingni kel az kııl sözüñg

¹⁵⁸ küdezilse bu til küdezlür özüñg

¹⁵⁹ reşul erni otqa yüzün atğuçı

¹⁶⁰ til ol tidi yığ til yul ottın yüzüñg” (Arat, 2006, s. 53)

Bu dörtlükte 1., 2. ve 4. dizelerde kullanılan *sözüñg*, *özüñg* ve *yüzüñg* sözcüklerinde kullanılan 2. tekil şahıs iyelik eki yüzey yapıda gösterilmeyen özneye işaret etmektedir. Tamlayanın kullanılmamasıyla anlatımda tasarrufa gidilmiş ve tamlayan iyelik ekinin gönderim değeriyle metin çözücüye hissettirilmiştir. Bu şekilde iyelik ekinin sözcükler arasında kurduğu dilbilgisel bağlantı sayesinde metinde bağdaşıklık sağlandığı görülmektedir.

Yükleme Hâli Eki

Bilindiği üzere hâl ekleri adları fiile bağlama işlevini üstlenmektedir. Bu nedenle metinde de adlar ve fiiller arasında dilbilgisel bir bağlantı kurarak gönderim değeri taşımakta ve bağdaşıklık sağlamaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta gönderimsel bağdaşıklık sağlayan yükleme hâli eki almış örneklerden bazıları şunlardır:

¹⁷ ölüğdin tirig hem tirigdin ölüğ

¹⁸ çıkarur körür sen *muni* keç aña” (Arat, 2006, s.42)

Tanrı’ya övgü yapılan bu beyitte dirileri öldürüp ölüleri dirilten Tanrı’nın yüceliğine dikkat çeken metin kurucu bu ifadeyi uzun uzadıya anlatmak yerine zamirin gönderim ilişkisinden yararlandığı gibi zamirle beraber kullandığı yükleme hâli eki bu zamirin pekiştirilmesini mümkün kılmıştır.

⁷¹ *kıtabımmı* körgen eşitgen kışı

⁷² *şahımmı* du‘a’ birle yad kılsu tip” (Arat, 2006, s. 46)

Verilen beyitte tamlayanı düşmüş isim tamlamalarıyla kullanılan yükleme hâli ekine 1. tekil şahıs iyelik eki eşlik etmektedir. İyelik ekinden sonra kullanıldığı görülen yükleme hâli eki metin kurucunun dikkat çekmek istediği eserini ve eseri ithaf ettiği Dâd İspehsâlâr Bey’i ön plana çıkartmaktadır.

³³⁷ yazuqluğ kışiniñg yazuqın keçür

³³⁸ ‘adavçet kökini kazıp sen köçür

³³⁹ yalınlansa tutnup gâzâb hıkd otı

³⁴⁰ hâlimlik suvın saç ol *otı* öçür” (Arat, 2006, s. 67)

Yukarıdaki dörtlükte gösterme sıfatıyla kullanılan yükleme hâli ekinin metin kurucunun bir önceki dizede sözünü ettiği kızgınlık ve düşmanlık ateşini kastederek metin içinde bağdaşıklık kurulmasını sağlamaktadır. İki cümle arasında dilbilgisel bağlantı kurulmasını sağlayan yükleme hâli eki birlikte kullanıldığı gösterme sıfatı “ol”dan destek alarak *ot* sözcüğünü pekiştirmekte ve metin çözücünün dikkatini bu sözcüğe yönlendirmektedir.

Kişi Ekleri

Yüklem görevinde kullanılan fiilin kim tarafından yapıldığını gösteren kişi ekleri bu özelliğinden dolayı özneyi de içinde barındırmaktadır. Bilindiği üzere Türkçede kimi zaman özne yüzey yapıda gösterilirken kimi zaman da yüklemde bulunan kişi ekinde dolaylı gösterilmemektedir. Ancak metin çözücü cümledeki özneyi kişi ekinin kurduğu dilbilgisel bağdan anlamaktadır. Kişi ekleri bu anlamda bir metinde metinsellik ölçütlerinin başında gelen bağdaşıklıkla en önemli gönderimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta bağdaşıklıkla sağlayan kişi eklerinin bulunduğu bazı örnekler şunlardır:

“¹ ilahi öküş hāmd ayur men saṅga

² seniṅ raḥmetiṅdin umar men oṅga” (Arat, 2006, s. 41)

Verilen beyit eserin ilk beytidir. Tanrı’ya seslenen metin kurucu bu bölümde ona övgüde bulunmaktadır. *Ay-* ve *um-* fiillerini 1. tekil kişiyle çekimleyerek birden fazla fiili tek bir özneye bağlayan metin kurucu böylece itaatkârlığını vurgulamak istemektedir. Tanrı’nın yüceliği karşısında insanın ne kadar aciz olduğunu metin kurucu, metin çözücüye göstermektedir.

“²⁶⁵ yana bir kereklig sözüüm bar saṅga

²⁶⁶ ayayım men anı kulaḳ tut maṅga

²⁶⁷ ol ol kim teḳebbürni yirdin salıp

²⁶⁸ tevaḳu’ nı berk tut yapuṣ keḳ aṅga” (Arat, 2006, s. 61)

Kendine özgü kişi ekleriyle kurulan emir kipinde çekimlenen *ayayım* fiili 1. tekil kişiyi göstermektedir. Burada dikkat çekici olan nokta ise fiilde kullanılan ekin zaten 1. tekil kişiye işaret edip özneyi göstermesine rağmen metin kurucunun *men* zamirine de yer vermesidir. Böylelikle metinde hem özne konumundaki *men* zamiri hem de yüklemde bulunan *-ayım* eki ortak bir gönderim ilişkisiyle bağdaşıklıkla kurmaktadır.

“⁴⁷³ anın uş çıkardım bu türki kıtib

⁴⁷⁴ kerek kıl tap ey dost kerek kıl itib

⁴⁷⁵ bitidim bu taṅsuḳ tıraḫ sözlerin

⁴⁷⁶ kalı barsa özüm sözüüm ḳalsu tip” (Arat, 2006, s. 78)

Yukarıdaki dörtlükte yüklem görevindeki *çıkard-* ve *biti-* fiillerinde kullanılan 1. tekil kişi eklerinin öznenin zamir göreviyle bulunduğuna işaret etmektedir. Her iki fiili de 1. tekil kişi zamirine bağlayan metin kurucu aynı zamanda eserin yazarı olan kendisine de dikkat çekmek istemektedir. Aslında metin kurucu 1. tekil kişiyle kurduğu cümlelerde metnin tamamında eserle ilgili bölümlere gönderimde bulunmakta ve hem anlamsal açıdan hem de dilbilgisel açıdan metinde bağdaşıklık sağlamaktadır.

Biçimsel-Sözlüksel Bağdaşıklık

Bağlaçlar

Bağlaçlar, doğası gereği diğer tutarlılık ilişkilerinden, gönderim, değiştirim ve eksiltiden fark-

lıdır. Bağlaçların kurduğu ilişki basitçe gönderimsel bir ilişki değildir. Birbiriyle bağlantılı unsurlar, kendi içlerinde değil, özel anlamları nedeniyle dolaylı olarak tutarlıdır. Bunlar öncelikli olarak metnin devamı için bir öncekine ulaşma araçları değildir; ancak söylemdeki diğer birleşenlerin varlığının belli anlamlarını ifade ederler (Halliday-Hasan, 1976, s. 226).

Bağlaç, birbirine bağlı iki olay veya bir cümle içinde bahsedilen durumları birbirine bağlarken kullanılan, eklenen bir ilişkidir. Bağlaç, cümlenin sınırlarını aşabilir. Bağlaç, ek ya da birbirine bağımlı bir ilişki elde edilmesi koşuluyla, tam cümleler olarak biçimlendirilmemiş ifadeleri birbirine bağlayabilir. Bağlaç, varsayılan bağlama unsurudur, çünkü aksi belirtilmedikçe olaylar ve durumlar metinsel bir dünyada ek olarak birleştirilir. Tüm cümleciklerin veya cümlelerin arasına “ve”, “ayrıca” vb. yerleştirmek için hiçbir neden yoktur. Aslında, böyle bir uygulama, metni ara sıra özel etki dışında donuk hâle getirir. Bağlılığın açık olmadığı ve vurgulanması gereken durumlarda bu tür bağlayıcı unsurların kullanılması daha olasıdır (Beaugrande, Dressler, 1994, s. 45-46).

Aynı göreve sahip sözcükleri, sözcük gruplarını ve cümleleri birbirine bağlayan bağlaçlar metnin anlam ve dilbilgisi bağlantısını kuran önemli bir bağdaşıklık unsurudur. Bu nedenle kullanılanları yerlerde metinselliği oluşturan önemli özelliklerden bağdaşıklığa hizmet etmektedir.

“Atebet’ül Hakayık”ta bağlaçla kurulan bağdaşıklık örneklerinden bazıları şunlardır:

¹⁵³ tili yalğan erdin yırak tur teze

¹⁵⁴ keçür sen *me* ‘umrüng könilik öze

¹⁵⁵ ağız til bezeki köni söz turur

¹⁵⁶ köni sözle sözni tilingni beze” (Arat, 2006, s. 78)

Yukarıda verilen dörtlük, eserde “Dilin Muhafazası Hakkında” bölümünde verilmiştir. Metin kurucu bu dörtlükte de içinde bulunduğu bölüm gereği doğru söz söylemenin önemi üzerinde durmaktadır. İkinci dizede kullanılan ve *da* bağlacıyla aynı işlevde kullanılan *ma* bağlacı özne olarak kullanılan *sen* zamirini pekiştirip vurgulayarak bağdaşıklığı sağlamıştır.

³¹ *yime* dört işiñge ıdur men selam

³² olardin usanmak kaçan ol manğa” (Arat, 2006, s. 43)

Bu beyitte metin kurucunun tercih ettiği bağlaç *yime* bağlacı olmuştur. “Ve, yine” gibi anlamlarda kullanılan bağlaç burada da tamlayanı düşmüş isim tamlamasıyla (işinğe) Hz. Muhammed’e atıfta bulunarak “onun dört arkadaşına *da* selam gönderirim” ya da “yine onun dört arkadaşına *da* selam gönderirim” şeklinde metinde anlamsal olarak kurulan bağlantıyla bağdaşıklık oluşturmaktadır.

²²¹ niğab kötrür ajun birer yüz açar

²²² yazar kol kuçar teg yana terk kaçar

²²³ yayınkı bulıt teg *ya* tüş teg hali

²²⁴ dırengsiz keçer baht *ya* kuş teg uçar” (Arat, 2006, s. 57-58)

“Dünyanın Dönekliğı Hakkında” başlıklı bölümde geçen bu dörtlükte metin kurucu, metin çözücüyeye iletmek istediğini benzetmeler vasıtasıyla aktarmaktadır. Üçüncü ve dördüncü dizelerde kul-

landığı *ya* bağlacı iki karşıt durumu bağlacın her iki tarafında da kullanıp bu zıtlıktan faydalanarak bağdaşıklık sağlamaktadır.

Değiştirim

Değiştirim, bir ögenin başka bir ögeyle yer değiştirmesidir ve anlamdan ziyade ifadedeki bir ilişkidir (Halliday-Hasan, 1976, s. 88).

“Cümleciklerin değiştirmisi”, cümleciklerin yüzey yapıda değil, içerikte etkin olması gerektiğini gösteren ön biçimler tarafından gerçekleştirilir. Ön biçimlerin özellikleri de özgünlük açısından farklılık gösterir. Burada şöyle bir diziliş olabilir: özel ad, özel tanım, genel sınıf ve ön biçim (Beaugrande, Dressler, 1994, s. 41).

Bir metinde değiştirim olmasının ön koşulu sözcük ya da sözcük grupları ve hatta cümlelerin yerine kullanılan değiştirim unsurunun metinde daha önce ya da daha sonra metin çözücüyeye aktarılması gerekliliğidir. Aksi takdirde metin kurucunun söylediği bilgiyi metin çözücü anlayamayacaktır.

Değiştirim unsurları, metinde kullanılan sözcükler, sözcük grupları ve cümleler arasında hem anlamsal açıdan hem de dilbilgisel açıdan bağ kurarak bağdaşıklığı oluşturmaktadır. Değiştirim, Çağdaş Türkçede “öyle, böyle” gibi sözcüklerle yapılırken Eski Türkçede “ança, munça” gibi sözcüklerle yapılabilmektedir. Sözcük türü olarak zamirler önemli değiştirim unsurları olarak dikkat çekmektedir.

“Atebet’ül Hakayık”ta bulunan değiştirim örneklerinden bazıları şunlardır:

“⁶¹ siyaset riyaset kıyasat kerem

⁶² ziyadet ula ‘adl eşit uş *mun*” (Arat, 2006, s. 46)

Bu beyitte *mun* zamiri “siyaset riyaset, kıyasat, kerem, ziyadet, ‘adl” sözcüklerinin yerini tutmaktadır. Metinde kendinden önce gelen aynı türden sözcüklere gönderimde bulunarak metinselliği sağlayan *mun* zamirinin verilen beyitte bir değiştirim unsuru olduğu görülmektedir.

“¹⁴⁹ iki *neḡ* birikse bir erde kalı

¹⁵⁰ bükendi ol erke mürüvvet yolu

¹⁵¹ bir ol *yaḡşar* erse kereksiz sözüğ

¹⁵² ikinç yalğan erse ol *eriniḡ* tili” (Arat, 2006, s. 52)

Yukarıda verilen dörtlükte metin kurucu ilk dizede bulunan *neḡ* zamirini üçüncü ve dördüncü dizede yer alan boş konuşma ve yalan söyleme anlamlarına gelen sözcük gruplarının yerini tutacak şekilde bir değiştirim unsuru olarak kullanarak metinde yer alan cümleler arasında bağdaşıklığı sağlamıştır.

“¹²⁹ eşitgil biliglig *negü* tip ayur

¹³⁰ edebler başı til küdezmek tiyür

¹³¹ *tiliḡ* bekte tutḡıl *tişinḡ* sınmasun

¹³² kalı çıkısa bektin *tişinḡ*ni sıyur” (Arat, 2006, s. 50-51)

Metin kurucu bu dörtlükte ilk dizede yer verdiği *negü* sözcüğünü dörtlüğün bundan sonra gelen üç dizesinde geçen öğüt ifadeleri yerine kullanarak bunu bir değiştirim unsuru yapmıştır. *Negü* sözcüğü kullanılarak bu dörtlükte edepli olmanın başının dili gözetmek olduğu, dilini koruyanın dişini koruyacağı ve dilini korumayan kişinin dişinin kırılacağı şeklindeki sanatlı ifadelerle insanın ağzından çıkan kulağının duyması gerektiğine dair düşünceler tek bir sözcük üzerinde toplanarak metindeki anlamsal ve dilbilgisel bağlantı kurulmuştur.

Eksilti

Halliday-Hasan'a göre aslında değiştirim ve eksiltinin ikisi de aynı süreçtir. Eksilti, ögenin hiçbir şeyle değiştirilmediği bir değiştirim şekli olarak yorumlanabilir. Ancak ikisinde yer alan mekanizmalar farklıdır ve ayrıca en azından eksilti söz konusu olduğunda durum oldukça karmaşıktır (1976, s. 88).

Eksilti, genellikle yüzey yapının cümlecikleri arasında yapısal bileşenlerin paylaşımı yoluyla işlev görür. Tipik durum aynı sözcüğü tekrarlamamak için zamir gibi bir sözcük kullanmayla ilgilidir, yani tüm yapı eksilti yapıdan önce gerçekleşir (Beaugrande, Dressler, 1994, s. 43).

Eksilti, metnin anlamında ve bütünlüğünde herhangi bir bozukluğa sebep olmayacak unsurların atılmasıyla gerçekleşir. Eksilti sayesinde gereksiz tekrarların önüne geçilerek metinde bağdaşıklık oluşturulmaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta bulunan eksilti örneklerinden bazıları şunlardır:

“⁷⁷ *bezedim* kitabını nevadır sözün

⁷⁸ bakıglı okıglı asıg alsu tip” (Arat, 2006, s. 47)

Yukarıda verilen beyitte öznenin eksiltildiği görülmektedir. Metin kurucu cümlenin yüklemi olan *bezedim* sözcüğünde yüzey yapıda görülen 1. tekil şahıs ekiyle aslında özneyi işaretlemektedir. Bu nedenle metin çözücü cümlede kullanılan öznenin *ben* zamiri olduğunu anlayabilmektedir.

“⁵⁰³ kişi tilni bilse bilür *mā’nisin*

⁵⁰⁴ bilür men tise ‘ayb özi bilmesin” (Arat, 2006, s. 80)

Bu beyitte metin kurucunun ilk dizede kullandığı *mā’nisin* sözcüğünde bulunan iyelik eki Türkçenin kuralları gereği burada bir tamlama olduğunu göstermektedir. Ancak dilin izin verdiği kurallar çerçevesinde tamlayan görevindeki *onun* sözcüğünün metin çözücünün zihninde tamamlanmasına izin verilmiştir.

“²⁶¹ bağıl nakeş odun tavar pasbanı

²⁶² yığar yimez içmez tutar berk anı

²⁶³ taturmaz eseninde tuz dostınga

²⁶⁴ ölür kalur ahır yiyür düşmanı” (Arat, 2006, s. 61)

Verilen metnin ilk üç dizesinde cimri olanların alçak, hain ve malının bekçisi olduğu, yemeden içmeden malını sımsıkı tuttuğu, sağlığında dostuna tuz bile vermediğini söylerken son dizede bu kişilerin ölüp gittiğini ve mallarının da düşmanlarına kaldığı aktarılırken metin kurucu nesneyi eksiltmiştir. *Malımı* sözcüğü kullanılmadığı hâlde metin çözücü bunu metnin bağlamından anlayabilmektedir.

Zaman, Görünüş, Kip

Çeşitli dillerde zaman ve görünüş farklı şekillerde düzenlenmektedir ve genellikle ikisini ayırt etmenin birtakım yolları vardır. Bunlar, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman; sürekliliğe karşı sürekli olmayan; sonra gelene karşı önce gelen ve bitmişe karşı bitmemiştir. Bu ayrımlardan bazıları esas olarak o andaki metin kullanıcılarının bakış açısından (örneğin geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman duruma göre değişir), diğerleri ise metin dünyası durumlarının veya kendi aralarında olayların düzenlenişinden kaynaklanmaktadır (Beaugrande, Dressler, 1994, s. 44).

Türkçede zamanı gösteren ekler dilbilgisi kitaplarında genellikle şimdiki, geçmiş ve gelecek zaman olmak üzere üç başlık altında ele alınmaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta zaman, görünüş ve kiple ilgili örneklerden bazıları şöyle gösterilebilir:

“³şenamı ayuğay seza bu tilim

⁴unarça ayayın yarı bir maḡga” (Arat, 2006, s. 41)

Verilen beyitte metin kurucu tarafından kullanılan gelecek zaman ekinin gelecekte yapılacak bir durumun aksine ihtimal anlamı taşıdığı dikkat çekmektedir. *Ay-* fiiliyle kullanılan ekin cümlede kiplik göreviyle bulunarak metin çözücünde geniş zaman algısı yarattığı görülmektedir.

“³²¹bütün kılkı fı‘lin öte irtegil

³²²kerem kimde erse anı er tıgil

³²³yimişsiz yığaç teg keremsiz kişi

³²⁴yimişsiz yığaçnı kesip örtegil” (Arat, 2006, s. 66)

Metin kurucunun bu dörtlükte metin çözücüyü öğüt verdiği görülmektedir. Bu işlevi ise emir eki ile sağlamaktadır. 2. tekil şahısta emir kipiyle çekimlenen yüklemelerde insanların bütün hareketlerinin incelenmesi gerektiği, cömertlik kimde ise ona insan denmesi gerektiği ve cömert olmayan insanın meyvesiz ağaca benzediği için ondan uzak durulması gerektiği metin çözücüyü öğütlenmektedir.

“⁴⁶⁵bitidim kıtabnı meva‘iz meşel

⁴⁶⁶okısa tatır til yimiş teg ‘aşel

⁴⁶⁷kim erse bu sözke ağınlar sözin

⁴⁶⁸teḡ ese teḡgedi dürüstka beğel” (Arat, 2006, s. 77)

Yukarıda verilen dörtlükte kullanılan bilinen geçmiş zaman ekiyle yapılan *bitidim* fiilinde metin kurucunun doğrudan kendisiyle ilgili bilgileri aktarmasının yanı sıra bitmişlik ifadesi ve üçüncü tekil kişiyle kullanılan *teḡgedi* fiilinde ise inandırma kaygısının ön planda olduğu söylenebilir.

