

# söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN: 2548-0502

Ağustos/August 2023 \* 8(2) 19

*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**

<b>Başeditör / Editor in chief</b>	: Prof. Dr. Oktay Yivli
<b>Dilbilim alan editörü / Linguistics editor</b>	: Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
<b>Edebiyat alan editörü / Literature editor</b>	: Dr. Öğr. Üyesi Birsal Sağıroğlu
<b>İngilizce alan editörü / Editor in English</b>	: Dr. Öğr. Üyesi Başak Ergil
<b>Teknik editör / Technical editör</b>	: Dr. Bilal Öngül
<b>Editör yrd. / Assistant editors</b>	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece Gönül Arş. Gör. Dr. Ahmet Duran Arslan Doktora: Seda H. Saygılı, Nilay Bilir, Merve Gün, Burak Biçer

**ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD**

Prof. Dr. Marija Djindjic	Serbian Academy of Sciences and Arts	SERBIA
Prof. Dr. Juliboy Eltzarov	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

<b>Yayıncı / Publisher</b>	: Yusuf Çetin
<b>Sekreteryası / Secretariat</b>	: İsmail Arslan
<b>Facebook</b>	: <a href="https://www.facebook.com/soylem.soylem.1">https://www.facebook.com/soylem.soylem.1</a>
<b>İletişim / Contact</b>	: <a href="http://dergipark.org.tr/soylemdergi">http://dergipark.org.tr/soylemdergi</a> soylemdergi@hotmail.com
<b>Dizgi ve tasarım / Interior design</b>	: Günce Yayınları <a href="http://www.gunceyayinlari.com">www.gunceyayinlari.com</a>

**Tarandığı Dizinler / Indexes** :



**ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD**

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus Balcı	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Sefa Yüce	Gazi Üniversitesi

**BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE**

Ahmet Gökhan Biçer  
Ali Çiçek  
Aşkın Çokövün  
Ayşe Eda Gündoğdu  
Ayşe Saki Demirel  
Aziz Şeker  
Bedia Koçakoğlu  
Cafer Gariper  
Duygu Özakın  
Emrullah Şeker  
Eren Rizvanoğlu  
Erkan Hirik  
Esin Eren Soysal  
Eylem Ejder  
Ferda Zambak  
Gökhan Albayrak  
Göksenin Abdal  
Gülşen Sayın  
Hivren Demir Atay  
Kaan Tanyeri  
Macit Balık  
Muharrem Dayanç  
Naciye Sağlam  
Nilüfer Denissova  
Nilüfer İlhan  
Nuray Dönmez  
Olgahan Bakşi Yalçın  
Sabri Gürses  
Tuğçe Elif Taşdan Doğan  
Türkân Yeşilyurt  
Ümmühan Bilgin Topçu  
Victoria Bilge Yılmaz  
Zeynep Büyüksaraç

## 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; nisan, ağustos ve aralık olmak üzere yılda üç 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 contrat form must be filled in and signed by the author/authors and uploaded to the system.)
2. **Benzerlik raporu / Similarity report:** Benzerliğin %20 oranını aşmadığını belgeleyen rapor pdf formatında sisteme yüklenmelidir. (The report documenting that the similarity does not exceed %20 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 verb, 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: Parlatur, İsmail and Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publihouse.)

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

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

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

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

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

\* Makale metni İngilizceyse kaynakçanın da İngilizceyle düzenlenmesi gerekir. (If the text of the article is in English, the bibliography must also be arranged in English.)

\* 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*. Yayınlanmamış 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.)

10. **Tezden üretilen makaleler/Articles produced from the thesis:** Tezden üretilen makalelerde şu noktalara dikkat edilmelidir (The following points should be noted in the articles produced from the thesis):

a) Makale başlığına atıfta bulunulacak şekilde yazılacak bir dipnotla, "Bu makale .... Üniversitesinde .... danışmanlığında yazılmış/yazılmakta olan .... başlıklı yüksek lisans/doktora tezinden yola çıkılarak yazılmıştır" ifadesi kullanılmalıdır. İngilizce metinlerdeyse "This article is based on the thesis entitled ... , supervised by .... in .... University" ifadesi tercih edilebilir. (With a footnote to refer to the article title, "This article ... at the University of ... written under the consultancy of ... It was written based on the master's/doctoral thesis titled "The statement should be used.)

b) Tez yazarı ve danışmanının ortak imzasını taşıyan çok yazarlı makalelerde tez yazarı sorumlu yazar kabul edilir. (In multi-authored articles with the joint signature of the thesis author and advisor, the thesis author is accepted as the responsible author.)

c) Tezden üretilmiş makalelerde tezden yapılacak alıntılar tez metninin doğrudan kopyalanması şeklinde olmamalı, alıntılama ve benzerlik konusundaki etik kurallar ve uygulamalar tezden üretilmiş makalelere de uygulanmalıdır. Benzerlik oranı %20'yi geçmemelidir. (In articles produced from the thesis, citations to be made from the thesis should not be in the form of direct copying of the thesis text, ethical rules and practices regarding citation and similarity should also be applied to the articles produced from the thesis. The similarity rate should not exceed 20%.)