Aynı Sözcüğün Yinelenmesi

Yinelemeler metnin sürekliliğini ve bütünlüğünü ortaya koyan önemli bir bağdaşıklık unsurudur. Yinelenen sözcük, sözcük grubu ve cümleler bu unsurların vurgulanmasını ve pekiştirilmesini sağlarken metin çözücüyü de metni anlamlandırma konusunda birtakım ipuçları sunmaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta aynı sözcüğün yinlendiği örneklerden bazıları şöyledir:

¹⁶⁵ *köni bol könilik kııl atan köni*

¹⁶⁶ *köni tiyü bilsün kişiler sini*

¹⁶⁷ *könilik tonın keç koğup egrilik*

¹⁶⁸ *keğim ton talusu könilik tonı” (Arat, 2006, s. 53)*

“Dilin Muhafazası Hakkında” bölümünden alınan bu dörtlükte metin kurucu doğru ve doğruluk kavramları üzerinde durmaktadır. Bunu sürekli tekrar ettiği *köni* ve *könilik* sözcüklerini pekiştirmeli bir şekilde kullanmasıyla metin çözücüye hissettirmektedir.

²²⁹ *kamuğ til akı er şenasın ayur*

²³⁰ *akılık kamuğ ‘ayb kirini yuyur*

²³¹ *akı bol sañga söz sökünç kelmesün*

²³² *sökünç kelgü yolı akılık tıyur” (Arat, 2006, s. 58)*

Cömertlikten bahsedilen bu dörtlükte, metin kurucu bu kavramın ne kadar önemli olduğunu vurgulamak için her bir dizede *akı* ve *akılık* sözcüklerini tekrar ederek metin çözücünün zihninde bu kavramın yer etmesini sağlamaya çalışmaktadır.

¹⁴¹ *şefih er tili öz başı duşmanı*

¹⁴² *tilindin töküldi telim er kıanı*

¹⁴³ *öküş sözlegende öküngen telim*

¹⁴⁴ *tilin beklegende ökünmiş kıanı” (Arat, 2006, s. 51)*

Verilen dörtlükte ise üçüncü ve dördüncü dizelerde tekrarlı olarak kullanılan ve *ökün-* fiiline dayanan *öküngen* ve *ökünmiş* sözcükleri diline sahip çıkmayan kişilerin bundan dolayı yaşayacakları pişmanlık duygusunu vurgulamak ve pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır. Tekrar edilen bu yapılar bağdaşıklığı sağlayarak metinselliğe katkıda bulunmaktadır.

Karşıt Anlamlı Sözcüklerin Kullanılması

Bir durumun iki karşıt özelliğinden metinde faydalanılması anlatımın zenginliğini arttırmaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta karşıt anlamlı sözcüklerin kullanıldığı örneklerden bazıları şöyle sıralanabilir:

⁹ *yok erdim yarattıñg yana yok kılıp*

¹⁰ *ikinç bar kılır sen muķir men muñga” (Arat, 2006, s. 41)*

Metin kurucu bu beyitte Tanrı’ya hitap etmektedir. Yok iken Tanrı’nın insanları yarattığını ve yine yok edip onları tekrar var edebileceğini belirtmektedir. Tanrı’nın bu yüce vasfını *yok erdim / yarattıñg* ve *yok kılıp / bar kılır* karşıtlığıyla ortaya koyan metin kurucu, metin çözücüye kendisinin açıkça kabul ettiği bu gerçeğe inanıp onların da kabul etmesini sağlamaya çalışmaktadır.

³⁷³ *eren hayrı şerri küsep keçmez ol*

³⁷⁴ *isiz eğgü işke yanut kiçmez ol*

³⁷⁵ *aya eğgü umğan isizlik kılıp*

³⁷⁶ *tiken eğlegen er üzüm biçmez ol” (Arat, 2006, s. 70)*

Yukarıdaki dörtlükte metin kurucu iki farklı karşıtlıktan faydalanmıştır. *Hayıır-şer* ve *isiz-eğgü* sözcükleri arasında bulunan karşıtlık burada anlatımı güçlendirerek hem bağdaşıklığı oluşturmakta hem de metinselliğe hizmet etmektedir.

³⁰¹ *hışırlık ma erke yavuz hışılet ol*

³⁰² *hışırlık soñğı ğam ökünç hışıret ol*

³⁰³ *bu baylık çığaylık idi kişmeti*

³⁰⁴ *hışırlık tek erke kuruğ zahmet ol” (Arat, 2006, s. 64)*

Yukarıda verilen dörtlükte metin kurucunun açgözlülüğün ne kadar kötü bir huy olduğunu anlatmak için seçtiği karşıt sözcükler zenginlik ve fakirlik anlamına gelen *baylık* ve *çığaylık* sözcükleridir. Bu kavramların karşıtlığından çıkan anlatım zenginliği metnin akılda kalıcılığını da arttırarak bağdaşıklığı sağlamaktadır.

Aynı Kavram Alanından Sözcüklerin Kullanılması

Bir metinde aynı kavram alanına ait sözcüklerin kullanılması o metnin bütünlüğünü ve metinselliğini sağlayan en önemli özelliklerdendir. Çünkü aynı kavram alanından sözcüklerin seçilmesi, metin kurucunun aktarmak istediklerinin metin çözücünün zihninde daha net bir şekilde algılanabilmesini sağlamaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta aynı kavram alanından sözcüklerin kullanıldığı örneklerden bazıları şöyle gösterilebilir:

⁴⁴⁷ *ol ol ‘aql ukuş huş hıredka mekan*

⁴⁸ *bilig ma ‘dini hem fazilet kanı” (Arat, 2006, s. 45)*

Bu beyitte metin kurucu kitabını atfettiği Dâd İspehsâlâr Bey’e övgüler sunmaktadır. Onun ne kadar akıllı bir kişi olduğunu göstermek için ise *anlayış* kavram alanına giren *‘aql, ukuş, huş, hıred* sözcüklerini ve *bilig ma ‘dini* sözcük grubunu kullanmıştır. Böylelikle metin çözücüyeye Dâd İspehsâlâr Bey’in ne kadar zeki biri olduğunu ve adeta kitabını ona sunmakta ne kadar haklı olduğunu göstermek istemektedir.

³⁹⁷ *ğarib erdi islam ğarib boldı baz*

³⁹⁸ *‘ibadet riya boldı ‘abid mecaz*

³⁹⁹ *hırabat oramı bolup abadan*

⁴⁰⁰ *hırab boldı meşciğ buğun bi-neamaz” (Arat, 2006, s. 72)*

“Zamanenin Bozukluğu” başlıklı bölümde geçen bu dörtlükte metin kurucu, yaşadığı dönemde İslamiyet’in kurallarına uymayan kişilerin olduğunu ve insanların namaz kılmayarak mescitleri terk ettiklerini ifade etmektedir. Bunları söylerken metin kurucu, aynı kavram alanından *islam, ‘ibadet, ‘abid, abadan, hırab boldı, meşciğ* ve *bi-neamaz* sözcüklerini kullanıp anlatımı zenginleştirerek metin çö-

zücüye bilgi aktarımında bulunmaktadır.

⁴²⁵ aya *malğa* suğ er yaqin bil bu *mal*

⁴²⁶ bu kün *kağgu saqınç* yarın *yük vebal*

⁴²⁷ haram erse *malıng* ‘azab ol soğı

⁴²⁸ *hısb* ol eğer bolsa *malıng* hılal” (Arat, 2006, s. 74)

Yine “Zamanenin Bozukluğu” adlı bölümden alınan bu dörtlükte metin kurucu, açgözlü kişilerin mal hırsına kapılmaları sonucunda eğer malları haramsa bunun sonunun azap olduğunu belirtirken anlatımda vuruculuğu arttırmak için *mal*, *kağgu*, *saqınç*, *yük*, *vebal*, *hısb* gibi aynı kavram alanına giren sözcükleri özellikle seçmiştir.

Aynı Kökten Sözcüklerin Kullanılması

Aynı kökten sözcüklerin metinlerde kullanımı metinselliği arttırıp bağdaşıklığı sağlayan birer unsurdur. Aynı köke dayanan sözcüklerin kullanımının metinlere edebî bir nitelik kazandırdığını da söylemek mümkündür. Bir bakıma tekrarlı bir kullanım oluşmasına olanak tanıyan aynı kökten sözcük kullanımı böylelikle metin çözücünün zihninde metnin kalıcılığını arttıran bir nitelik olmaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta aynı kökten sözcüklerin kullanıldığı örneklerden bazıları şunlardır:

¹⁵ *tünetür tünüñni* künüñg kiterip

¹⁶ *tünüñg* kiterip baz yarutur tañga” (Arat, 2006, s. 42)

Verilen beyitte metin kurucunun *tün* sözcüğü ve bu köke dayanan *tünetür* sözcüğünü her iki beyitte tekrarlı bir şekilde kullanması metinde mısra başı paralelizmini de sağlayıp ahenk unsuru oluştururken diğer taraftan bu kullanım bağdaşıklığı da oluşturan bir özellik olarak kaşımıza çıkmaktadır.

¹¹⁷ biliglig kereklig *sözüg* *sözleyür*

¹¹⁸ kereksiz *sözini* kömüp kizleyür

¹¹⁹ biligsiz ne aysa ayur uqmadın

¹²⁰ anın öz tili öz başını yiyür” (Arat, 2006, s. 49-50)

Bu dörtlüğün ilk iki dizesinde metin kurucu *söz* köküne dayanan *sözüg*, *sözleyür* ve *sözini* sözcüklerini kullanarak aynı kavram alanına ait sözcüklerin de bir arada kullanımını sağlayarak metin çözücüye iletmek istediği iletiyi daha etkili bir şekilde aktarırken metinselliği arttırmaktadır.

¹²¹ *bilig* birle *bilnür* törütgen idi

¹²² *biligsizlik* içre kanı hayr yidi

¹²³ *bilig* *bilmegendin* bir ança buğun

¹²⁴ öz elgin büt itip idim bu tidi” (Arat, 2006, s. 50)

Yukarıdaki dörtlükte *bil-* köküne dayanan *bilig*, *bilnür*, *biligsizlik* ve *bilmegendin* sözcükleri ilk üç dizede kullanılmıştır. Bu fiil kökünden türeyen hem fiil türündeki hem de isim türündeki söz-

cüklerin kullanımı metinde hem bir ahenk oluşturmakta hem de akılda kalıcılığı sağlarken aynı zamanda bu tekrarlarla bağdaşıklığı da oluşturarak metinselliğe hizmet etmektedir.

Yapı Yinelemeleri

Bir yapıyı tekrar etmek ama onu yeni unsurlarla doldurmak paralellik oluşturur. Paralelizm, yüzey yapılarını kullanmayı, ancak bunları farklı ifadelerle doldurmayı gerektirir ve yapılar içinde farklı malzemelerle yeniden kullanıldığında görülür (Beaugrande, Dressler, 1994, s. 32, 37, 50).

Yapı yinelemeleri kimi zaman ek kimi zaman sözcük kimi zaman ise cümle düzeyinde yapılabilmektedir. Bunların art arda gelen yapılarda tekrarıyla kurulan paralelizm, bağdaşıklığı oluşturarak metinselliğe katkıda bulunmaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta bulunan yapı yinelemelerinden bazıları şunlardır:

“⁷³ *anıñ vıddı birle köñgüller tolup*

⁷⁴ *anıñ yadı birle ajun tolsu tip*” (Arat, 2006, s. 46)

Yukarıda verilen beyitte metin kurucu yapı yinelemelerinden yoğun bir şekilde faydalanmıştır. Birinci dizede geçen *anıñ vıddı birle* şeklinde görülen edat grubunun ikinci dizede geçen *anınj yadı birle* edat grubu şeklinde tekrar edildiği görülmektedir. Buna benzer bir durum her iki dizinin sonunda kullanılan *tolup* ve *tip* sözcüklerinde de görülmektedir. Bu sözcüklerde -(X)p zarf-fiil ekinin tekrar edilmesiyle görülen bir yapı yinelemesi söz konusudur. Bunlar metinde hem ahenk unsuru olmakta hem de bağdaşıklığı oluşturmaktadır.

“¹⁹³ *bekasız erür bu ajun lezzeti*

¹⁹⁴ *keçer yil keçer teg meze müddeti*

¹⁹⁵ *yigit kıoca bolur yañı eskirür*

¹⁹⁶ *qavi erse qamlur qaqar qıvveti*” (Arat, 2006, s. 55-56)

Bu dörtlükte iki yapı yinelemesinin olduğu dikkat çekmektedir. Bunlardan biri dize sonlarında redif kurma işleviyle bulunan 3. tekil kişi iyelik eki almış *lezzeti*, *müddeti* ve *qıvveti* sözcükleridir. Diğer yapı yinelemesini ise yüklem olarak kullanılan *bekasız erür*, *keçer*, *bolur*, *qamlur* ve *qaqar* sözcüklerinde bulunan geniş zaman ekidir. Yapı yinelemelerinin aynı zamanda bir ahenk unsuru olduğu görülmektedir.

“²³³ *egilmez köñgölüni aqı er eger*

²³⁴ *tegilmez mıradka aqı er teger*

²³⁵ *bañullıknı qanı öger til qayu*

²³⁶ *akılıknı ‘am haş tözü halk öger*” (Arat, 2006, s. 55-56)

Bu dörtlükte ise metin kurucu *eger*, *teger* ve *öger* fiillerindeki geniş zaman ekini redif olarak kullanmıştır. Ayrıca ilk iki dizede fiilden fiil yapma eki -l ve geniş zamanın olumsuzluğunu gösteren -mAz’ın kurduğu yapı yinelemesi ile üçüncü ve dördüncü dizede isimden isim yapma eki +llk ve yükleme hâli eki +nI’nın oluşturduğu yapı yinelemesi dikkat çekmektedir. Metin kurucunun yaptığı yapı yinelemeleri hem bir ahenk unsuru olmakta hem de metnin, metin çözücünün zihninde daha uzun süre kalmasını sağlamaktadır.

Tutarlılık

Tutarlılık, yüzey yapıdaki unsurların nasıl olduğu ile ilgilidir. Yani duyduğumuz veya gördüğümüz gerçek sözcükler, bir dizi içinde karşılıklı olarak birbiriyle bağlantılıdır. Yüzey yapıdaki unsurlar, dilbilgisi biçimlerine ve geleneklerine göre birbirine bağlıdır, hatta tutarlılık dilbilgisel bağımlılıklara dayanır (Beaugrande, Dressler, 1994, s. 6).

Onursal, bağdaşıklık dil sel ögeler aracılığıyla metnin yüzey yapısında görüleb ilmesine rağmen tutarlılığın metnin derin yapısındaki anlamlar arasında bulunan mantıksal bağlantı ile tespit edilebileceğini belirtmektedir (2003, s. 134).

Günay'a göre tutarlılık, bağdaşıklık üzerine geliştirilebilecek bir metinsellik ölçütüdür. Metnin bütünü nün anlamsal olarak incelemek onun tutarlılığını ortaya koymak anlamına gelmektedir. Yazar, tutarlılığın belirlenebilmesi için metinde birtakım özelliklere bakılması gerektiğini söyler. Birincisi, metnin temasını oluşturan kişilerin, yer, olay gibi unsurların yinelenmesidir. Bu yinelenmeler metin çözücününün kişiler, olay ya da durum arasında bağlantı kurmasına olanak tanımaktadır. İkincisi, aktarılan yeni bilgilerin metinde daha önce aktarılanlarla ilişkili olması gerekliliğidir. Üçüncüsü, metin çözücüy e aktarılan bilgilerin belirli bir düzen dâhilinde verilmesidir. Dördüncüsü, metin çözücünün metni anlayabilmesi için gerekli olan bütün bilgilerin söylenmesidir. Eksiltili yapılar, metin çözücünün anlamadığı yapılar olarak sunulmamalıdır. Beşincisi ise metnin anlamsal olarak da tutarlılığının sağlanmasıdır. Yani metinde çelişkili ifadelerin bulunmaması gerekmektedir (2001, s. 97-103).

Sonuç olarak bağdaşıklık bir metnin dilbilgisi unsurlarının sunduğu olanaklar çerçevesinde metinselliği oluştururken tutarlılık mantıksal olarak metnin, metin çözücüy e sunduklarını ele almaktadır. Bu mantıksal çerçeveyi kurabilmek için ise metnin tamamını bütünsel olarak incelemek önemli bir koşuldur.

Özelleştirme Bağlantısı

Tutarlılığı sağlayan özelleştirme bağlantısının birbirini izleyen iki ya da daha fazla cümle ya da yan cümle ve temel cümleler arasında kurulan içerik bağlantısıyla sunulduğu görülmektedir (Uzun, 1995, s. 113).

Metin kurucu olan Edip Ahmet, "Atebet'ül Hakayık" adlı eserini belli bölümler hâlinde düzenlemiştir. Bundan dolayı her bir bölüm, kendi içinde tutarlılık unsurlarından özelleştirme bağlantısına sahiptir. Örneğin "Peygamberin Medhi Hakkında" bölümünde metin kurucu Hz. Muhammed hakkındaki düşüncelerini beyitlerle dile getirmektedir. Bu nedenle ilgili bölümde metin çözücüy e Hz. Muhammed ile ilgili özelleştirme bağlantısı kurularak tutarlılık sağlanmaktadır. Eserde yer alan bütün bölümler için bu durum geçerlidir.

"Atebet'ül Hakayık"ta tespit edilen özelleştirme bağlantısı örneklerinden bazıları şunlardır:

¹⁶¹ köni söz 'aşel teg bu yalğan başal

¹⁶² başal yip açıtma ağız yi 'aşel

¹⁶³ bu yalğan söz ig teg köni söz şifa'

¹⁶⁴ bu bir söz ozakı urulmuş meşel" (Arat, 2006, s. 55-56)

Verilen dördlükte metin kurucu, bir atasözünü metin çözücüy e örnek göstermektedir. Yalan

sözün hastalık; doğru sözün ise şifa gibi olduğunu anlatan bu atasözü toplumun ortak hafızasının bir ürünüdür. Bu nedenle de metinde özelleştirme bağlantısına işaret etmektedir.

³⁵³ *uluğlukka tegsenğ yañılma özüñg*

³⁵⁴ *kalı keðsenğ aqlaş unıtma bözüñg*

³⁵⁵ *uluğ boldukuñgça tüzünrek bolup*

³⁵⁶ *uluğka kiçigke sılığ kıl sözüñg*” (Arat, 2006, s. 69)

Bu dörtlükte ise metin kurucunun hem dilbilgisi bağlantılarından hem de anlam bağlantılarından yararlanarak özelleştirme bağlantısı kurduğu görülmektedir. Çünkü ilk iki dizelerde yan cümlelerin temel cümleye bağlanışında yan cümleler şart ifadesiyle özelleştirme bağlantısını sağlamaktadır. Üçüncü ve dördüncü dizelerde ise metin kurucu, dörtlüğün içinde bulunduğu “Kerem, Hilm ve Diğer İyilikler Hakkında” bölümüne atıfta bulunarak metin çözücüye toplum nezdinde değerli olan birtakım erdemleri hatırlatarak özelleştirme bağlantısını kurmaktadır.

⁴⁴⁵⁷ *kamuğ tegdeçi neñg qazadın erür*

⁴⁵⁸ *ukuşsuzlar anı şebbedin körür*

⁴⁵⁹ *qaza birle uçğan qalığ kuşları*

⁴⁶⁰ *karıka konar hem kafeska kirür*” (Arat, 2006, s. 77)

“Zamânenin Bozukluğu Bölümü Hakkında” bölümünde geçen bu dörtlükte metin kurucu İslam kültürü çerçevesinde özelleştirme bağlantısını kurmaktadır. Çünkü İslam’a göre kaza ve kader anlayışı bulunmaktadır. Buna göre insanın başına gelen her şey kadedendir. Kuşların kafese girmesinin ya da karaya konmasının sebebinin bile kadeden olduğunu vurgulayan metin kurucu, metin çözücünün İslami bilgilerine başvurmakta ve bunları ona hatırlatarak özelleştirme bağlantısını kurmaktadır.

Neden-Sonuç Bağlantısı

Neden-sonuç bağlantısı bir metnin metinsellik ölçütünü ortaya koyan unsurlar arasında bulunan tutarlılığın oluşmasını sağlayan önemli özelliklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Metin kurucu, metnin bütününde kullandığı neden-sonuç ilişkileriyle metin çözücüye adeta rehber olmakta ve metin çözücünün, metni zihninde anlamlandırmasını ve olayları neden-sonuç bağlantısıyla daha somut bir şekilde algılamasını sağlamaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta bulunan neden-sonuç bağlantısı örneklerinden bazıları şöyle gösterilebilir:

⁴⁴³ *şahım medhi birle bezeyin kıtab*

⁴⁴ *oқиğlı kişiniñ sevinsün canı*” (Arat, 2006, s. 45)

Metin kurucu bu beyitte metni yazmasının sebebinin ortaya koymaktadır. “Büyük Emîr Muhammed Dâd İspehsâlâr Bey’in Medhi Hakkında” bölümünde geçen bu beyitte metin kurucunun metni yazmasının sebebi kitabın şahın övgüsüyle yazılması olarak gösterilirken sonuç olarak da bunu okuyan kişinin içinin açılması şeklinde açıklanmaktadır. Böylelikle neden-sonuç bağlantısı kurulmaktadır.

³²⁵ *müşulmanka müşfik bolup mihriiban*

³²⁶ *saṅga sandukuṅg teg müşulmanka san*

³²⁷ *cefa kıldaçıṅka yanut kıl vefa*

³²⁸ *arımaz neçe yusa kan birle kan*” (Arat, 2006, s. 45)

Verilen dörtlükte metin kurucunun metin çözücüye iletmek istediği düşünce kişiye kötülük yapana bile sevgiyle karşılık verilmesi gerekliliğidir ve bu düşünce neden-sonuç bağlantısıyla verilmiştir. Kanın kan ile yıkanmayacağı sonucuna dayanan düşüncenin sebebi insanın kendisi için ne düşünüyorsa başka müslümanlar için de onu düşünmesi gerektiği sebebine bağlanmıştır.

⁴⁸¹ *aya minde kiḍin keligli muni*

⁴⁸² *oḳısaṅg du‘ada unıtma mini*

⁴⁸³ *saṅga heḍye kıldım bu taṅsuk sözüm*

⁴⁸⁴ *maṅga heḍye kılsu du‘a tip sini*” (Arat, 2006, s. 78)

Bu dörtlükte ise metin kurucu, kendisinden sonra yaşayacak metin çözücüye seslenmektedir. Metinde yazdığı eşsiz sözlerini yazmasının sebebini kendisine dua edilmesini istemesine bağlamakta böylelikle eserin yazılışı bu duruma atfedilmektedir. Yani eserin yazılması sonuç olurken; metin çözücünün, metin kurucuya dua etmesi sebep olarak gösterilmektedir.

Neden Bağlantısı

Neden bağlantısının neden-sonuç bağlantısından ayrılan en önemli yanı Subaşı Uzun’a göre birleşik cümle yapılarında yan cümlenin fiilinin temel cümlenin fiilini birbirinin ardından gelen cümlelerde de önceki cümlenin fiilinin sonraki cümlenin fiilini sonuç bildirmeden belirli bir amaca göre kendi anlamı çerçevesinde sınırlamasıdır (1995, s. 124-125).

Neden-sonuç bağlantısında metin kurucu söylediği yargının sebebini bir sonuca bağlarken neden bağlantısında bu sonucun olmadığını söylemek mümkündür. Bu nedenle neden bağlantısının olduğu cümlelerde yalnızca “niçin?” sorusunun cevabı bulunmaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta bulunan neden bağlantısının bulunduğu bazı örnekler şöyledir:

⁷⁵ *kiḍinki keligli kişiler ara*

⁷⁶ *anıṅg zıḳri taṅsuk eḍiz bolsu tip*” (Arat, 2006, s. 47)

Metin kurucu bu beyitte metni yazmasının sebebini açıklamaktadır. Buna göre eserin oluştu-
rulma sebebi metin kurucunun metni ithaf ettiği Dâd İspehsâlâr Bey’in kendisinden sonra gelen in-
sanların arasında hatırasının kalması isteğine dayandırılarak neden bağlantısıyla metin çözücüye
aktarılmaktadır. Bu beytin de içinde bulunduğu “Kitabın Yazılması Hakkında” bölümünde metin
kurucunun genellikle neden bağlantısından yararlandığı görülmektedir.

¹³³ *sanıp sözlegen er sözi söz sağı*

¹³⁴ *öḳüş yaṅşağan til unulmaz yağı*

¹³⁵ *sözüṅg boşlağ ıḍma yıga tut tiliṅ*

¹³⁶ *yeter başka bir kün bu til boşlağı*” (Arat, 2006, s. 51)

Bu dörtlükte metin kurucu, metin çözücüye dilini sıkı tutması ve sözlerini neden dikkatli kullanması gerektiğinin sebebini eğer bu konularda özenli olmazsa bunun bir gün başına bela olacağına bağlamaktadır. Metin kurucu, tutarlılığı sağlamak için neden bağlantısını kullanmıştır.

¹⁶⁹ *kaṭiḡ kizle razıḡ kişi bilmesün*

¹⁷⁰ *sözünḡdin özünḡke ökünç kelmesün*

¹⁷¹ *kamuḡ yaşru işiḡ bolup aşkara*

¹⁷² *bu körgeñ eşitgen saḡga külmesün*” (Arat, 2006, s. 54)

Verilen dörtlükte ise metin kurucu, metin çözücüye sırrını kimseye söylememesi gerektiğini sonra pişman olmamasına bağlamaktadır. Ayrıca bütün gizli işlerinin açığa çıkıp bunu duyanların kendisine gülmemesi için böyle yapmasının uygun olacağını ifade ederek neden bağlantısından faydalanmıştır.

Zaman Bağlantısı

Bir metinde tutarlılığı sağlayan zaman bağlantısı metin kurucu tarafından bazen aynı zaman eklerinin art arda kullanılmasıyla yapılırken bazen de zaman ifadesi taşıyan sözcüklere yer verilmesiyle metin çözücüye sezdirilmektedir.

“Atebet’ül Hakayık”taki zaman bağlantısının yer aldığı bazı örnekler şöyledir:

²⁹ *bu kün tegsü mindin dürud ol yarın*

³⁰ *elig tuttaçımka egirse muḡga*” (Arat, 2006, s. 43)

Yukarıdaki beyitte metin kurucu zaman bağlantısını kurmak için metnin yüzey yapısında gördüğümüz iki sözcükten yararlanmışır. Metinde kullanılan *bu kün* ve *yarın* sözcükleri zaman bağlantısını metin çözücüye aktarmaktadır. Gelecekte bir gün (*yarın*) sıkıntıya düştüğü takdirde yardım dileyeceği Hz. Muhammed’e bugünden (*bu kün*) dua ve selam gönderdiğini söyleyen metin kurucu, metin çözücüye de aynı iletiyi ulaştırmak istemektedir.

¹¹³ *biliglig kişi kör bilür iş öḡdin*

¹¹⁴ *bilip iter işni ökünmez kiḡdin*

¹¹⁵ *kamuḡ türlüg işte biligsiz oḡı*

¹¹⁶ *ökünç ol aḡgar yok oḡ anda adın*” (Arat, 2006, s. 49)

Bu dörtlükte bilgili kişinin her işin ne zaman yapılacağını bilerek davranmasının daha sonraki zamanlarda pişman olmayacağıyla ilgili zaman bağlantısı, “sonra” anlamına gelen *kiḡdin* zarfıyla kurulmuştur. Bu zarfın anlamı *öḡdin* sözcüğüyle pekiştirilerek metin çözücüye sunulmuştur.

²⁰⁹ *süçüg tattıḡ erse açığka anun*

²¹⁰ *birin kelse rahat kelür reñc onun*

²¹¹ *aya ḡam kaṭıḡsız sürur umḡuçı*

²¹² *bu ajun kaḡan ol umıñka orun*” (Arat, 2006, s. 57)

Yukarıdaki dörtlükte ise metin kurucu, metin çözücüye dünyanın hiçbir zaman bir ümit yeri

olmadığını zaman bağlantısıyla vermek için *kaçan* zarfını kullanmıştır. Aslında burada *kaçan* zarfının olumsuz bir anlam yüklenerek “hiçbir zaman” anlamını metin çözücüye iletildiği görülmektedir.

Karşılaştırma Bağlantısı

Metinsellik ölçütlerinden tutarlılığın sağlanmasında kullanılan karşılaştırma bağlantısı, ekler yardımıyla yapılabileceği gibi birbirinin zıttı olan sözcüklerle de yapılabilmektedir. Bazı durumlarda ise metnin bütünlüğüne bağlı olarak metni oluşturan cümlelerin anlamsal olarak karşılaştırma bağlantısı yarattığı görülmektedir.

“Atebet’ül Hakayık”ta tespit edilen karşılaştırma bağlantısı örneklerinden bazıları şöyle gösterilebilir:

“⁶⁷ teñgizdin *kerimrek* şahım miñg kıta

⁶⁸ kabul kılsa tañg yok bu az hedyeni” (Arat, 2006, s. 46)

Verilen beyitte kitabın sunulduğu Dâd İspehsâlâr Bey’e övgüde bulunan metin kurucu, denizle karşılaştırma yaparak onun ne kadar cömert olduğunu göstermek istemektedir. Denizde olan su miktarı gibi Dâd İspehsâlâr Bey’in cömertliğinin de o kadar çok olduğunu vurgulayan metin kurucu, bu düşüncesini metin çözücüye karşılaştırma bağlantısını kurarak vermektedir. Beyitte karşılaştırma bağlantısının kurulmasını sağlayan ise *kerimrek* sözcüğünde bulunan ve karşılaştırma bildiren *+rAk* ekinin kullanılmasıdır.

“⁹³ bilig bildi boldı eren belgülüg

⁹⁴ *biligsiz* tirigle yitük körgülüg

⁹⁵ *biliglig* er öldi atı ölmedi

⁹⁶ *biligsiz* tirig erken atı ölüg” (Arat, 2006, s. 48)

Yukarıdaki dörtlükte metin kurucu, bilgili kişileri överken bilgisiz kişileri yermektedir. Bu konudaki düşüncesini metin çözücüye aktarırken ise karşılaştırma bağlantısından yararlanmaktadır. Dörtlükte bilgisiz kişiler ile bilgili kişiler karşılaştırılmaktadır. Bilgisiz kişilerin yaşarken bile aslında ölmüş sayıldığı bilgili kişilerin ise öldüklerinde bile adlarının hep yaşayacağı belirtilmektedir.

“²⁴⁹ *ta*bi ‘atta yigi ‘adet ‘aybsuzı

²⁵⁰ *akılık* erür bil *buhul* körksüzi

²⁵¹ eliglerde kutluğ birigli elig

²⁵² alıp birmegen ol elig kıtsuzı” (Arat, 2006, s. 60)

Bu dörtlükte ise karşılaştırma bağlantısının “cömertlik” anlamına gelen *akılık* sözcüğü ve “cimri” anlamına gelen *buhul* sözcüğü arasında kurulduğu görülmektedir. En iyi huyun cömertlik ve en kötü huyun ise cimrilik olduğunu belirten metin kurucu, cömertliğin veren elin alan elden üstün olduğu düsturunu da hatırlatarak metin çözücüye iletisini karşılaştırma bağlantısıyla daha somut bir şekilde aktardığı görülmektedir.

Karşıtlık Bağlantısı

Tutarlılığı sağlayan ölçütlerden karşıtlık bağlantısı birbirinin zıttı olan sözcükler ve kavramlar

yoluyla kurulmaktadır. Böylelikle metin çözücüye metnin daha iyi anlaşılması için somut ipuçları sunulmaktadır. Çünkü zıtlıklar aracılığıyla verilen bilgiler metni anlamlandırma konusunda daha açıklayıcı olabilmektedir.

“Atebet’ül Hakayık”taki karşıtlık bağlantısı örneklerinden bazıları şunlardır:

“⁵¹ re’iyyetka müşfik selim til halim

⁵² *velikin* buşarda şera arslanı” (Arat, 2006, s. 45)

Bu beyitte anlamsal bütünlüğü tamamlayarak tutarlılığı sağlayan *velikin* sözcüğüdür. Metin kurucu, Dâd İspehsâlâr Bey’e övgüde bulunduğu ve onun yönetimindeki halka karşı şefkatli, yumuşak dilli olduğu kadar sinirlendiği zaman da adeta bir çöl arslanı gibi olabileceğini belirterek beyitte karşıtlık bağlantısı kullanarak düşüncesini metin çözücüye aktarmaktadır.

“¹³⁷ hireğliğmu bolur tili boş kişi

¹³⁸ telim başını yidi bu söz til boşı

¹³⁹ *öçüktürme* erni tilin bil bu til

¹⁴⁰ *başkırsa bütmez büter oğ başı*” (Arat, 2006, s. 51)

Yukarıdaki dörtlükte metin kurucu, boşboğazlık ve ağız gevşekliğinin insanın başına nasıl dertler açacağını anlatırken karşıtlık bağlantısından yararlanmıştır. Üçüncü ve dördüncü dizelerde bu karşıtlık açık bir şekilde görülebilmektedir. Çünkü anlatılmak istenen düşünce, ok yarası kapandığı hâlde dilin açtığı yaranın kapanmadığı üzerine kurulan zıtlıkla metin çözücüye sezdirilmektedir.

“²¹⁷ bu ajuñ ma körmekke körküğ taşı

²¹⁸ *velikin* içinde tümen na-ħoşı

²¹⁹ bakıp taş bezekin körüp sen muñga

²²⁰ köñgöl bamaķıñ bil ħaťa’lar başı” (Arat, 2006, s. 57)

Bu dörtlükte ise metin kurucu, dünyanın güzelliklerle doluymuş gibi görünmesine karşın aslında ne kadar çirkinlik barındırdığı üzerine kurulan karşıtlık bağlantısından yararlanmıştır. Verilen dörtlükte metin kurucunun bu bağlantıyı kurmasını sağlayan sözcük ise *velikin* sözcüğüdür. “Ama” anlamına gelen bu Arapça sözcük iki kavram arasındaki karşıtlığı ortaya koymada kullanılmıştır.

SONUÇ

Alanyazında “cümleden büyük birlikler” üzerine yapılan çalışmaların artmasıyla, metin kavramı ve metindilbilim alanının sınırlarının daha net bir şekilde çizildiği görülmektedir.

Türkoloji çalışmalarında klasik dilbilim yöntemlerinin yanı sıra dilbilimin ayrı bir dalı olan metindilbilimin yöntemlerinin ve ölçütlerinin kullanılması da bir zorunluluk hâline gelmiştir. Nitekim bu çalışmada “Atebet’ül Hakayık” metindilbilimin ölçütleri doğrultusunda ele alınmıştır.

Bir metnin metinselliğini ortaya koyan “bağdaşıklık” ve “tutarlılık” çerçevesinde değerlendirilen “Atebet’ül Hakayık”ın metindilbilimsel nitelikleri şöyle sıralanabilir:

“Atebet’ül Hakayık”ın bağdaşıklığı oluşturan gönderimsel ve biçimsel-sözlüksel bağ-

daşıklık unsurlarını taşıdığı görülmektedir. Eserde kişi zamirleri, gösterme sıfatları, iyelik ekleri, yükleme hâli eki ve kişi ekleriyle gönderimsel bağdaşıklık kurulmuştur. Bağlaçlar, değiştirim, eksilti, zaman-görünüş-kip, aynı sözcüğün yinelenmesi, karşıt anlamlı, aynı kavram alanından, aynı kökten sözcüklerin kullanılması ve yapı yinelemelerinin biçimsel-sözlüksel bağdaşıklığı sağladığı tespit edilmiştir.

Eserde tutarlılığı belirleyen özelleştirme, neden-sonuç, neden, zaman, karşılaştırma ve karşıtlık bağlantısı bulunmaktadır.

“Atebet’ül Hakayık”ta gönderimsel bağdaşıklığı sağlayan unsurlardan metin içinde dilbilgisel bağlantı kurmada yararlanıldığı gibi bunların bir pekiştirme unsuru olarak da kullanıldığı görülmektedir. Bu unsurlar kimi zaman da anlatımda kısalığın oluşmasına katkıda bulunmuştur. Biçimsel-sözlüksel bağdaşıklık unsurları ise eserde anlatımda kısalığı sağlama, anlatımı zenginleştirme, anlatımın kalıcılığını artırma ve ahenk unsuru olarak anlamsal bağlantıyı kurmaktadır.

Metni oluşturan cümleler arasındaki içerik bağlantısı, olayların anlatımındaki, neden, neden-sonuç ilişkisi, olayların kıyaslanması, zıtlıkların kurulmasıyla “Atebet’ül Hakayık”, tutarlılık özelliklerini taşımaktadır.

12. yüzyılda yazılmış bir edebî metin olan “Atebet’ül Hakayık”ın metindilbilimin sunduğu şartları taşıdığını söylemek mümkündür. Bir eseri salt dilbilgisi unsurlarının betimlenmesiyle değil aynı zamanda bunları, ilgili eserlerin metinselliğine buldukları katkı ve eserin alt metnini okuyabilmek açısından sundukları olanaklarla değerlendirmek gerekmektedir. Bu nedenle belirtilen ölçütler çerçevesinde tarihsel Türk dili alanına ait metinlerin incelenmesi suretiyle bu eserlerin araştırmacılara ve okura sunduğu iletilerin daha açık ve net aktarılmasını sağlayacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKLAR

Aksan, Doğan, (2005). *Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Ankara: Engin Yayın Evi.

Aksan, Mustafa, Aksan, Yeşim, (1991). “Metin Kavramı ve Tanımları”, *Dilbilim Araştırmaları*, s. 90-104.

Arat, Reşit Rahmeti, (2006), *Edib Ahmed B. Mahmud Yükneki Atebetü'l-Hakayık*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ayata Şenöz, Canan, (2005). *Metindilbilim ve Türkçe*, İstanbul: Multilingual.

Beaugrande, Robert de, Dressler, Wolfgang (1994). *Introduction to Text Linguistics*, New York: Routledge.

Çakmak, Serkan, (2019). *Atebetü'l-Hakayık*, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları: 115.

Gülensoy, Tuncer, (1991). “Edib Ahmed b. Mahmud Yükneki”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 4, S. 50-51. (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C. II, s. 450.)

Günay, Doğan, (2001). *Metin Bilgisi*, İstanbul: Multilingual.

Halliday, Michael Alexander Kirkwood, Hasan, Ruqaiya, (1976). *Cohesion in English*, London: Longman,

Harris, Zellig S. (1952). "Discourse Analysis." *Language*, Vol. 28, No. 1, s. 1-30. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/409987. Erişim tarihi: 8 Aralık 2020.

İmer, Kamile, Kocaman, Ahmet, Özsoy, Sumru (2011). *Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi.

Onursal, İrem, (2003). "Türkçe Metinlerde Bağdaşıklık ve Tutarlılık", *Günümüz Dilbilim Çalışmaları*, (Yayına Hazırlayanlar: Prof. Dr. Ayşe Kıran, Doç. Dr. Ece Korkut, Dr. Suna Ağıldere), s.121-132, Dilbilim Dizisi, İstanbul: Multilingual.

Subaşı Uzun, Leylâ, (1995). *Orhon Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı*, Ankara: Simurg Yayıncılık.

Uzun, Muzaffer, (2019). "Atebetü'l-Hakayık'ta Bağdaşıklık Unsurları", *Yeni Türkiye İlk Dönem Türkçe İslâmî Eserler Özel Sayısı-II*, S. 106, s.154-164.

Vardar, Berke, (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Multilingual.

Wunderlich, Dieter, (1982)., "Metin Dilbilim", *Dilbilim Seçkisi* (Yayına Hazırlayan Doğan Aksan, çev. Emel Sözer), s. 205-217, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

¹ <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 14.12.2020)

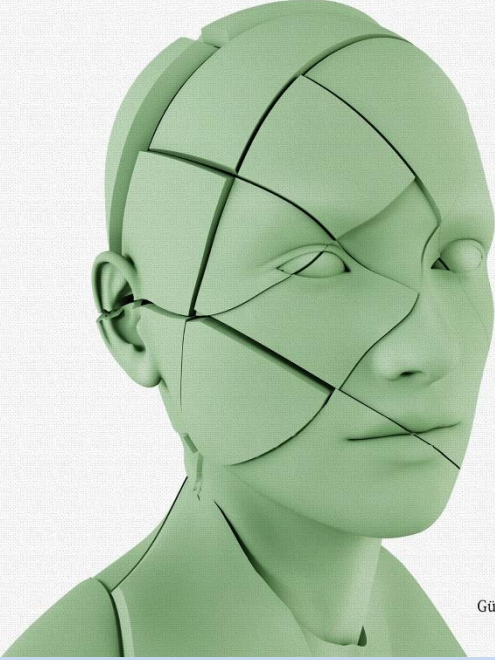
² Bu çalışmada *bağdaşıklık* ve *tutarlılık* kavramları "Orhun Yazıtları'nın Metindilbilimsel Yapısı" [Subaşı Uzun, Leylâ (1995). *Orhon Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı*, İstanbul: Simurg Yayıncılık] adlı çalışmadaki sınıflandırmaya dayandırılıp "Atebetü'l Hakayık"ta tespit edilen özellikler doğrultusunda uyarlanarak incelenmiştir.

³ Bu çalışmayı yaparken her ne kadar "Atebetü'l Hakayık"taki bütün bağdaşıklık ve tutarlılık örnekleri tarafımızdan tespit edilse de makale sınırlarını aşmamak adına burada hepsine yer verilemeyeceği için her bir ölçütle ilgili üçer örnek vermekle yetinilmiştir. Ayrıca konunun bağdaşıklık kısmını ilgilendiren ve Muzaffer Uzun tarafından yazılan "Atebetü'l-Hakayık'ta Bağdaşıklık Unsurları" [Uzun, Muzaffer, (2019). "Atebetü'l-Hakayık'ta Bağdaşıklık Unsurları", *Yeni Türkiye İlk Dönem Türkçe İslâmî Eserler Özel Sayısı-II*, S. 106, s.154-164.] başlığını taşıyan çalışmadan da söz etmek gerekmektedir. Tarafımızdan yapılan çalışmada adı geçen makaleden farklı olarak tutarlılık unsurları da ele alınırken bağdaşıklıkla ilgili örnekler de ilgili yazıdan farklı bakış açılarıyla etraflıca incelenmiştir.

⁴ Aksan cümle üstü birimleri "sözce" terimiyle karşılamaktadır. Yazar, sözce terimini "yerine göre tek bir sözcükten, yerine göre de uzun bir tümceden, birden çok tümceden kurulur" şeklinde açıklamaktadır (2005, s. 148).

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

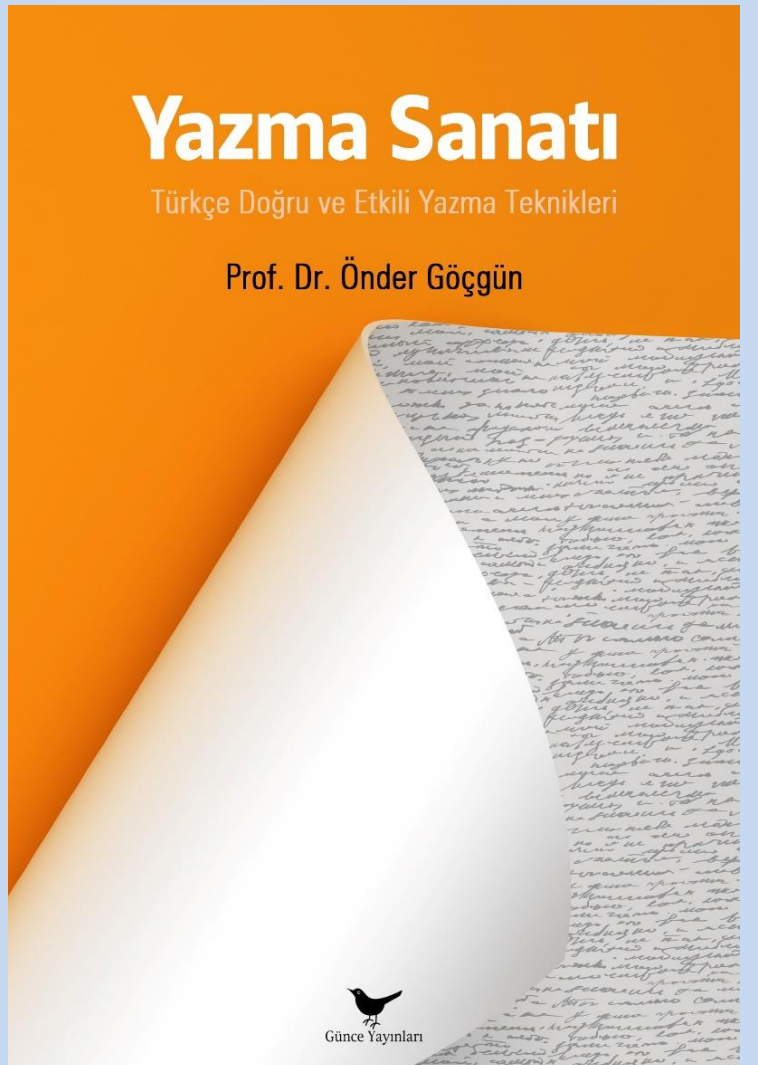


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Kutadgu Bilig’de Tespit Edilen Bazı Duygu Fiilleri

DOÇ. DR. SERPİL SOYDAN* - ASLI ÖZKAN ŞEN**

Öz

Mutluluk veren bilgi anlamına gelen, 6645 beyitten oluşan Kutadgu Bilig, mesnevi türüne örnek teşkil eden önemli bir eserdir. Bu eser, insana her iki dünyada kutlu olma yolunu göstermek amacıyla yazılmıştır. Bu çalışmada, bir ahlâk ve öğüt kitabı olan Kutadgu Bilig’deki mental fiillerden duygu fiilleri incelenmeye çalışılmıştır. Mental fiiller, anlambilim temeline dayalı olarak incelenmektedir. Anlambilim, dilde kodlanmış anlamlarla ilgilenmektedir. Mental fiillerden durum ifade eden duygu fiilleri beş başlık altında değerlendirilmiştir. Toplamda yirmi sekiz fiil tespit edilmiştir. Tespit edilen bu fiillerin tarihî dönemlere ait sözlüklerde tanıklanıp tanıklanmadığı incelenmiştir. Bu fiillerin tasnifi ve sayısal verileri Şöyledir: 1) Dilek ve istek ifade eden 14 fiil tespit edilmiştir. Kök hâlinde olan:1, Gövde hâlinde olan: 8, Birleşik fiiller: isim + yrd. eylemle oluş. bir: 4, kurallı birleşik fiil: 1, 2) Mutluluk ve birliktelik ifade eden 8 fiil tespit edilmiştir. Bu fiiller Şöyledir: Gövde hâlinde: 7, Birleşik fiiller: isim + yrd. eylemle oluş. bir. f. 1, 3) Coşku ve neşe ifade eden 4 fiil tespit edilmiştir. Bu fiillerin tasnifi ve sayısal verileri Şöyledir: Kök hâlinde olan: 1, Gövde hâlinde olan: 3. 4) Saygı ve hürmet ifade eden gövde hâlinde bir (1) fiil, 5) Öfke ve nefret ifade eden kök hâlinde bir (1) fiil tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kutadgu Bilig, duygu fiilleri, dilek fiilleri, mutluluk fiilleri, birleşik fiiller

SOME EMOTION VERBS DETECTED IN KUTADGU BİLİG

Abstract

Kutadgu Bilig, which means knowledge that gives happiness, consists of 6645 couplets, is an important work that sets an example for the type of masnavi. This work was written to show man the way to be happy in both worlds. Mental verbs are examined based on semantics. Semantics deals with language-coded meanings. Emotional verbs, which express a situation from mental verbs, are evaluated under five headings. In total, twenty-eight verbs were identified. It was examined whether these verbs were witnessed in historical dictionaries. The classification and numerical data of these verbs are as follows: 1) Fourteen verbs expressing wishes and wishes have been identified. Verb in the form of base: one, Verbs in the form of a stem: eight, Combined verbs: noun + assist. combined verbs: four, regular compound verb: one 2) Eight verbs that express happiness and unity have been identified. These verbs are: Verbs in the form of a stem: seven, combined verbs: noun + assist. combined verbs: one. 3) Four verbs expressing enthusiasm and joy were identified. The classification and numerical data of these verbs are as follows: base form: one, Verbs in the form of a stem: three. 4)

* Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, srp_syd78@hotmail.com, orcid: 0000-0001-7180-8769

** Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, asliozkan01@hotmail.com, orcid: 0000-0001-8162-5472

Gönderilme Tarihi: 14 Ocak 2021

Kabul Tarihi: 23 Mart 2021

One verb (1) has been identified as a verb in the form of base which expresses respect and deference.
5) One verb (1) which expresses anger and hatred has been identified.

Keywords: Kutadgu Bilig, emotion verbs, wish verbs, happiness verbs, compound verbs.

GİRİŞ

Ingilizcede mental kavramı, ruhsal, zihinsel anlamlarındadır. İdrâk, algılama ve duyularla ilgili olan mental fiiller, anlam bilim temelinde incelenmiştir.

Lakoff ve Johnson'a göre (1980), ifade çeşitleri, vücutlarımız (algıyla ilgili motor aygıtlar, mental kapasiteler, duygusal tamamlama vb.), fiziksel çevremizle etkileşimimiz (dokunaklı, etkileyen objeler vb.) ve aynı kültürdeki diğer insanlarla etkileşimimizin (sosyal, politik, ekonomik, dinsel kurumlar yoluyla) ürünüdür. İfade alanları bu anlamda doğaldır. İfadenin bu doğal çeşitleri insan doğasının üretimleridir. Kültürden kültüre değişmekle birlikte bunlar evrensel sınıflardır (akt. Yaylagül, 2005, s.19).

Croft, *Case Marking and the Semantics of Mental Verbs* başlıklı çalışmasının 'The Phenomenon' alt başlığında mental verbs ve psych verbs terimleri eşdeğer sayarak, söz konusu fiilleri perception 'algı', cognition 'bilgi' ve emotion 'duygu' (1993: 55) şeklinde üç gruba ayırırken; Garcia- Miguel et al 2005'te aynı üç grup için feeling 'duygu', perception 'algı', cognition 'bilgi' terimleri kullanılmaktadır. İki arasında tek fark 'duygu' teriminin farklı kelimelerle ifade edilmiş olmasıdır. Halliday 2014'te de mental süreçler üçe ayrılmıştır. Adlandırma Croft 1993'e göre çok daha farklıdır: görme (*seeing*), duygu (*feeling*) ve düşünme (*thinking*) şeklindedir (akt. Yıldız, 2017, s.147).

Bayraktar (2017, s.461), duyu fiillerini, idrak etme sürecinin başlangıcı olan verilerin girdilerini belirten fiiller olarak ifade eder ve beş duyu organıyla algılandığını belirtir.

Yaylagül (2005, s.18), "*Türk Runik Harfli Metinlerde Mental Fiiller*" adlı makalesinde mental fiiller hakkında şu açıklamalara yer verir: "Mental fiiller, anlambilim temelinde incelenmiştir. Anlam-bilimin seçkin bir tanımı İşaret Bilimi tarafından yapılmıştır. 1940'larda Danimarkalı dil bilimci Louis Trolle Hjelmslev tarafından kurulan İşaret Bilimin önemli isimlerinden biri olan Amerikalı filozof Charles Peirce (1931), bütün insan bilgisini işaret fikrine indirgemiş ve üç tip işaret teşhis etmiştir: İndeks (gönderimde bulunduğu nesne veya kavramlarla nedensel bir ilişki taşıyan bir işaret), ikon (gönderimde bulunduğu nesne veya kavramlarla benzerlik ilişkisi taşıyan bir işaret) ve sembol (gönderimde bulunduğu nesne veya kavramlarla yalnızca geleneksel bir ilişkisi olan bir işaret)".

Hirik ve Çolak'a göre (2017, s.263), "Mental fiiller, doğrudan düşüncenin kullanılarak gerçekleştirildiği, genellikle bir tetikleyici ile başlayan, psikolojik ve duygusal etkenlere doğrudan bağlı, çoğunlukla üçüncü kişiler tarafından gözlemlenemeyen, gözlemlendiği durumlarda da çeşitli anıuslamlama bağlantılarıyla bunu ortaya koyan fiiller" olarak tanımlanmaktadır. Mental süreç, psikolojik süreci başlatan hareketten bu hareketlerin sonucuna kadar geçen evre içerisindeki tüm olguları kapsamaktadır. Bu süreç içerisindeki olguların dildeki karşılığı ise mental fiillerdir.

Bunun dışında tarihî ve günümüz Türk lehçeleri üzerinde yapılan çalışmaların genellikle karşılaştırmalı mental fiil çalışmaları olduğu görülmektedir. ¹ Bu çalışmalardan biri olan, Mental Fiil Kavramı ve Türkmen Türkçesinde Mental Fiiller adlı doktora tezinde, Şahin (2012, s.45), mental fiillerin en önemli çıktısının idrak fiilleri olduğunu, duygu fiillerinin, bilgi ve davranışı etkileyen ve uyumsal fonksiyonları olan temel bir faktör olarak da kabul edilip bir uyarının yol açtığı genel bir uyarılma hâlinin, bilişsel süreçler tarafından değerlendirilmiş şekli olarak incelendiğini, dünyada

bütün dillerde duyguları ifade eden fiillerin var olduğunu, mental sürecin zihinde meydana getirdiği hissî çıktılarının duygu fiilleri olarak kabul edildiğini belirtir.

Ayrıca Şahin doktora tezinde, Türkmen Türkçesindeki mental fiilleri, Türkmençe Türkçe sözlüğü tarayarak tespit etmiş, bu başlık altında, Eski ve Orta Türkçe Dönemi'nin en önemli eserlerinin sözlük kısmını da tarayıp bu eserlerde geçen mental fiil örneklerine yer vermiştir. Türkmen Türkçesindeki mental fiilleri, idrak, duygu ve algılama fiilleri olmak üzere üç grupta değerlendirir. Añlamak, akıl yetirmek, duymak, gızmak, keyplenmek, akıl bermek, nesihat bermek gibi fiilleri Türkiye ve Türkmen Türkçesinde küçük ses farklılıklarına rağmen mana ortaklığı taşıyan mental fiiller olarak değerlendirmiştir. Ayrıca çoğu yerde Türkmen ve Türkiye Türkçesindeki mental fiillerin Eski Türkçe döneminden beri anlam bakımından korunduğunu, kimi zaman anlam değişmesine ve gelişmesine uğradığını tespit etmiştir. Türkçede, Eski Türkçeden beri zihinle ilgili kavramları ifade eden bazı sözcüklerin, birden fazla anlamda kullanıldığını, aynı kavramı karşılayan birden fazla sözcüğün olduğunu belirtir ve şu örneğe yer verir: Türkiye Türkçesinde, düşünmek fiili, düşünmek manasının yanında "muhakeme etmek, aklımdan geçirmek" gibi manalara geldiğini, Türkmen Türkçesinde anlamak fiilini karşılayan anlamak, bilmek, duymak gibi kelimelerin olduğunu, Eski Türkçede zihin fiili olarak kabul edilen anlamak kavramının, "ö- sakınmak, tuyenmek vs." gibi birden fazla sözcükle ifade edilebildiği gibi, Türkiye Türkçesinde bu kavramın "kavramak, farkına varmak, hissetmek, bilmek, seçmek, görmek, akıl erdirmek..." gibi fiillerle karşılandığını belirtir.

Hüseyin Yıldız, Eski Uygurcada Göz Fiilleri adlı makalesinde, Eski Uygurcada tespit edilen göz fiillerinin bir kısmının temel anlamlı, bir kısmının yan anlam ya da metafor yoluyla oluşmuş fiillerden meydana geldiğini belirtir. Eski Uygurcada kullanılan görme fiillerinin temelde kör- köküne dayandığını, karagur- ve yum- fiillerinin yan anlam, arı, aşa-, soklun- fiillerinin ise mecaz anlam kazanarak "görmek" ya da "görmemek" anlamlarından birine gelecek kullanımlara sahip olduğunu belirtir.

Kıyal Kamchybekova Abdiraim, Kırgız Türkçesinde Kara- Duyu Fiili Anlamsal Özellikleri ve Kavram Alanı Üzerine adlı makalesinde, kara- fiili kapsamında 70 fiil tespit etmiş, bu fiilleri yapı açısından değerlendirmiş, 57 fiilde "bakmak" anlamını tespit etmiş, kara- duyu fiilinin temel oluşturmuş ve farklı anlamlar kazandırmış 13 birleşik fiilin kara- duyu fiilinin farklı anlamlarda kullanımı olarak ele alındığını belirtmiştir.

Ekrem Ayan, Yakup Türkdil, Kazak Türkçesinde Dokunma Duyu Fiilleri ve Anlam Zenginliği(2015) adlı makalesinde, Kazak Türkçesindeki 56 tane dokunma duyu fiili tespit etmiş ve bu duyu fiillerini temel-yan anlam, olumlu-olumsuz anlam, istemli-istemli ve fiziksel-zihinsel temas açısından incelemiştir.

Yaylagül (2010, s.101),duygu fiillerinin, mental fiillerin bir grubunu teşkil ettiğini ve ikinci aşamasını oluşturduğunu, etkiyi duyularla alma ve bunlara tepki göstermeyi anlattığını, duygusal tepkilerin bu fiiller dışında ünlemlerle, eksilteli cümle yapılarıyla vb. de aktarılabildiğini belirtir.

Melek Erdem, Oğuz Grubu Türk Lehçelerinde yer alan iletişim fiillerini "de-, söyle-, sor-, cevap ver-, bilgi ver-, haber ver-" gibi konuşma eylemine dayalı fiilleri iletişim fiilleri olarak değerlendirmiştir. Bu fiilleri, lehçelerdeki kullanımına ve anlamına göre değerlendirmiş, ilaveten Seyit Nazar Ärnazarov'un, Türkmen Dilinde Söyleyiş İşlikleri (1982), adlı çalışmasında (akt. Erdem, 2007, s.97), farklı anlamlı söyleyiş fiillerinde fiilleri söyleme sürecinin içeriğini anlatan (duygu katkısı olmayan, olumlu duygu katkısı olan, olumsuz duygu katkısı olan), söyleme sürecinin tarzını anlatan (yüksek tonlu konuşmayı niteleyen, alçak sesli konuşmayı niteleyen, söyleme sürecinin hoşluğunu,

güzelliğini anlatan, çok ve anlaşılmaz konuşmayı niteleyen fiiller olarak değerlendirmiş olduğunu ifade eder. Erkan Hirik, Türkiye Türkçesi Duyu Fiillerinde Anlam ve Kelime Sıklığı İlişkisi adlı makalesinde, duyu fiillerini çok anlamlılık ve kelime sıklığı açısından değerlendirmiştir. Duyu fiillerinden, öncelikle gör- fiilinin devamında sırasıyla işitme, tatma, dokunma ve koku alma duyularının olduğunu belirlemiştir.

Soydan ve Özkan, Kutadgu Bilig’de Bazı Duygu Fiilleri Üzerine Bir Değerlendirme adlı çalışmasında; Kutadgu Bilig’de tespit edilen yirmi dört fiili yapı bakımından şu başlıklar altında incelemiştir: 1.İztrrap ve acı ifade eden fiiller 2. Kaygı, endişe, telaş ifade eden fiiller 3.Korkma, ürkme, çekinme ifade eden fiillerdir.

Bu çalışmada, Abduraim’in ve Yaylagül’ün çalışmasına benzer şekilde duyu ifade eden fiiller, yapı ve etimolojik açıdan incelenmiş, Hirik, Ekrem, Türkdil, Yıldız, Erdem ve Şahin’in çalışmalarında olduğu gibi anlamsal özelliklere de yer verilmiştir.

Bu çalışmanın konusu ise, Kutadgu Bilig adlı eserdeki duyu fiillerinin incelenmesidir. Kutadgu Bilig, 1069-1070 yılları arasında Yusuf Has Hacib tarafından yazılmıştır. 6645 beyitten oluşan ve mesnevi nazım şekline örnek teşkil eden bu eser, aynı zamanda bir siyasetname özelliği göstermektedir. Kutadgu Bilig’de Ay Toldı, Kün Togdı, Ögdilmiş ve Ogdurmuş adı verilen dört sembolik şahıs (Devlet, Adalet, Akıl, Akıbet) birbirleriyle konuşturulur. Eser, bu yönüyle alegorik ve sembolik bir özelliğe sahiptir. Eserde insan hayatının toplum içerisindeki yeri, cemiyet ve devlet hayatının ideal bir şekilde düzenlenmesi için gereken bilgi ve faziletlerden bahsedilir (Ercilasun, 2011,s.293-313).

Çalışmada, Savaş Şahin, Hüseyin Yıldız ve Erkan Hirik’in mental fiillerle ilgili çalışmalarından faydalanılarak söz konusu eserdeki duyu fiilleri ele alınmıştır.

Tespit edilen fiillerin etimolojisi incelenerek, DLT’de hangi anlamlarda kullanıldığı parantez içerisinde gösterilmeye çalışılmıştır. Eserde tespit edilen fiillerin yer aldığı beyitler ve beyit anlamları da örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Eserde tespit edilen fiiller ve fiillerin yer aldığı örnekler şöyledir:

A. Duygu Fiilleri

İnsan, düşünen bir varlıktır, denmektedir. İnsan, sadece düşünen değil, duyguları da olan bir varlıktır. Her türlü duygusunu, jest, mimikler ve davranışlar yanında sözcüklerle de ifade etmeye çalışır. İşte bireyin dış dünyayı anlamlandırmasında ve iç dünyasında biriktirdiği ve hissettiğini ifade etmesinde sözcükler içerisindeki en önemli öge fiillerdir. Kutadgu Bilig’de duyguları ifade etmek için kullanılan bazı fiiller ve örnekleri şöyledir:

1. Dilek İfade Eden Fiiller

1.1.Kök Hâlindeki Fiiller

kol - : istemek, dilemek.(< kol - “rica etmek, istemek.” DLT II, 25; kol - “istemek, rica etmek.” TTSKBS 2007: 535, -tur- OTWF 1991: 806, EDPT 1972: 616)

seningdin kolur ben basut küç bile

köni yol öze tut mini sen yüle (KB. B. 3056/314)

(Sana yalvarırım, yardımın ve kudretin ile doğru yola yönelt, bana destek ol.)

1.2. Gövde Hâlindeki Fiiller

arzula - : arzulamak, istemek, dilemek. (< arzu (F.) "istek, heves" +la- Ergin 1993: 170)

arıklıknu barça kişiler tiler

arığ bolsa aş suv kişi arzular (KB. B. 2857/296)

(Temizliği bütün insanlar ister; yemek temiz olursa insan ona arzu duyar.)

esenleş - : esenlik dilemek, vedalaşmak. (esenle- "selamlamak." DLT I, 308/13)(< esen " sağ, salim, selamet"- le- Ergin 1993:170, -ş- Ergin 1993: 196, TTSKBS 2011: 341, EDPT 1972: 250)

kiming kırkta keçse tiriglik yılı

esenleşti erke yigitlik tili (KB. B. 364/51)

(Kimin yaşı kırkı geçerse, gençlik insana veda eder.)

keçür - : geçirmek; bağışlamak. (< keçür- "evirip çevirmek, başarmak; bağışlamak." DLT I, 47/15)(< keç- "geçmek, aşmak, ölmek; uykuya dalmak; bilincini yitirmek, sönmek. TTSKBS 2011: 359, -ür-, EDPT 1972: 698)

ay mungsuz dim sen bu munglug kulug

suyurkap keçürgil yazukın kamug (KB. C. 28/19)

(Ey bağışlayan Allah'ım, sen bu muhtaç kulun bütün günahlarını şefkatle bağışla.)

küse - : istemek, arzulamak, özlemek. (< küs- "küsmek." DLT II 12/3, TTSKBS 2011: 592, küse- " arzu etmek." TTSKBS 2011: 592, EDPT 1972: 749), küse - DLT (-).

küser men yigitlikke öknür özüm

ökünçüm asıg yok keser men sözüm (KB. B. 363/51)

(Sonra gençliğe özlem duyar ve pişman olursun ancak son pişmanlık fayda vermez, söz biter.)

ötün - : arz etmek, dilekte bulunmak, ricada bulunmak. (< öt - " bir şeye geçmek, delmek; boşalmak, -karın- sürmek" DLT I, 171/10; ötün- "büyüklerden bir dilek istemek." DLT I, 376/12, EDPT 1972: 62).

negü tir eşitgil yazuklug kuli

köngül sırrı açtı kör ötnür tili (KB. B. 3770/379)

(Dinle, günahkâr kul ne der; bak, gönül sırrını açarak ne söyler.)

tile - : dilemek, istemek, beklemek, aramak. (< tile - DLT III 271/12, < *til + e- /*til +a-/tıl+Ê- TTSKBS 2011: 284, EDPT 1972: 492)

neteg kim tiledi me boldı kamug

kimi kim tilese kılur ol ulug (KB. B. 6/4)

(Nasıl ki diledi ve her şey oldu; böylece o kimi isterse, onu yüceltir.)

tilen - : dilemek, istemek, beklemek, aramak. (< tilen- "aranmak, dilenmek." DLT I 407/28, < til +e - n- "dilenmek, dilencilik yapmak." TTSKBS 2011: 284, EDPT 1972: 501)

usal bolma saklan kamug işte sen

bu saklık bile iki ajun tilen (KB. B. 443/58)

(Gafil olma, her işte tedbirli ol; her iki dünyayı bir tedbir ile iste.)

tilet - : istetmek, diletmek. (< tilet- " istetmek, diletmek." DLT II 310/ 18, < til + e -t- TTSKBS 2011: 284, EDPT 1972: 494)

isiz bu yigitlik kanı kaçta bardı

tilep bulmadım men neçe me tilettim (KB. B. 6524/644)
(Yazık bu gençliğe, hani, nereye gitti; ne kadar arasam da bulamadım.)

1.3. Birleşik Fiiller

1.3.1. İsim + Yardımcı Fiille Oluşmuş Birleşik Fiiller

du'acı bol - : duacı olmak. (< dua "Allah'a yalvarma, niyaz." Arapça bir kelimedir. OTAL 2016: 215)

kodu birgil emdi mini tengrike
du'açı bolayın sanga edgüke (KB. A. 3697/371)

(Beni şimdi Tanrı ibadetinde bırak, senin iyiliğin için duacı olayım.)

edgü kıl - : iyi etmek. (< edgü "iyi" DLT I, 34/11, ET. edgü > EAT *eygü / eyü > eyi > TT iyi, TTSKBS 2011: 444, EDPT 1972: 53)

ukuşlug ked er öwke özdin yırat
biliglik beg er buşma edgü kıl at (KB. B. 322/47)

(Ey akıllı iyi yiğit, öfkeyi uzaklaştır; ey bilgili yiğit, hiddetlenme, iyi ad kazan.)

esenlik bul - : sağlık bulmak. (< esen "sağ, salim, selâmet." DLT I, 62/5, TTSKBS 2011: 341, EDPT 1972: 248; esenlik "iyi sağlık, sağlamlık, güvenlik." EDPT 1972: 249)

esenlik bulup er yawa kılsa yaş
bu körksüz tiriglik bolur ay kadaş (KB. B. 4822/482)

(Hayat nimeti ile vaktini boşa geçiren insan kendisini ateşe atmış demektir; o hayvandan farksızdır.)

inç esen bol - : huzur içinde olmak. (< inç "rahat, huzur içinde, müsterih." DLT I, 74/18, TTSKBS (-).)

ilig altını inç esen bolsunı
bayat birge barça tilek kolsunı (KB. C. 4957/945)

(Hükümdar sağ olsun ve huzur içinde yaşasın, Tanrı bütün dilek ve arzularını yerine getirsin.)

1.3.2. Kurallı Birleşik Fiiller

kolu tur - : isteyip durmak. (< kol- "istemek, dilemek." DLT II, 25/16, kol - "istemek, rica etmek." TTSKBS 2007: 535, OTWF 1991: 806)

küçi yetmişince katıglansu öz
yawa kılsa uzri kolu tursu öz (KB. C. 5286/526)

(İnsan gücü yettiği kadar gayret göstermeli, ihmâl ettikleri için de her vakit Allah'a tövbe etmelidir.)

2. Mutluluk ve Birliktelik İfade Eden Fiiller

2.1. Gövde Hâlindeki Fiiller

kawuş - : kavuşmak, yaklaşmak. (DLT II, 103/5, " ayrı kalınan, sevilen bir kimseyle bir kimseyle bir araya gelmek, onu yeniden görmek." ET. (Uyg.) kavıuş- ~ kaguş- , <* ka- b- + -°ş- TTSKBS 2011: 48, EDPT 1972: 588)

ne körklüg sevinç ol kişi adrılıp
selamet kawuşsa tileyü kelip (KB. B 3295/ 334)

(O kişi -akrabalarından- ayrılıp -sonra- isteyerek gelip kavuşsa ne büyük mutluluk!)

kawuştur - : kavuşturmak. (DLT II, 103/5, “ ayrı kalınan, sevilen bir kimseyle bir araya gelmek, onu yeniden görmek.” ET. (Uyg.) kavış- ~ kağuş- , <* ka- b- + -°ş- TTSKBS 2011: 481, EDPT 1972: 588)

okıdı kör ay toldıka kıldı yol

bu ay toldı kirdi kawuşturdı kol (KB. A. 766/93)

(Ay-Toldı’yı huzuruna çağırtdı; Ay-Toldı geldi ve ellerini kavuşturdu.)

kızart - : kızartmak, mutlu etmek. (< kızart- “kızartmak.” DLT III, 431/17, “kızarmasına sebep olmak.” < kız- ar- t- TTSKBS 2011: 52, EPDT 1972: 685).

yağı körse alp er kızartur mengiz

karişsa bodulur kızıl hem yağız (KB. B. 2384/252)

(Kahraman yiğidin, düşmanı görünce yüzü güler; düşmanla kapışınca, kızıl kana boyanır.)

kutad - : kutlu olmak, saadetli olmak, devletli olmak. (< kut “ uğur, baht, talih; mutluluk.”, DLT I, 92/24; TTSKBS 2011: 58, EDPT 1972: 597)

bu kut kelse yalnguk kutadur köni

tümen arzu birle tatulap yir aş (KB. A. 682/84)

(Mutluluk gelirse, insan gerçekten mutlu olur; bütün arzularına kavuşur, huzur içinde ölür.)

külçir - : gülmek. (< külsir- “gülümsemek, gülümser görünmek” DLT II 196-10), TTSKBS (-). M. Erdal, OTWF (1991: 538, EDPT 1972: 720)’da çIr- ekinin taklidi fiiller türettiğini ve birleşik ek yapısında olabileceğini belirtmiştir: külçir- < kül- çir- “gülümsemek”. Ayrıca Eraslan (2012: 109), Ş. Tekin’in fonksiyonu kesin olarak bilinmeyen ekler arasında zikrettiği -çIr ekinin seyrek kullanılıp birkaç kelimeye görüldüğünü ifade eder.

yüzi kızdı ongdı yana külçirip

sakındı bir ança uzun kiç irip (KB. B. 3845/387)

(Hem sevinç hem üzüntü yüzünde belirdi; sonra tekrar gülümsedi; bir müddet düşünceye daldı.)

tapış - : kavuşmak. (< tapış- “iki kişinin işlerinin birbirine tapşırması, vekilleşme, yekeleşme.” (DLT I, 367/12)(< tap- “birbirini bulmak, kavuşmak.” (i)ş- “buluşmak.” EDPT 1972: 446)(< tap- “bulmak.” + (i)ş- tır- “araştırmak.” TTSKBS 2011: 859, tap- “ETÜ. tap- “hizmet etmek, kazanmak.”, OTÜ. tap- “tapmak, hizmet etmek; bulmak, sezmek.” TTSKBS 2011: 858).

tirig bolsa yalnguk tilep tapşur ok

esen bolsa barmış yana kawşur ok (KB. C. 3314/335)

(İnsanlar yaşarsa, arayarak birbirini bulurlar; ayrılan yine kesinlikle kavuşur.)

yiriş - : gülümsemek. (< yiriş- “yirişmek, yirilmek, ayrılmak; gülümsemek; kuvvetsizleşmek.” DLT III, 73/1)(< yir- “yarmak, yırtmak, delmek.” TTSKBS 2011: 1146-1147)(< yir-iş- “gülümsemek.” EDPT 1972: 972)

yaşık koptı yirdin kötürdi başın

yaruk yüz küler teg yirişti tişin (KB. A. 3953/398)

(Güneş yerden kalktı, başını kaldırdı; parlayan yüzün tebessümü gibi, parlak dişleri gözükte.)

2.2. Birleşik Fiiller

2.2.1. İsim + Yardımcı Fiille Oluşmuş Birleşik Fiiller

mengilik bol - : huzur bulmak. DLT (-)(< menğü “ebedî, daimî, sonsuz, sonsuzluk.” TTSKBS 2011: 600, menğü “sonsuz, ebedî” EDPT 1972: 351)

mengilik bolur beg tükel kut başı
bağırsak kulu bolsa kılsa işi (KB. B. 1881/205)

(Kulu candan bağılı olur ve işini yaparsa, bey memnun olur ve tam bir saadete kavuşur.)

3. Coşku ve Neşe İfade Eden Fiiller

3.1. Kök Hâlindeki Fiiller

komı - : heyecanlanmak, coşmak, - bir şeye karşı- özlemek. (< komı- “bir şeye karşı özlemek.” (DLT III, 273/6),(< komı- “ bir işten sevinç, mutluluk duymak, memnun olmak.” EDPT 1972: 629), TTSKBS (-), TETTL (-).

takı arzuladı komıdı köngül
komısa köngül kör kişike mung ol (KB. C. 3854/388)

(Onu tekrar görmek istedi, gönlünü heyecanlandırdı; gönül coşarsa, insana dert olur.)

3.2. Gövde Hâlindeki Fiiller

beze - : süslemek, bezemek. (< beze- “bezemek, nakışlamak.” DLT III, 263/26)(< bediz + e- “ süslemek.” TTSKBS 2011: 137, EDPT 1972: 310)

köngülüğ bezedi yarukluk bile
tilimni bezedi tanukluk bile (KB. B. 386/53)

(Gönlümü aydınlık ile süsledi; dilimi kelime-i şahadet ile bezedi.)

katgur - : gülere katılmak. (< katgur- “gülere katılmak.” DLT II, 192/18)(< katgur- “gülere katılmak.” TTSKBS 2011: 475, < kat-ğur- EDPT 1972: 599)

kalık kaşı tügdi közi yaş saçar
çiçek yazdı yüz kör küler katgurar (KB. C. 80/25)

(Gök kaşını çattı, gözünden yaş serpiliyor; çiçek yüzünü açtı, bak, gülmekten katılıyor.)

komıt - : heyecanlandırmak, coşturmak.(< komıt- “coşturmak, heyecana getirmek.” DLT II, 311/27)(< komı- “ bir işten sevinç, mutluluk duymak, memnun olmak.” EDPT 1972: 629)

tilimlig kerek hem topulsa çerig
yitilik kerek ked komıtsa erig (KB. A. 2328/247)

(Ordular, dayanıklı olmalı, askeri coşturmak, harekete geçirmek için de kesin kararlı olmalıdır.)

4. Saygı -Hürmet İfade Eden Fiil

4.1. Gövde Hâlindeki Fiil

edle - : hürmet etmek, değer vermek, tesir etmek, ehemmiyet vermek, aklına getirmek. (< ed-le- EDPT 1972: 57, DLT I, 286/8,)

elig urdı ilig mini edledi
bolu birdi evren özüm yokladı (KB. B. 1805/198)

(Hükümdar bana- çalışmalara- değer verdi, felek de özümü değerlendirdi, yükseldim.)

5. Öfke ve Nefret İfade Eden Fiil

5.1. Kök Hâlindeki Fiil

kız - : sinirlenmek, öfkelenmek. DLT (-) (< kız - “ateşlenmek, hararetlenmek.” TTSKBS 2011: 522, TETTL 2016: 302, EDPT 1972: 685)

yüzi kızdı ongdı yana külçirip
sakındı bir ança uzun kiç irip (KB. B.3845/387)

(Hem sevinç hem üzüntü yüzünde belirdi; sonra tekrar gülümsedi; bir müddet düşünceye daldı.)

SONUÇ

Kutadgu Bilig’de toplam 28 duygu fiili tespit edilmiştir. Bu fiillerin tasnifi ve sayısal verileri şöyledir:

1) Dilek ve istek ifade eden 14 fiil tespit edilmiştir. Bu fiillerin tasnifi ve sayısal değeri şöyledir:

Kök hâlinde olan:1 (kol - fiili),

Gövde hâlinde olan: 8 (arzula -, esenleş -, keçür -, küse -, ötün -, tile -, tilen -, tilet -.)

Birleşik fiiller: a) İsim + yard. eylemle oluşarlar: 4(duacı bol -, edgü kıl -, esenlik bol -, inç esen bol -)

b) Kurallı birleşik fiiller: 1 (kolu tur -)

2) Mutluluk ve birliktelik ifade eden 8 fiil tespit edilmiştir. Bu fiiller şöyledir:

Gövde hâlinde: 7 (kawuş -, kawuştur -, kızart -, kutad -, külçir -, tapış -, yiriş -)

Birleşik fiiller: isim + yardımcı eylemle oluş. bir. f. 1 (mengilik bol -)

3) Coşku ve neşe ifade eden 4 fiil tespit edilmiştir. Bu fiillerin tasnifi ve sayısal verileri şöyledir:

Kök hâlinde olan: 1 (komı -), Gövde Hâlinde olan: 3 (beze -, katgur -, komıt -)

4) Saygı ve hürmet ifade eden gövde hâlinde bir (1) fiil tespit edilmiştir. (edle -)

5) Öfke ve nefret ifade eden kök hâlinde bir (1) fiil tespit edilmiştir. (kız -)

Dilek İfade Eden Fiiller	14
Mutluluk ve Birliktelik İfade Eden Fiiller	8
Coşku ve Neşe İfade Eden Fiiller	4
Saygı ve Hürmet İfade Eden Fiiller	1
Öfke ve Nefret İfade Eden Fiiller	1
Toplam	28

Tablo 1. Kutadgu Bilig’de Duygu Fiilleri

Tabloda dilek, mutluluk, birliktelik ifade eden fiillerin, diğer duygu fiillerine göre daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu sonuç, Kutadgu Bilig’in adına uygun bir durumdur. “mengilik bolur beg tükel kut başı / bağırsak kulı bolsa kılşa işi” (KB. B. 1881/205) (Kulu candan bağlı olur ve işini yaparsa, bey memnun olur ve tam bir saadete kavuşur.) “elig urdı ilig mini edledi bolu birdi evren özüm yokladı”(KB. B. 1805/198)(Hükümdar bana- çalışmalara- değer verdi, felek de özümü değerlendirdi, yükseldim.)beyitlerinden hareketle; eserin, insanın toplumda yaşamını sürdürebilmesinde toplum ve devlet ilişkisinin önemli olduğunu, hem birey hem de devlet için bilgi, fazilet ve çalışmanın önemini ve bu unsurların nasıl ve nerede kullanılacağını vurgulaması bakımından dikkate değerdir. “usal bolma saklan kamug işte sen / bu saklık bile iki ajun tilen (KB. B. 443/58)(Gafil olma, her işte tedbirli ol; her iki dünyayı bir tedbir ile iste.) “küçi yetmişince katıglansu öz/ yawa kılşa uzri kolu tursu öz”(KB. C. 5286/526)(İnsan gücü yettiği kadar gayret göstermeli, ihmâl ettikleri

için de her vakit Allah'a tövbe etmelidir.) Her iş, hareket ve davranışı iki dünyayı da düşünerek tedbir ile yaparsak hem bu dünya hem de öbür dünyada mükâfatını görebileceğimize; bu kut kelse yalnguk kutadur köni / tümen arzu birle tatulap yir aş(KB. A. 682/84)(Mutluluk gelirse, insan gerçekten mutlu olur; bütün arzularına kavuşur, huzur içinde ölür.) insanların talihi, bahtı güzel olursa mutluluk ve huzura kavuşacağına dair hikmetli ifadeler ile Yusuf Has Hacib bir kez daha çağlar öncesinde yazılmış eserlerde insanlığa yol gösterici olmakta ve bu eserlerin muhtevasıyla bugün de yeniliğini ve değerini koruduğunu gözler önüne sermektedir.

Kısaltmalar

DLT	Divânu Lûgati't-Türk
EDPT	An Etimological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish
ETÜ.	Eski Türkçe
F.	Farsça
TETTL	Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati
TTSKBS	Türkiye Türkçesinde Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü
OTAL	Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat
OTWF	Old Turkic Word Formation
OTÜ	Orta Türkçe

Kaynakça

- Abdiraim, Kıyal Kamchybekova. (2017). "Kırgız Türkçesinde Kara- Duyu Fiili Anlamsal Özellikleri ve Kavram Alanı Üzerine". *Türk Dünyası, Dil ve Edebiyat Dergisi/ Turkish World, Journal of Language and Literature*. Issue: 43 (Bahar- Spring 2017)- ISSN:1301-0077.Ankara-Turkey. DOI Number: 10.24155/tdk.2017.0.
- Arat, Reşit Rahmeti (1979). *Kutadgu Bilig I-Metin*. Ankara: TDK Yay.
- Arat, Reşit Rahmeti (1994). *Kutadgu Bilig II-Çeviri*. Ankara: TDK Yay.
- Atalay, Besim (1999). *Divânü Lûgati't-Türk- Dizini. Cilt IV*. Ankara: TDK Yay.
- Ayan, Ekrem, Türkdil, Yakup. (2015). "Kazak Türkçesinde Dokunma Duyu Fiilleri ve Anlam Zenginliği", *Turkish Studies*, Vol. 10/4,s.95-114.
- Bayraktar, Fatma Sibel.(2017). "Bulgar Sözlüğünde Yer Alan Türkçe Mental Fiiller Üzerine", *(XII. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı, 25-28 Eylül 2017, Bükreş, Romanya) Bildiri Kitabı*, s. 458-466. (Kasım 2017).
- Clauson, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Oxford University.
- Develioğlu, Ferit (2016). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yay.
- Eraslan, Kemal (2012). *Eski Uygur Türkçesi Grameri*. Ankara: TDK Yay.
- Ercilasun, Ahmet Bican (2011). *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yay.
- Erdal, Marcel (1991). *Old Turkic Word Formation*. Almanya: Wiesbaden.

- Erdem, Melek. (2007). "Oğuz Grubu Türk Lehçelerinde İletişim Fiilleri", *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Cilt 4, Sayı 2, s. 94-103.
- Gülensoy, Tuncer (2011). *Türkiye Türkçesinde Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*. Ankara: TDK Yay.
- Hirik, Erkan; Çolak, Tuğba. (2017). "Türkçe Mental Fiillerde 'Çok Katmanlılık", IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu, C.1., s.261-268; 26-28 Nisan 2017, Niğde.
- Hirik, Erkan (2018). *Türkiye Türkçesinde Mental Fiiller*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları-Dil Araştırmaları.
- Özeren, Mehmet ve İrfan, Alan (2018). "Kırgız Türkçesinde Mental Fiiller". *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi-61*, ISSN-1300-9052, Ocak- 2018, 203-224.
- Soydan Serpil, Özkan Aslı. (2019). "Kutadgu Bilig'deki Bazı Duygu Fiilleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Kapsosbil Sempozyum Özel Sayı*. Cilt 1, Sayı: 2.27-32.
- Şahin, Savaş (2012). *Türkmen Türkçesinde Mental Fiiller*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Şahin, Savaş.(2012). "Mental Fiil Kavramı ve Türkmen Türkçesinde Mental Fiiller". *International Journal of Turkish Literature Culture Education, Teke Dergisi*, Sayı 1 / 4, s.45-62.
- Yaylagül, Özen (2005). "Türk Runik Harfli Metinlerde Mental Fiiller". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. Cilt 2, Sayı: 1. 17-51.
- Yaylagül, Özen. (2010). "Türkiye Türkçesindeki Duygu Fiilleri", *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Cilt 7, Sayı:4, DOI:10. 1501/ MTAD.7.2010.4.63, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, s.100-111.
- Yıldız, Hüseyin (2016). *Eski Uyurcada Mental Fiiller*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

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

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



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Kitap Tanıtım Yazıları
Book Introduction
Letters

Madunun Estetiği: Sessizin Payı

ARŞ. GÖR. AHMET DURAN ARSLAN*

Sessizin Payı (2015, Metis), “Sesini yitirmişlerin bu dünyadaki yankısı olabilir mi edebiyat?” (s. 114) sorusunu merkeze alır. Gürbilek’e göre, “Yazarlar konuşmayanlar için de konuştuklarına inanmak ister[ler].” (s. 113) Bu anlamda kitabın odağında muktedirin değil madunun hikâyesi yer alır; türlü sebeplerle dışlanmış, sürülmüş, bastırılmış, sessiz kılınmışların ya da bir başka deyişle periferidekilerin izi sürülür.

Eser, “Manzara ve Patikalar” adlı giriş bölümünün ardından gelen beş yazıdan oluşur: “Suç ve Ceza”, “Yanlış Hayat”, “Yoksulluk Lekesi”, “Fatih-Harbiye, Son Durak” ve “Orpheus Çıkmazı”. Genel olarak Walter Benjamin’in yazma biçimi ve denemeci kimliği üzerine yoğunlaşılın giriş kısmında, denemecilerin yüzleşmek zorunda oldukları yol ayrımı tartışmaya açılır:

“Daha ilk cümleden kendini bir yol ayrımında bulur denemeci: Ya konusunu tekil ve benzersiz bir şey olarak ele alacak, onu el yordamıyla kurcalayacak, oraya gömülecek, orada kaybolmayı göze alacaktır. Ya da onu başka şeylerle ilişkilendirecek, ona bir geniş açı, bir bağlam kazandırmayı deneyecektir. Birincisi yakın izlenimin, duyunun, deneyimin yoludur: Nesnesini bütün tekilliğiyle konuşturabilmek için nereye çıkacağını tam kestiremediği bir patikada dalgın, telaşsız bir dikkatle yürür denemeci. İkincisi kavramın yolu: Nesnesine kuşbakışı bakabileceği bir yüksekliğe, tümeli tarayan bir mesafeye yerleşir bu kez denemeci. Hangi yoldan gitmeli: Yürüyerek mi katedeceğim yolu, yoksa üzerinden uçakla mı geçmeli? Tekilin gücü mü, kavramınki mi?” (s. 12)

Bir yanda tekinsiz estetiğin çağrısı, diğer yanda aşına olanın güveni... Bir yanda yolda olmanın, maceranın hazzı ve heyecanı; diğer yanda menzile varmanın huzuru, bütüne ermenin mutluluğu... Bir yanda çıraklık ve öğrenme büyüğü, diğer yanda ustalık ve hâkimiyet endişesi... Gürbilek’in belirttiği üzere, tercihini birinci yoldan yana kullanan Benjamin, “Düşünceye deneyimin yoğunluğunu kazandırabilmek için nesnenin buyruğunda yaşanacak bir çıraklığı önemsiyordur. Kral yolunu değil, patikaları; ana arterleri değil, ara sokakları; kavramı değil, kavramın eleğinden uçup giden artığı önemsiyordur. Firari anıların, uçucu imgelerin, sapa yolların yazarı[dır]” (s. 13) İlginç olan, onun Benjamin’in denemeciliğini anlatmak için kullandığı bütün bu ifadelerin kendi denemeciliği için de kullanılabileceğidir. O da birinci yol yolcusudur; “tekil ânın çözümlenmesinde bütünü kristalini keşfetmek”ten (s. 14), “cümlede bir yapıtı, yapıtta bir ömrü, ömürde bir dönemi” (s. 14) aramaktan yanadır.

“Suç ve Ceza” yazısında bu sefer tarih, adalet ve iktidar arasındaki girift ilişki sorgulanır. Dos-toyevski’nin “Niçin bir kenti kuşatıp halkını topa tutmak daha saygın bir biçim sayılıyor, işte bunu bir türlü anlamıyorum.” (s. 24) ve Tolstoy’un “Milyonlarca insanın yüce idealler uğruna düpedüz cinayet işlediği bir dünyada kim adaletten söz edebilir?” (s. 24) cümlelerinin ardından sözü Gürbilek alır: “İnsanlık suçu denen şey yalnızca Avrupalıların canını acıttığında mı dava konusu olur? Bazı ölümler hatırlanırken, neden başkaları unutulmak zorunda? [...] Naziler yenildikleri için suçlu, sö-mürgeciler başardıkları için mi suçsuz yoksa?” (s. 26) Suç ve ceza kavramları etrafında yürütülen bu tartışmada ulaşılan çarpıcı sonuçlardan biri şudur: “Yasa, galibin adaletidir.” (s. 41) Robespierre’in

“Birer asi mi, yoksa insanlığın velinimetleri mi olduğunuzu zafer karar verecek.” ve Goebbels’in “Ya gelmiş geçmiş en büyük devlet adamları ya da en büyük suçlular olarak tarihe geçeceğiz.” cümleleri de tartışmadaki dikkat çeken ifadeler arasındadır.

“Yanlış Hayat” bölümünde Tolstoy’un vicdanı üzerinden sosyal adalet fikrine dayalı bir ahlakın temel soruları masaya yatırılır: “Doğru bir hayat mı benimkisi? Dünyada bunca yoksulluk varken benim varlık içinde yaşamam doğru mu? Başkaları yokluk içindeyken mutlu olmam mümkün mü? Bir adım sonra edebiyatın kendisi de sorunun menziline girecek: Yoksul köylüler tarlalarda boğaz tokluğuna çalışırken benim malikânemde oturup onların öyküsünü anlatmam doğru mu?” (s. 47-48) Gürbilek, cevaplardan ziyade sorularla ilgilidir; yazıyı bir dilsel hâkimiyet alanı olarak değil, bir eleştirel düşünme evi olarak görür. “Yoksulluk Lekesi”nde ise Kemalettin Tuğcu ve Orhan Kemal edebiyatları mukayese edilir. Bir “ölü baba” anlatısı olarak nitelenen Tuğcu edebiyatının temel karakteri “kadercilik”le eşlenirken, “toplumsal dönüşümün yazarı” olarak sunulan Kemal edebiyatının esasının “gerçekçilik” olduğu vurgulanır. Bununla beraber Orhan Kemal’in “utandırma” meselesini bir sınıfsal strateji olarak nasıl kurguladığına özel bir parantez açılır. Yazarın “Milyonun olduktan sonra ne namusa, ne şerefe haysiyete, ne dine imana, ne de Allah’a ihtiyacın olur.” (s. 73) cümlesinin ardından şöyle bir çözümleme sunar Gürbilek: “[Orhan Kemal], ‘kâr duygusu’nun ‘ar duygusu’nu kovduğu bir düzende utancın neden hep yoksul mahallelerde nöbet tuttuğunu sorgulamıyor da değildir. Aç karnına haysiyetten söz etmenin, tok karnına söz etmek kadar kolay olmadığını anlatır Orhan Kemal.” (s. 73)

“Fatih-Harbiye, Son Durak” yazısında Peyami Safa’nın romancı kimliği üzerinde durulur. “Türkiye’de cumhuriyetin bir kültürel yarık üstünde yükseldiğini ilk söyleyenlerden biri” (s. 85) olarak nitelenen Safa’nın *Fatih-Harbiye* romanı etraflıca incelenir. Bir ikili karşıtlıklar semiyotiğine oturtulan romanda “bir yanda fakirlik, Doğululuk, dindarlık, manevilik, yerlilik ve sahicilikten dokunmuş bir Fatih vardır; diğer yanda zenginlik, Batıllık, yabancılık, kozmopolitlik, sahtelik ve iğretilikten dokunmuş bir Harbiye.” (s. 93-94) Gürbilek, netice itibarıyla romanın yeterince güçlü bir anlatı olmadığını iddia eder. Çünkü ona göre, ideoloji romandaki içsel çatışmanın önüne geçerek metni bir ulusal alegoriye dönüştürmüştür. Dolayısıyla “bir sentez hikâyesi değil, bir eve dönüş hikâyesidir *Fatih-Harbiye*.” (s. 91) “Orpheus Çıkmazı” bölümünde ise öne çıkan isimler Coetzee, Adorno ve Tanpınar’dır. İçinde hem esin hem yıkım barındıran ama temelde kaybedilmiş olanı sanatın gücüyle geri çağırma mitosuna karşılık gelen Orpheus’un hikâyesi bu sefer merkeze alınır. Ardından “Orpheus’un Türkçedeki ısrarlı savunucusu” (s. 130) olan Tanpınar’a özel bir parantez açılıp yazarın kayıp, sanat ve kültürel süreklilik kavramları arasında kurduğu ilişki, başka bir deyişle “yitiğin estetiği” sorgulanır.

Her biri kapsamlı birer kültürel kazı mahiyetindeki bütün bu yazılar, *Sessizin Payı*’nı başat ve özgün bir eser kılıyor. Ayrıca eser, eleştirel düşünme pratiğinin etkin bir örneğini sunması açısından da dikkat çekici bir konumda!



Terör Fikrini Yeniden Düşünmek: *Kutsal Terör*

ARŞ. GÖR. MERVE ESRA ÖZGÜRBÜZ*

Öz

Yaygın görüşün aksine zıt kavramlar birbirlerinden tam anlamıyla soyutlanmış değildir. Dolayısıyla terörün kaynağını sadece kötülüğe dayandırmak basit yolu seçmek olacaktır. Her şeyi yaratan tanrının tek yönlü olmaması gibi insan ve hayat da tek yönlü değildir. İnsana hayat veren tanrıda dahi bulunan iki yanlılık, evren ve insanda da kendini gösterir. Hayata dair bir kavram olan terörün söz konusu ikilikten soyutlanması mümkün değildir. Bu sebeple terörü anlamak için onu; tarihsel, metafiziksel, politik ve teolojik açıdan doğru okumak ve anlamlandırmak gerekmektedir. Terry Eagleton tarafından yazılan ve postmodernist kuramlara yoğunlaşan *Holy Terror*, metne adını veren ve birbirleriyle tezat içindeymiş gibi görünen “holy” ve “terror” kelimelerinin bir arada varoluşuna paralel şekilde “terör” kavramını kutsallık bağlamında teolojiye dayandırarak yeniden inşa eder.

Anahtar Sözcükler: Kutsal, terör, ikilik, postyapısalcılık, eleştiri

RE-THINKING THE IDEA OF TERROR: *HOLY TERROR*

Abstract

Contrary to popular opinion, opposite concepts are not completely abstracted from each other. Therefore, it would be easy way to base the source of terrors on evil only. Just as the god who creates everything is not one-sided, neither man nor life is unilateral. The two biases, even in the god who gives life to human beings, manifest themselves in the universe and man. Terrorism, which is a concept of life, is not possible to isolate from the duality. For this reason, it is required that making sense of terror from historical, metaphysical, political and theological perspective to understand it. Terry Eagleton’s *Holy Terror* concentrating on postmodernist theories, rebuilds the concept of “terror” in the context of sanctity based on theology, parallel to the coexistence of the words “holy” and “terror” that seem to contradict each other.

Keywords: Holy, terror, duality, postmodernism, criticism

2005 yılında yayımlanan, henüz Türkçeye çevirisi yapılmayan ve terör fikrini felsefi bir düzleme oturtan *Holy Terror*, terör üzerine yazılmış eleştirel kitaplardan biridir. Eserde teorik ve akademik bir üslup kullanan Terry Eagleton’a göre kitabı, şimdiye kadar terör konusunda hazırlanan birçok çalışmanın aksine siyasi terör çalışmalarının bir yenisi değildir (Eagleton, 2005, s. vi). Terör olgusunu orijinal bağlamda incelediğini iddia eden ve Batı kanonunun bir parçası hâline gelen edebî referanslarla iddialarını destekleyen yazar, bu olguyu tarihsel gerçeklik içinde metafiziksel ve teolojik temeller üzerine oturtarak açıklamaya çalışır; metinleri terörün siyasi sorununa yeni bir ışık tutmak için kullanmaktansa terörü metinlere farklı bakış açıları eklemek kullanır; tek yanlı kültür ve edebiyat teo-

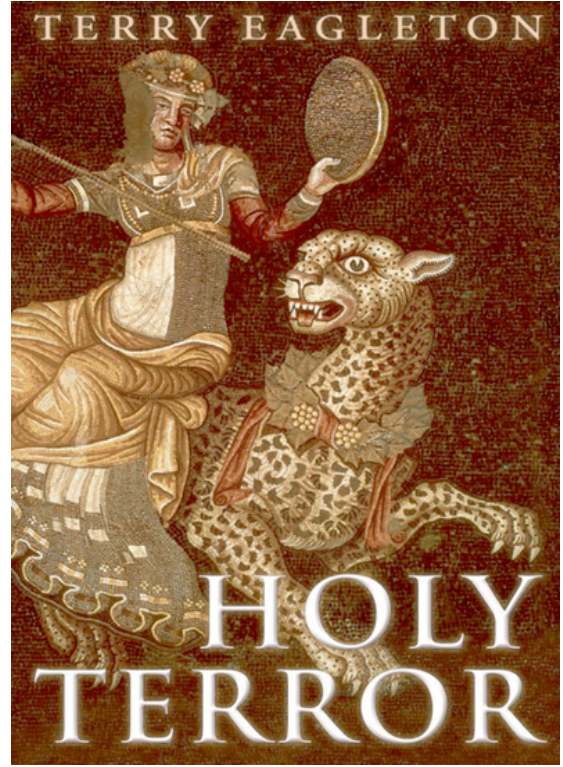
* Karadeniz Teknik Üniversitesi, mervesrapolat@gmail.com, orcid: 0000-0002-0616-5071
Gönderilme Tarihi: 10 Şubat 2021 Kabul Tarihi: 20 Şubat 2021

rilerini eleştirir. İnsanlığın miras aldığı yorumları olduğu gibi kabul etmesi yerine kelime, kavram ve olguların ne anlama geldiğini eleştirel bir şekilde düşünmesinin gerekliliğini savunur.

Terör üzerine fikir belirtenlerin genel kanısı, kargaşa ortamının altında yatan nedenlerin birçoğunun siyasi olduğudur. Oysa *Holy Terror*'da söz konusu görüş desteklenmez. Aksine siyasi nedenlerin terörü açıklama konusunda yetersiz kaldığı vurgulanır. Yazar, sürekli kelimelerle oynar; onları metafiziksel ve tarihsel bakımdan yeniden yorumlar. Bütün bölümler boyunca yazının, dilin kesinliklerini bozma arzusu kendini gösterir. Dolayısıyla kitabın adının üzerinde durulması, içerik bakımından okuyucusuna rehberlik eder. "Holy Terror" kabaca "Kutsal Terör"dür. *Longman Büyük İngilizce Türkçe Sözlüğü*'ne göre "holy" "kutsal, mukaddes, kutsi, mübarek; Tanrı ile ilgili, dinsel, dine ait" (1993, s. 710), "terror" ise "dehşet, çok büyük korku, terör" (s. 1573) olarak Türkçeye çevrilir. Bu iki kelime yan yana kullanıldığında "felaket kimse, Allah'ın belası" (s. 710) anlamlarına gelen ve genellikle argo kabul edilen bir bütün hâline dönüşür. "Kutsal"ın Ali Püsküllüoğlu'nun *Türkçe Sözlüğü*'ndeki "tapılacak ya da yolunda can verilecek denli sevilen, Tanrı'ya adanmış olan, Tanrısal olan" (2004, s. 1178) tanımları metnin geneline hâkim olan iddia çerçevesinde yazının devamında da görüleceği üzere oldukça manidardır.

Kitap altı bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerde terörü tetikleyen ve cazip kılan nedenler üzerinde durulur. Nedenler açıklanırken Antik Yunan, Ortaçağ teolojisi, XVIII. yüzyılda ortaya çıkan "sublime" kavramı ve Freud'un bilinçsizlik düşüncesinden ayrıntılı şekilde bahsedilir. Kültür, tarih ve edebiyat gibi alanlar üzerine disiplinlerarası çalışmaların önemini altını çizen yazar, bakış açılarını zenginleştiren birleşmelerin birçok önemli konunun irdelenmesinde kritik öneme sahip olduğunu iddia eder.

Eagleton, ilk bölüme (Invitation to an Orgy)¹, modern terörü ve kökenini tartışmakla başlar. Çoğunluk, terörün kökenini 1789 tarihli Fransız Devrimi'ne dayandırır. Terörü başlatanlar Fransız Devrimi sonrası ülkeye hâkim olan ve bu süreç zarfında ihtilal zamanından daha fazla kanın dökülmesine sebebiyet veren Jakobenler ya da Jakobenler Kulübü'dür. Söz konusu dönem, tarih sayfalarında terör dönemi şeklinde kayıtlara geçmiştir. Terör kavramı, adı geçen *kan dökücü* örgütün neden oldukları sebebiyle politik bir fikir şeklinde ortaya çıkar ve terörist kelimesi yine bu döneme ait terimlerden biri olan "Girondist" kelimesinden gelir (s. 1). Eagleton, verdiği genel bilginin ardından terörün kökeninin aslında çok daha eskilere dayandığını savunur. Ona göre terörü Fransız Devrimi ve "Grondist" kelimesiyle sınırlandırmak sığ bir bakış açısına işaret etmektedir. Zira yapılan sınırlandırmayla terör, küçük bir alana sıkıştırılmış ve oldukça basite indirgenmiş olur. Fransız Devrimi terörün sadece modern bir inşası iken terörün tarihi, insanlık tarihi kadar eskidir ve onu insanlığın dünyada yer almaya başladığı tarihlerden çok sonralarda aramak mantıklı değildir. İnsanlık var ol-



¹ Seks Partisine Davet.

² "In a broader sense of the word, to be sure, terrorism is as old as humanity itself. Human beings have been flaying and butchering one another since the dawn of time. Even in a more specialized sense of the term, terrorism runs all the way back to the pre-modern world. For it is there that the concept of the sacred first sees the light of day; and the idea of terror, implausibly enough, is closely bound up with this ambiguous notion." (s. 2).

maya başladığından itibaren terör de var olmaya başlamıştır.² Diğer bir deyişle terör, moderniteyle insan hayatına giren yeni bir kavram olarak değerlendirilse de terörün kökeni (genealogy) insanlık tarihi kadar eskidir. Daha da önemlisi Eagleton'a göre adaletsizliğin sonuçlarından biri olan terör kutsal kaynaklıdır ve terörü önlemenin yolu adaletsizliği önlemekle mümkündür (s. 15). Bu iddialar ve devamındaki tartışmalarda, kitabın adında da vurgulanmış olan iki parçalı olma (duality) durumu açıklayıcı bir biçimde ele alınmaktadır.

İkilik/ikili olma hâli, insanın doğasında başlar ve insan bu durumu tapındığı ilahlara dahi bir şekilde atfeder.³ Örneğin metinde, ünlü Janus heykelinin iki parçalı yapısına dikkat çekilir. Bir Roma tanrısını betimleyen heykelin iki ayrı yöne bakan iki ayrı yüzü vardır. Bu iki ayrı yüz, ikiyüzlülüğün göstergesidir (s. 23). Yüzlerden biri hayat bahşediciliği (life-giving), diğeri ise ölümü (death-dealing) temsil etmektedir (s. 115). "Holy" ve "terror" kelimeleri gibi ikiyüzlü Tanrı'nın dönüştürülmüş hâllerinden biri olan heykel örneği, terörün kökeninin Antik Yunan'a kadar gittiğinin ispatıdır. Antik Yunan kültüründe Janus heykelinin temsilcisi konumundaki tanrı, Dionysus'tur ve Dionysus metnin öne sürdüğü tezin temel vurgularından biridir.

Dionysus, bilindiği gibi şarap tanrısıdır. Ancak Eagleton, onun sadece şarabın tanrısı (god of wine, milk, and honey) değil aynı zamanda kanın tanrısı (god of blood) olduğunu söyler (s. 3). Yani Dionysus da tıpkı insan ve toplumlar gibi ikiyüzlüdür. Bütün gerçeklik ve kavramlar paradokslar üzerinde temellendirilir. Metnin ilk bölümünde vurgulanan paradoks da terörle kurulan ilişkinin hatalı olduğunu gösterir. Terörü tek açıdan değerlendirmek onu bütünüyle anlayabilmeyi engellemektedir. Eğer Dionysus, sadece eğlence tanrısı olarak değerlendirilirse ve onun tehlikeli yanı göz ardı edilirse tam manasıyla anlaşılması mümkün değildir. Eagleton, düşüncesini sağlam temellere oturtmak için birçok esere değinir. *The Bacchae*, üzerinde özellikle durduğu bir metindir. Söz konusu eser Euripides tarafından yazılan ironik bir trajedidir ve Eagleton'ın terör analizini şekillendirir. Hikâye, Tanrı Dionysus'un ölümlü akrabalarından rahatsızlık duymasıyla başlar. Dionysus onları yok etmek amacıyla ziyarete gelir. "Şarap" tanrısı hem ziyarete gelmekte hem de "ziyaret" kelimesinin amacına ters düşerek ziyaret ettiklerini öldürmek istemektedir. Bu karşıtlıkla beraber Dionysus ve ölümlü akrabası Kral Pentheus arasında da bir tezat yaratılır. Pentheus rasyonel tarafı ve devleti, Dionysus ise vahşi bir kendinden geçişi temsil etmektedir. Zorbalık ile kutsallığı bünyesinde toplayan Dionysus, kadın takipçileri olan maenadlar gibi grupların kendi etrafında örgütlenmesini sağlar. Örgütlenme sonucunda Pentheus öldürülür; çünkü kutsallığa tapan fanatikler, inançlarının onlara gösterdiği yolda sağduyularını bir kenara bırakıp oldukça yıkıcı bir hâle gelir. Bilinç dışı hâlleri onların istenildiği şekilde yönlendirilmesinin yolunu açar. Bu bir nevi intikamla adalet sağlama durumudur (s. 15). Söz konusu süreçte yapılan en büyük hatalar dahi kutsallığa atfedileceği için hata işleyenler kendilerini bağışlar ve tanrıları tarafından da bağışlanacaklarına inanırlar. İnançları onların terör eylemlerinde yapabileceklerinin sınırlarını bir hayli genişletir. Böylece toplumda kutsal kaynaklı bir terör ortamı yaratılır.

İlerleyen sayfalarda iddiasını geliştiren Eagleton, terör kavramının temelindeki esas nedenlerin teolojik olduğunu anlatabilmek adına *İncil*'i ele alır. *İncil* hikâyelerindeki Tanrı'nın, düz bir okuma yapıldığı takdirde hangi şekillerde algılanabileceği üzerinde durur. *İncil*'de anlatılanlara göre Tanrı mutlak hâkimdir. Fakat Tanrı mutlak hâkimiyetine rağmen oğlu İsa'ya acılar çektirir. Elinde onu kurutabilecek kudret olmasına rağmen bunu yapmaz. Bir süre sonra sahip olduğu gücü kullandığında birçok zulme katlanmak zorunda kalan İsa⁴ kurtulur ve Tanrı kahraman olur (s. 40). Böylece Tanrı

³ Diğer bir deyişle Tanrı bu ikiliği kendi bünyesinde barındırır ve onu yarattıklarına da ait kılar. İnsanlar ise dünyada kurdukları düzende inandıkları tanrıları bir yerde kendi kurgularıyla oluşturdukları için onu kendilerine ait özelliklerle donatırlar. Bu durum Tanrı(sal) olan ile insan olan arasında yaşanan bir döngü hâlini alır.

⁴ *İncil*'e göre İsa çarmıha gerilerek öldürülmüş ve üç gün sonra diriltirmiştir.

"God is a terrorist who demands the blood of his own son as the price for having been immortally offended."

⁵ Yücelik Ülkesi.

da ikiliğini ortaya koyar. O, hem hayat bağışlayıcı hem de öldürücüdür. Yazar, Tanrı ve oğlundan bahseden dinî hikâyenin bazı insanlarda zehirli duygular uyandırabileceğini iddia eder. İnsanlar Tanrı için “Tanrı ölümsüzlüğün bedeli olarak kendi oğlunun kanını talep eden bir teröristtir.”⁵ (s. 41) şeklinde ifadeler kullanabilir. Fazlasıyla basit düşünen insanlar; *İncil*’deki anlatımlar doğrultusunda korkutucu, insanların kurban edilmesini isteyen bir Tanrı imajı çizebilir. Bu kişilerin Tanrı’ya karşı gelmesi de kaçınılmazdır. Onlar Tanrı’ya karşı gelirken somut eylemler gerçekleştirememesi sebebiyle içlerinde oluşan kinle düzene isyan edecektir. Bütün dünya üzerindeki mutlak güç Tanrı’dır ama mutlakiyetçiliğin somutlaşmış hâli, içinde bulunulan sistem veya düzendir. Söz konusu durum kutsallıktan kaynaklanmayan bir terör durumu gibi gözükse de isyanın temelinde kesinlikle kutsallık vardır (s. 41).

İkinci bölümde (States of Sublimity)⁶, terörün estetik yönü üzerinde durulur. Estetiğin terör kavramının inşasında büyük paya sahip olduğunu iddia eden Eagleton, teröre sebep olan estetiği “sublime” kavramıyla ele alır. “Sublime” kavramı kişide aşırı bir duygu yoğunluğu meydana getirir. Terörün estetik cazibesini kuran kavram, insanın korku ve hayranlıkla karışık bir saygıyı tecrübe etmesine ve kendinden geçmesine neden olur (s. 44). Yazar “sublime” kavramını daha iyi açıklamak adına Edmund Burke’ün *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* ve Immanuel Kant’ın *Critique of Judgement* metinlerine göndermelerde bulunur. Burke’e göre korkulan ya da tehlikeyi çağrıştıran şeylerden kaynaklanan “sublime” insanda terör duygusunu harekete geçirir. Bu korku hissi, korkulan nesneye karşı insanda hayranlık uyandırır. İnsanların tapındıkları tanrı veya tanrılarıyla olan ilişkileri de bu duygu tarafından şekillendirilmektedir. İnsanoğlu, tanrısındaki yücelik hissini ona yaşattığı duyguyla (huşu/awe) ondan çekinir. Fakat çekinme onu ilahından uzaklaştırmak yerine ilahına daha çok yaklaştırır.

Tanrı hem yaratan hem de yok edendir. Tanrının özündeki paradoksal durum insanın özünde de vardır (s. 69). İnsan hayatı ve dünyayı bu özle şekillendirir. İkinci bölümdeki “Savaş için barış yapılır.”⁷ ve “Melek ve şeytan aynı sosyal dünyanın yüzleridir.”⁸ (s. 56) cümleleri, bu iddianın temeli niteliğindedir. Özellikle ikinci cümleden hareketle evrenin doğasında var olan karşıtlık Jekyll-Hyde veya Holmes-Moriarty (s. 56) örneklendirmeleriyle desteklenir. Mefisto (şeytan) ve Faust arasındaki ilişkiyi de tanımlayan Eagleton, görünürde çizilen resmin aksine Mefisto’nun Faust’u değil Faust’un Mefisto’yu yönlendirdiğini söyler (s. 57). Yani Faust içinde barındırdığı şiddet duygusunu ya da tehlikeli özelliklerini yaratmış olduğu ötekine ait kılar. Canavarlaşmış öteki aslında farklı biri değil, kişinin kendisidir.

Kitabın üçüncü bölümü (Fear and Freedom)⁹ korku ve özgürlük üzerinedir. Özgürlük “sublime” sıfatıyla nitelendirilir. Daha önce de bahsedildiği gibi nitelendirmelerin kelimelere yüklediği anlamlar tek boyutlu değildir. Özgürlük kutsal ve değerli bir hak olmasının ötesinde içinde şiddeti barındırır; yarattığı gibi yok etme gücüne de sahiptir (s. 68). Özgürlük kavramının iki ayrı anlamsal boyutu görünüşte her ne kadar birbirine uzak görünse de iç içedir. Sınırsız/mutlak özgürlük (absolute freedom), tam anlamıyla özgür olmak anlamına gelmez. Mutlak özgürlük, bir yanıla teröre yol açmakta veya terörün kendisi olmaktadır (s. 71). Eagleton daha iyi bir açıklama için Georg Wilhelm Friedrich Hegel’in düşüncelerinden yararlanır. Hegel’e göre Fransız Devrimi, özgürlük meselesi bakımından büyük, paradoksal bir yapıdır. Zira bu devrim, özgürlük mücadelesine girmiş insanlar tarafından yapılmış olduğu hâlde bir noktadan sonra yok etme özgürlüğüne dönüşür. Hegel bu durumu “the freedom of the void” (özgürlüğün iptali) şeklinde tanımlar (s. 71). Önceki bölümlerde

⁶ “Peace makes for war.”

⁷ “The angelic and the demonic are faces of the same social world.”

⁸ Korku ve Özgürlük.

⁹ Azizler ve İntiharlar.

¹⁰ “Death is a solution to your existence.”

yazarın değinmiş olduğu Fransız Devrimi'nden sonra yaşanan terör ve korku dönemi durumun somut bir göstergesidir.

Dördüncü bölüm (Saints and Suicides)¹⁰, azizler ve intiharlar üzerinde durur. İki kavram da önceki bölümlerde tartışılan kavramlar gibi birbirine çok uzak görünür. Oysa Eagleton iki kavram arasındaki boşlukları yok eder, onları bütünleştirir. Yazara göre "sublime" duygusuyla kendini unutan ve kendinden geçen terörist, var olma çabası içindedir. "Ölüm varoluşunuzun bir çözümüdür."¹¹ (s. 90) ifadesiyle yazar, iddiasını ayrıntılı açıklayabilmek için intihar bombacısı (suicide bomber) ve açlık grevcisi (hunger striker) arasında karşılaştırma yapar. İntihar bombacısı, eylemiyle toplumda kaos ve terör ortamı yaratan kişidir. Eyleminin amacı, inanç sistemi ya da ideolojilere göre değişir. Amaç ne olursa olsun eylemin sonucunda intihar bombacısının hayatta kalma ihtimali düşüktür. Eylemi yapacak kişi bombaları bedenine yerleştirdiği andan itibaren ölmeyi de kabul etmiş demektir. Bu kabul ediş, kişi için bir sona erme fikrinden ziyade "sublime" duygusu ve estetik zevkle birlikte sonsuzluğa ulaşma çabasıdır. Kişi, eylemiyle bir yerde kaderinin önüne geçer. Ölümü seçmekle beraber kaderin önüne geçme ve uğruna savaştığı ideolojide sonsuza kadar yaşama düşüncesi de kişiyi bambaşka bir boyuta taşır. Bu bir nevi azizlik mertebesidir (s. 89). Eagleton, intihar bombacısını aynı anda hem galip gelen (victor) hem de kurban edilen (victim) şeklinde tanımlar (s. 90). Kişi kendi hayatını feda ederek inandıkları uğruna bir var olma savaşına girmiş ve önceden kabullenmiş olduğu ölümüyle bir anlamda ölümsüz olmayı başarmıştır. Oysa açlık grevi yapanların durumu böyle değildir. Ölüm orucu eyleminde bulunan kişide en başından beri kabul edilmiş bir ölüm kararı ve intihar bombacısının fedakârlığı yoktur (s. 89). Asıl amaç, istenilene yaşarken kavuşmaktır. Ölüm orucu tutan kişinin ölüm nedeni kendi iradesi değil, kendi iradesi dışındaki güçlerdir (s. 96).

Yazar beşinci bölüme (The Living Dead)¹² önceki bölümlerde tartışılan meselelerinin özetiyle başlar. Kısa bir özetten sonra "evil" (kötü, habis) kelimesine yoğunlaşır. Kelimeye tek açıdan yaklaşmanın yanlış ve eksik değerlendirmelere yol açacağını iddia eder. Hayatın zıtlıklarla dolu olduğunu ve "evil" şeklinde nitelenen durum, olay ve kişilerin tarihsel bağlamda kabul edilebilir/ olumlu sonuçlara ulaşabileceğini söyler (s. 116). Eagleton, "evil" kelimesi hakkındaki argümanını daha iyi açıklamak için Joseph Conrad'ın anarşi ve terör konulu romanı *The Secret Agent* –"İngiliz edebiyatındaki ilk intihar bombacısı romanı"¹³ (s. 121) üzerinde durur. Bu romanın yardımıyla "evil" kelimesi metafiziksel bakımdan yeniden şekillenir. Yazar, kelimeye sözlüksel anlamının üstünde anlamlar yükler. Ona göre "evil" ilk anlamının dışında ilk anlama zıt başka anlamlar da taşır. "Evil" olarak nitelenen olay veya kişiler kelimenin taşıdığı bütün anlamlara hizmet ederek karşıtlığı gözler önüne serer. Kelimenin anlamlarına paralel olarak beşinci bölümde bahsi geçen romanın kahramanları da yıkımla yeni bir düzen kurma peşindedir (s. 121-122).

Kitabın son bölümünde (Scapegoats)¹⁴, terör kavramının kelimeler aracılığıyla tartışılması sürdürülür. Eagleton, metin boyunca yaptığı gibi dilin sınırlarıyla mücadele eder, kalıplaşmış kullanımları yapıbozuma uğratar. Son bölümün anahtar kelimesi "sacrifice"¹⁵dir. "Sacrifice" kelimesinin sözlük anlamlarına yoğunlaşan yazar, kelimelerin anlamlarını metafiziksel boyutla bütünleştirerek genişletir ve karşıt gibi görünen kavramların gerçekte öyle olmadığını ortaya koyar. Ona göre, karşıtlıklar birbirlerini yok etmek yerine bir arada bulunmakta, karşıtlıklara aynı olay veya kişilerde aynı anda rastlanılmaktadır. Yazar, Oedipus'un hem kutsal hem de lanetlenmiş bir figür olduğunu söyleyerek iddiasını temellendirmeye çalışır (s. 134).

Özetlemek gerekirse antik dünyadan günümüze bir soy biliminin izini sürmek için politik, fel-

¹¹ Yaşayan Ölü.

¹² "The first suicide-bomber novel of English literature."

¹³ Günah Keçisi.

¹⁴ Fedakârlık.

sefi, edebî ve teolojik kaynaklardan yararlanan terör fikrinin derin ve iddialı bir araştırmasını sunan *Holy Terror*, metne adını veren “holy” ve “terror” kelimelerinin bir arada varoluşuna paralel doğrultuda akıl dışı ve bilinçsiz bir eylem veya eylemler zinciri olan terör kavramını kutsallık üzerinden teolojiye dayandırarak yeniden inşa eder. Bu eser, teröre ilişkin artan siyasi çalışmalar yığınının bir yenisini eklemek yerine ciddi bir tarihsel perspektifle terörün metafiziği üzerinde durmaktadır. Hem hayat bahşeden hem de öldüren kutsal ikiliğe odaklanan, bu kavramı mevcut ve geçmiş özgürlük fikirleri aracılığıyla terörün kendisiyle ilişkilendiren Eagleton’a göre genel kanının aksine iyinin kaynağı her zaman iyi ya da kötünün kaynağı her zaman kötü değildir. Tüm kavramlar iç içe geçmiş bir şekildedir. Dolayısıyla terörün kaynağını sadece kötülük olarak görmek doğru değildir. Tanrı, özgürlük, yüce, bilinç dışı, trajik kurban ve günah keçisine dair fikirlere yer veren Eagleton ortaya attığı temel argümanını; Kant’ın savaşın politik durumu güçlendirmesi ve bu gücün barışın oluşturulması veya devam ettirilmesini sağlaması, şiddet ve kaos durumunun devleti kanunlar noktasında zirveye ulaştırması görüşleriyle destekler (s. 128). Tüm toplumların şiddet üzerine kurulduğunu savunan yazar, zamanla şiddet kaynaklarının gizlenmesinin mümkün olduğunu ve böylece toplumların meşruiyet kazandığını iddia eder. Kısacası, hayat tek yönlü değildir. Onu meydana getiren tanrıda dahi bulunan iki yanlılık (duality) durumu evren ve insanda kendini gösterir. Dionysus kültüründen Jacques Lacan’ın düşüncesine uzanan eser boyunca postyapısalcı bakış açısıyla değerlendirilen terör kavramı da ikilikleri barındırır. Bu sebeple terörü anlamak için onu; tarihsel, metafiziksel, politik ve teolojik açıdan doğru okumak gerekmektedir.

Kaynakça

Eagleton, Terry (2005). *Holy Terror*. Oxford: Oxford University Press.

Longman Büyük İngilizce – Türkçe – Türkçe Sözlük. (1993). İstanbul: Metro Kitap Yayın Pazarlama.

Püsküllüoğlu, Ali (2004). *Çağdaş Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınları.

Şiir Okyanusunun En Derin Yeri: Metafor

ARŞ. GÖR. BERNA CİVALIOĞLU SEVİNDİK*

Yüzyıllardır süregelen yazılı edebî geleneğe sahip olan Türk şiiri, zengin anlatım gücüyle incelenmeye değer bir alandır. Şiir, özellikle de modern Türk şiiri üzerine ilmî bir inceleme yapmaksa oldukça engin bir çabanın ürünüdür. Şiiri “bir dünya yaratma işidir.” (Şahan, 2020, s. 11) diye tanımlayan Kayhan Şahan bizlere kavramlarla yaratılan bu dünyayı anlamanın yollarını gösterir. Metafor kavramıyla şiir okumalarına farklı bir boyut kazandıran bu kitapla şairin hayatı, şiirin şekil özellikleri, dönemin sosyo-ekonomik durumu gibi sığ verilerden kurtulup şiire daha geniş açıdan bakmayı belki de onun DNA’sını okumayı öğreneceğiz.

Yeni Türk Edebiyatı sahasında bilhassa şiir ile ilgili nitelikli çalışmalarıyla tanınan İstanbul Kültür Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde görev yapmakta olan Dr. Öğr. Üyesi Kayhan Şahan tarafından kaleme alınan *Şiirde Derin Yapı: Metafor Modern Türk Şiiri Üzerine Bir İnceleme* başlıklı bu eser, Ebabil yayınları tarafından 2020 yılının mart ayında okuyuculara sunulmuştur. Kitap; kısa bir ön sözün ardından giriş, üç ana bölüm, sonuç ve kaynakça bölümlerinden oluşmaktadır. Modern Türk şiirini kapsamlı bir şekilde ele alan bu çalışma, şiirin bakir alanlarından “metafor” kavramına dokunur. Kitabın örnekleme havuzuna 1923-1960 dönemi Türk şiiri alınmıştır. Bunun sebebi ise söz konusu dönemin Cumhuriyet şiirine pek çok açıdan dayanak noktası oluşturmasıdır.

Birinci bölümde; Türk ve Batı edebiyatlarında metaforun tanımlarından bahsedilmiş, metafor kavramının çerçevesi çizilmiştir. İkinci bölümde, yapılan metafor incelemesinin yöntem ve tasnifi anlatılmıştır. Geleneksel-Kültürel Metaforlar ve Yeni-Orijinal Metaforlar olarak ikiye ayrılan bu bölümde kavramlar açıklanır. İlk tür metaforlar, insanoğlunun temel yaşamsal deneyimleri üzerineyken ikinci türde sanatçıların yeni kavramsallaştırmaları ön plandadır. Üçüncü bölümde, ilk iki bölümde açıklanan teorinin uygulanmasına geçilir. Orhan Veli Kanık, Faruk Nafiz Çamlıbel, Behçet Necatigil, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cemal Süreya ve Edip Cansever’den seçilen yüz yirmi yedi şiir üzerinde ince elenip sık dokunarak şiirin kavram alanları ve haritaları tespit edilmiş ve yorumlanmıştır.

Metafor kavramı Türk Dili ve Edebiyatı alanında şimdiye değin; mecaz, istiare, açık istiare, kapalı istiare, temsili istiare, temsil, iğretileme, eğretileme, deyim aktarması gibi terimlerle anlaşılmasına çalışılmaktadır. Söz konusu terimlerin hangisinin ne olduğu hem edebiyat meraklıları hem de öğrenci ve zaman zaman öğretmenleri tarafından bile birbirine karıştırılmaktadır. Bu eserde hem Türk edebiyatında hem Batı edebiyatında metafor ve temel olarak benzetme ile ilgili açıklayıcı bir anlatımın ardından Türk şiirinin seçilmiş örnekleri üzerine geniş uygulamalara yer verilmesi çalışmanın önemini ortaya koyar.

Günlük konuşma dilimizde de sık kullandığımız “kalp topraktır” metaforunu Behçet Necatigil ve Faruk Nafiz şiirlerinde incelediğimiz Şahan şöyle bir çözümleme yapar:

“Kalp-toprak kavramlarının eşitlenmesinden Çamlıbel, cenazeleri o toprağa defnederek faydalanır. Necatigil ise bu metaforu kalbine aşk tohumları ekerek değerlendirir. Kalp

topraktır metaforunu şiirine zemin olarak seçen şair, aşkı da bir tohum olarak bu toprağa düşürür. Kalbe düşen tohumun büyümesi için ihtiyacı olan suyun verilmesi gerektiğini söyler. Bu durum şairin metafor üzerindeki haritalama işlemini sürdürdüğünü gösterir." (Şahan, 2020, s. 174).

Her insanın hayat ile ilgili söyleyecek bir sözü kuşkusuz vardır. Fakat yaşam üzerine edilen en anlamlı sözler kuşkusuz şiirlerdir. Yaşam, en basit tanımıyla doğum ile ölüm arasındaki zaman dilimini ifade etmekle birlikte kimileri için de "arada kalmışlık" hâliinden ibarettir. Behçet Necatigil'e göre "Yaşamak Arada Kalmaktır." Necatigil'in "Arada" şiiri üzerinden Şahan'ın yaptığı metafor incelemesi ile şu bulgulara ulaşılır:

"Necatigil için yaşamın arada kalmışlık, sıkışmışlık olması durumu yalnızca bu şiir için kurgulanmış bir metafordan daha fazlasıdır. Behçet Necatigil'in 'ev' kavramını kullanması herhalde en bilinen yönüdür ki 'evler şairi' olarak da anılır. Ancak Necatigil'in 'ev'i kullanımının metafor olarak algılanması yanlıştır. Çünkü Necatigil'de 'ev' ancak karşıtı olan sokak ile var olur. Yani ev, sokak ile birlikte arasında kalınmış temel unsurlardan biridir. Arada kalmışlığın, sıkışmanın aslında Necatigil şiirinde ne kadar önemli bir alan kapladığını da en önemli göstergeleridir. Necatigil için 'ev'-sokak' kavramları Türk toplumunun zihnindeki tüm çağrışımları ve en temel anlamları ile Yaşamak Arada Kalmaktır metaforunun iki yanındaki mekanlarıdır." (Şahan, 2020, s. 243).

Yaşam şiirinin Tanpınarcası ise "Hayat Bir Yolculuktur." metaforuyla karşımıza çıkar. Tanpınar'ın on bir adet şiirinin incelenmesi sonucunda bu neticeye varılır:

"Tanpınar Ölü isimli şiirinde hayata ve sonuna dair kurgusunu geleneksel bir metafor, Hayat Bir Yolculuktur üzerinden yapar. Hayat yolunu adımladığını belirten Tanpınar, henüz dünyada olan, yaşayanları da 'yolcu' olarak anar. Zaman Kırıntıları isimli şiirinde hayat-yol, ölüm-son yolculuk eşleştirmeleri görülür. Ayrılık, ölüm son yolculuktur metaforunun bir haritalaması sonucu sıkça ortaya çıkan bir unsurdur (Aramızdan ayrıldı, aramızdan ayrılışının 3.yılı gibi). Ölüm ile dünyadan ayrılış, dünyadaki bir fiziksel ayrılık ile eşleştirilir. Elbette bu durum, bir gün gelip kavuşulacağına dair taşınan umudun da etkisi ile oluşur. Ayrılık ve gurbet bu yüzden Tanpınar tarafından ölüm üzerine haritalanır." (Şahan, 2020, s. 209).

İkinci Yeni'nin en önemli şairlerinden Edip Cansever'e göreyse "Hayat Amerikan Bilardosudur." Bilardonun kuralları gereği insan, son topa asılıp kendisini kurtarmalıdır ki tüm ömrünce zaten bunun için çabalar. Kazanmak, kendini kurtarmak, rahata ermek gibi göndermelerin yanında şiir, penguen sembolü ile modern insanın hangi nihai hedefler peşinde koştuğuna da dikkat çeker."

Otuz Beş Yaş şiiriyle hafızalara kazınmış olan Cahit Sıtkı Tarancı üzerinde yapılan bir uygulamada da "Hayat Bir Yolculuktur." metaforuna ulaşılır. Tarancı, aşkı da hayat gibi yolculuk kavramıyla bir görür. "...hem ömrün bir yolculuk olduğu fikri üzerinden, yolunun Mecnun gibi



çöle düşme ihtimalini yazan Tarancı, hem de aşk yolculuğunu İmkansız Vuslat şiirinde kompleks bir metafora dönüştürür.”.

Tüm nesnelere görülebilmek için ışığa ihtiyaç duyduğu bir dünyada gece olduğunda karanlığın çöküşüyle her şey aynılaşır. Böyle bir ortamda gecenin getirdiği karanlık insan zihnini de bir karanlığa sürükler. Tarancı’da “Gece Bir Neticedir.” metaforu ise şöyle çözümlenir:

Şairin okurdan beklentisi, şiir dünyasına kattığı metaforun haritalamasını devam ettirmesidir. Karanlığın çöküşü; her şeyin ortadan kalkarak zihinlerde hayale dönüştüğü, şartların eşitlendiği zaman diliminin, gecenin habercisidir. Gece neyin sebebi ya da sonucu olabilir? Elbette, karanlığın ve her şeyin eşitlenmesinin. Peki sebebi midir, sonucu mu? Kesin bir sonuç gibi görünen, gecenin bir sebep olmasıdır. Çünkü en genel bir bilgi ile gece güneş batar, karanlık çöker ve her şey eşitlenir. Tarancı’nın aradığı bu değildir. Zaten şiirin içinde şairin doğrudan ‘gece bir neticedir’ demek yerine ‘gece bir sebep değil, belki bir neticedir’ demesi de bundandır. Gecenin bir sebep olması herkesçe kabul görmüş kısımdır. ‘Belki’ diyerek de şair, okur zihninde “peki, ya sonuç ise?” sorusunu uyandırır.”.

Haydar Ergülen, bu eser ile ilgili “Faydalı olduğu kadar ilginç de bir kitap. Metaforun şiirin anlam katmanlarını çoğaltması kadar, bu anlamları açmaya, aralamaya çalışmak da kimi kez çok özgün yorumlara yol açıyor. İkinci Yeni’den hareketle ‘1950 sonrasında yeni/orijinal metaforlarda artış olduğu’nu saptayan Şahan, belki kitabını bunlarla daha da genişletir.” (Ergülen, 2020) der. Bu kitabın devamının gelmesi Türk şiirini anlamaya çalışanlara yapılacak büyük bir iyilik olur.

“Metaforlar, edebiyat sahasında metnin anlam boyutuyla incelenmesi çalışmalarına da katkı sağlayacaktır. Dahası metaforlar; bir kültür içinde zihni şekillenen sanatçının eserlerinde, izlekleri ortaya koyacak haritalara ulaşma imkanı tanıyacaktır. Sanatçının yaratıcı yönü düşünüldüğünde, okur zihninde yaratmaya çalıştığı dünya ve eserlerinde bu dünyanın haritasının izlerine rastlamak da metaforların incelenmesi ile daha mümkün gözükmetedir.” (Şahan, 2020, s. 19-20).

Türk edebiyatının önemli şairlerinden seçilen yüz yirmi yedi şiir üzerinde her bir kavramın, her bir metaforun ince ince işlendiği bu kitap ile şiir ve şair evrenine bakış açımızla birlikte ufkumuzun da genişleyeceği kesindir. Kapak fotoğrafıyla da oldukça dikkat çeken bu eser zihnini bulutlar ötesinde bir yolculuğa çıkararak anlam arayışınıza yardım etmeyi vadediyor.

Sayın Dr. Öğr. Üyesi Kayhan Şahan “Hem geleneğin kavramsallaştırdığı yapıların hem de sanatçının yeni kavramsallaştırmalarının incelenmesi, metnin anlam dünyasına erişmekte bir anahtar vazifesi görecektir.” der. Şiir okuyucuları artık metaforları anlamak için bir anahtara sahiptir. Büyük bir emek ve titizlik isteyen bu kitap; şiir meraklıları, öğrenci ve akademisyenler için başvuru kaynağı olacaktır.

Doğru Hamleyi Bilmek/ Bulmak/ Yapmak: Yaşamsal Satranç

SÜLEYMAN YİĞİT*

Beynini kullanma şekliyle yeryüzündeki bütün canlılardan ayrı bir konumda bulunan insan, bu özelliğiyle doğayı ve diğer canlıları değiştirme gücüne sahiptir. İnsanın değiştirme gücünü başlangıçta, hayatta kalma, barınma ve çeşitli ihtiyaçlarını giderme sebebiyle kullandığı söylenebilir. Ancak insanın mağara duvarlarına çizdiği resimlerde ve avlanmak, korunmak için yaptığı aletlerde görülen süslemeler, insanın basit ihtiyaçların ötesinde bir sebeple bu gücü kullandığını da düşündürmektedir. Bu sebep sanat yapma ihtiyacı veya bir başka ifadeyle estetik kaygı olarak açıklanabilir. Zira insan çevresini sadece değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda çevresini güzelleştirmenin de yollarını aramıştır. Sahip olduğu bu güç, aynı zamanda, insanı yaşam mücadelesinde de avantajlı konuma yükseltmiştir.

İnsan beyninin taşıdığı bu potansiyel sebebiyle beynin nasıl çalıştığı bir merak konusu olagelmıştır. Çağlar boyunca çeşitli çalışmalara konu edilmiş olan beyin, sırları bugün bile tam anlamıyla çözülememiş, en gizemli organlardan biridir.¹ Beyin, nöroloji bilim dalında pek çok çalışmaya konu olmuştur. Bunun yanında psikoloji, biyoloji, antropoloji, estetik vb. alanlarda da yapısı, nasıl çalıştığı, geçmişten bugüne gelişimi ve gelecekte ulaşabileceği sınırlar açısından ele alınmıştır. Bu bağlamda estetik ve nöroloji disiplinlerinin alt dalı olarak düşünülebilecek nöroestetik konusunda kaleme alınan eserlerden biri de Talat Çiftçi'nin² *Yaşamsal Satranç* adlı eseridir. *Yaşamsal Satranç*, doğadaki tüm canlılar arasında geçmişten bugüne süregelen mücadele olarak tanımlanabilir. Bu mücadele tüm canlıların katılımıyla oynanan büyük bir satranç oyunudur ve çok sayıda rakip oyuncuya karşı oynanır (Çiftçi, 2019).

Eser, yazarın hayatı hakkında bilginin verildiği 'Yazar Hakkında' başlığı ile başlamaktadır. Bunu 'Başlarken' başlığı takip etmektedir. Bu başlık altında çocukluğuna dair bir anekdota da yer veren yazar, hayatı hakkında ayrıntılı bilgi vermiştir. Ardından 'Teşekkür' başlığında kitabın oluşma aşamasında doğrudan ya da dolaylı katkıları olan isimler anılmış ve kitap 2018 yılında vefat eden Fuat Sezgin ile eşi Ursula Sezgin'e ithaf edilmiştir.

Kitap, konunun kapsamının çizildiği, bölümler hakkında bilgilerin verildiği 'Giriş'i takip eden 3 ana bölüme ayrılmıştır. Bölümler sırasıyla 'Yaşamsal Satranç ve Beyin', 'Stratejik Yaratıcılık' ve 'Tarihsel Süreçte Stratejik Yaratıcılık' başlığını taşımaktadır.

'Yaşamsal Satranç ve Beyin' bölümü kendi içerisinde 7 alt başlığa ayrılmıştır. İlki 'İnsanın Doğadaki Konumu'dur. Bu başlıkta Charles Darwin'in Evrim Teorisi ile Alfred Russell Wallace'ın çalış-



malarına değinilerek konuya giriş yapılmış, ardından ‘canlılık ve yaşam nedir?’ sorusuna cevap aranmıştır. Evrenin temelinde bulunduğu kabul edilen madde, enerji ve bilgi konusu ile söz konusu bölüm tamamlanmıştır. ‘İnsanı Hayvanlardan Farklı Yapan Özellikler’ adlı ikinci başlıkta insanı hayvanlardan ayıran 14 özellik örneklerle açıklanmıştır. Üçüncü başlık esere de ismini veren ‘Yaşamsal Satranç’ adını taşımaktadır. Doğadaki bitkilerin, hayvanların ve mikroorganizmaların geçirdiği değişimlerle söz konusu satranç oyununa katılabildikleri görülmektedir. Bunun yanında maymun, goril ve şempanzelerin beyni ile insan beyni arasındaki benzerlikler ve farklılıklara değinilmiştir. Rizzolatti ve arkadaşları tarafından ortaya atılan *ayna nöronlar* konusu bu başlığın bir başka önemli noktasıdır. Bölüm Platon, Freud ve Maslow’un çeşitli görüşlerinin irdelenmesi ile tamamlanmıştır. Dördüncü başlık ‘Beyne Genel Bakış’ adını taşımaktadır. Beynin bölümleri ve bu bölümlerin işlevleri ile zihin konusuna değinilmiştir. Bu bölümde söz konusu edilen bir başka husus ise zekâdır. Bölüm çeşitli zekâ kuramlarına değinilerek tamamlanmıştır. Beşinci başlık ‘Nöroestetik ve Görsel Düşünme’dir. Çeşitli kültürlerde yer alan görsel düşünmeye yönelik parçaları birleştirerek yapılan oyuncaklar (lego), kâğıt katlama sanatı (origami), kesilmiş karton parçalarını birleştirerek yapılan resimler (puzzle) gibi oyunlara; görselleştirme için kullanılan şemalara; insanın görüntülerdeki eksikleri tamamlaması şeklinde tanımlanabilecek Gestalt kavramına değinilmiştir. Ardından nöroestetik tanımlanmış, renklerin nasıl algılandığı anlatılmış, nöroestetik konusundaki çalışmalara genel olarak değinilerek bölüm tamamlanmıştır. Altıncı başlık ‘İnsan Beyni ve Beş Farklı Kimlik’ tir. Bu başlık altında fizyolojik kimlik, bedensel kimlik, duygusal kimlik, bilge kimlik ve yaratıcı kimlik açıklanmış ve okuyucu ilk bölümün son başlığı olan ‘Beş Kimlik İle Yaşamsal Satranç Oynamak’ bölümü için hazır hale getirilmiştir. Bu bölümde ise fizyolojik kimliğin tüketimle, bedensel kimliğin bedenle, duygusal kimliğin ilişkilerle, bilge kimliğin gelenekle, yaratıcı kimliğin ise gelecekle ilgili olduğu dile getirilmiş ve bu kimliklerin insan hayatında oynadığı role değinilmiştir.

İkinci bölüm ‘Stratejik Yaratıcılık’ üst başlığını taşımaktadır. Yaşamsal satranç oyununda her insan kendisine en uygun stratejik davranışı sergilemektedir. Stratejik davranışın adımları, algılama, bilgi işleme ve eyleme geçme şeklinde sıralanabilir. Algı ve bilgi işleme aşamaları tamamlandıktan sonra *karar ağacı* yöntemi kullanılarak bir *yol haritası* belirlemek şarttır. Son aşama ise eylem aşamasıdır. Stratejik yaratıcılık için görsel düşünmenin önemine de değinen yazar, söz konusu kısmı stratejik yaratıcılık konusunda camın önemi konusuna ayırmıştır. Bunu ‘Sanatta Stratejik Yaratıcılık’ ve ‘Fen Alanında Stratejik Yaratıcılık’ alt başlıkları takip etmiştir. ‘Sanatta Stratejik Yaratıcılık’ konusunda Georges Seurat’ın renk kuramı ve puantalizme, puantalizmden sonra geliştirilen piksel kavramına ve bu iki gelişmeden etkilenecek çalışmalar yürüten isimlere değinilmiştir. Fen alanındaki gelişmelerden ilki teleskopun icadıdır. Ardından mercekler icat edilmiş, mercekler sayesinde mikroplar keşfedilmiş, mikropların keşfi antibiyotiklerin bulunmasını tetiklemiştir. Bu, yazar tarafından stratejik yaratıcılık merdiveni olarak adlandırılmış ve bölüm tamamlanmıştır.

Kitabın üçüncü ve son bölümü ‘Tarihsel Süreçte Stratejik Yaratıcılık’ başlığını taşımaktadır. Göbeklitepe’yle temelleri atılan yerleşik medeniyetin gelişimi fen bilimleri, görsel sanatlar şeklinde ayrıntılı olarak ele alınmış, bu gelişime katkı yapan isimlerin çalışmalarına yer verilmiş ve bu bölümün ilk kısmı olan ‘Doğu’nun Stratejik Yaratıcılık Mirası’ tamamlanmıştır. İkinci kısmın başlığı ‘İslam Dünyasında Stratejik Yaratıcılık Nasıl Kaybedildi?’dir. Bu kısımda İslam dünyasının özellikle ilk dönemlerinde çok önemli isimler yetiştirmesine rağmen zaman içinde İslam dünyasında yaşanan bozulmalara değinilmiş ve bunun sebepleri üzerine düşünülmüştür. Üçüncü kısım ‘Batı’da Stratejik Yaratıcılık’ın Yükselişi’ başlığını taşımaktadır. Avrupa’da matbaanın bulunması ile coğrafi keşiflerin önemine değinilmiş ve Batı ile Doğu arasında zaman içinde açılan ‘uçurum’un sebepleri üzerinde durulmuştur. Bu bölümün son kısmı ‘Gelecek Nasıl Olacak? Doğu ve Batı Kavramlarının Sonu Mu

Geliyor?’ başlığını taşımaktadır. Bu kısımda da bugünün dünyasında Amerika, Çin ve Güney Kore gibi ülkelerin kat ettikleri ilerlemeye değinilmiştir.

‘Sonuç ve Öneri’ bölümü ‘Stratejik Yaratıcılık Seferberliği’ ismini taşımaktadır. Yazar bu bölümde önce çalışmanın genel bir özetini yapmış, ardından dünyanın içinde bulunduğu, bütün ülkeleri ilgilendiren stratejik yaratıcılık yarışında yapılması gerekenleri dile getirmiştir. Aziz Sancar tarafından dile getirilen *beş yüz yıllık uykudan uyanmanın yaratıcı kimliğe sahip bir nesille mümkün olduğunun altını çizen Çiftçi, Prof. Dr. Fuat Sezgin’in ‘teknoloji ürünleri ile yeni teknolojiler üretmek için çalışıyor muyuz, yoksa onlarla oyun mu oynuyoruz’ sorusuyla çalışmasını tamamlamıştır.*

Kitabın son kısmında eserde geçen ‘Şahıslar Listesi’ ve ‘Kavramlar Sözlüğü’ne yer verilmiştir. Konu ile alakalı geniş ve ayrıntılı ‘Okuma Önerileri’ne yer veren yazar, yaralanılan ‘Kaynakça’yı da eserinin sonuna eklemiştir. Eser ‘Dizin’ ve ‘Renkli Resimler’ ile tamamlanmıştır.

Yaşamsal Satranç son dönemde özellikle Batılı araştırmacılar tarafından çokça eser kaleme alınan bir konuda yazılmış özgün bir eserdir. Talat Çiftçi, kitap boyunca konu hakkında hayatının çeşitli dönemlerine dair küçük anekdotlara yer vererek esere oldukça samimi bir hava katmıştır. Bunun yanında eserin muhtelif yerlerinde kullanılan görseller ve şemalar eseri oldukça akıcı hâle getirmiştir. Ayrıca çeşitli konularda sorular sorup okuyucunun ilgili boşluğa cevabını yazmasını isteyen yazar, bu yolla eserin bir sohbet havasına bürünmesine de zemin hazırlamıştır. Kitabın başında okuyucu ile bir yolculuğa çıkmak istediğini dile getiren Çiftçi, sonunda kitap hakkında görüş ve öneriler için irtibat adresini de vererek eserin okurlar üzerindeki etkisini önemseydiğini de göstermiştir.

KAYNAKÇA

Çiftçi, Talat (2017). “Nöroestetik Perspektifinden Görsel Sanatlara Bakış”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 4, Sayı: 14, s.1-14.

Çiftçi, Talat (2018). *Nöroestetik ve Görsel Düşünme Perspektifinden Sanatsal ve Bilimsel Yaratıcılık*. Doktora Tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi.

Çiftçi, Talat (2019). *Yaşamsal Satranç –Beyin, Nöroestetik, Stratejik Yaratıcılık-*. İstanbul: Destek Yayınları.

Şentürk, Ahmet Atilla (2016). *Osmanlı Şiir Kılavuzu 1*. İstanbul: OSEDAM.

Şentürk, Ahmet Atilla (2019). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 3*. İstanbul: DBY.