11. **Görseller/Images:** Makalelerde kullanılan görsellerin telif hakkı kapsamında olmaması ya da tekrar kullanım konusunda izin verilmiş olması ve görsellerin alındığı kaynakların mutlaka belirtilmesi gerekmektedir. (The images used in the articles should not be covered by copyright or they should be allowed for re-use, and the sources from which the images were taken must be specified)

**EDEBİYAT ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE**

---

- Rus Edebiyat Tarihinde Yazarlar Kasabası Peredelkino**  
The Town of Writers Peredelkino in the History of Russian Literature 317-349  
**Kevser Tetik**
- Posthuman Poetics of the Anthropocene in Contemporary British Poetry:  
Ecocentric Echoes in Mario Petrucci's *Bosco***  
Çağdaş İngiliz Şiirinde Antroposen'in Posthüman Poetikası:  
Mario Petrucci'nin *Bosco* Eserinde Ekomerkezci Yankılar 350-374  
**Seçil Erkoç Iqbal**
- Ekoeleştirel Okuma Örneklemesi Olarak *Deli Yeşil Hikâyeleri***  
*Deli Yeşil Hikâyeleri* as an Example of Ecocritical Reading 375-386  
**Maksut Yiğitbaş**
- Roman İçin Ayrımcılık Tipolojisi**  
Discrimination Typology for the Novel 387-397  
**Türkân Yeşilyurt**
- Glocalisation and Adaptation in Narina Carr's *By the Bog of Cats... and Blood Wedding***  
Marina Carr'ın *Kediler Bataklığında... ve Kanlı Düşün* Adlı Oyunlarında Küreselleşme ve Uyarlama 398-420  
**Kübra Vural Özbey**
- A New Era of Feteshism: Winterson's *Dys/Utopian Sexbots***  
Fetişizmde Yeni Bir Çağ: Winterson'ın Dis/Ütopik Seksbotları 421-432  
**Muzaffer Derya Nazlıpınar Subaşı**
- Ziya Gökalp'in *Alageyik* Manzum Masalının Göstergibilimsel Analiz Metoduna Göre İncelenmesi**  
An Examination of Ziya Gokalp's *Alageyik* Tale According to the Semiotic Analysis Method 433-454  
**Gülsüm Tarakçı**
- Yusuf Atılğan'ın Öykülerinde İmgesel Hayaller Simgesel Gerçekler**  
Imaginary Dreams Symbolic Facts in the Stories of Yusuf Atılğan 455-464  
**Ertuğrul Gazi Derhem**
- Bildungsromanlarda Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**  
The Hero's Endless Journey in Bildungsromans 465-494  
**Nesrin Esen**

**ÇEVİRİBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON TRANSLATION STUDIES**

---

- Walter Benjamin'in "Die Aufgabe des Übersetzers [Çevirmenin Görevi]" Adlı Eserinin  
Çeviribilim ve Felsefe Temelinde Analizi**  
Analysis of Walter Benjamin's "Die Aufgabe Des Übersetzers [The Task of the Translation]"  
Based on Translation Studies and Philosophy 495-517  
**Serhat Arslan - Ender Büyüközkar**
- The Contribution of Publisher and Translator Strategies to the Symbolic Capital:  
A Case Study on Three Turkish Translations of *The Turn of the Screw***  
Yayıncı ve Çevirmen Stratejilerinin Sembolik Sermayaya Katkısı: *The Turn of the Screw* Adlı Eserin

- Üç Türkçe Çevirisi Üzerine Bir Vaka Çalışması  
Aslı Polat Ulaş - Duygu Dalaslan 518-539
- Bosnalı Sûdi'nin *Gülîstân Şerhî*'ndeki Farsça Deyimlerin Türkçeye Aktarımlarının  
Mona Baker Çeviri Stratejilerine Göre İncelenmesi**  
Analyzing the Translation of Persian Idioms in Bosnian Sudi's *Commentary on Golestan*  
according to Mona Baker Translation Strategies 540-559  
Şerife Yerdemir
- Toplumsal ve İdeolojik Bağlamda Yevgeni Zamyatin'in *Biz* Çevirileri**  
We Translations of Yevgeni Zamyatin in a Social and Ideological Context 560-571  
Merve Ay Karakuş

#### **DİLBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS**

---

- Değişimsel Açından "Yar Yüreğin Yar" Şiirinin Çözümlemesi**  
Analysis of "Yar Yüreğin Yar" Poem in Terms of Stylistics 572-587  
Metin Akyüz
- Fransızcadan Türkçeye Aktarılan Spor Terimlerinin Ses ve Biçim Bakımından İncelenmesi**  
Research of the Sports Terms Transferring from French to Turkish in Terms of Phonetic and Formal 588-609  
Uğur Özgür - Yusuf Topaloğlu
- Onomasyoloji Bağlamında Türkçede ve Rusçada Yiyecek Adlandırmalarının Karşıtsal Analizi**  
Contrastive Analysis of Food Naming Patterns in Turkish and Russian in the Context of Onomasiology 610-630  
Olena Kozan - Ümmügülsüm Dohman

#### **KİTAP İNCELEMELERİ / BOOKS REVIEWS**

---

- A Book Review On Karen Horney: *A Pioneer of Feminine Psychology***  
Karen Horney: Kadın Psikolojisinin Öncüsü Kitabı Üzerine Bir İnceleme Yazısı 631-635  
Öznur Yemez
- Edebiyatın Duygu Haritası***  
Emotion Map of Literature 636-640  
Furkan Coşkun



R



# SÖYLEM ULUSLARARASI FİLOLOJİ SEMPOZYUMU

Cumhuriyet'in 100. Yılına Armağan

## 6-8 Ekim 2023

**Didim Meslek Yüksek  
Okulu Yerleşkesi  
Didim-Aydın**

<http://www.gunceyayinlari.com/sempozyum/c/443>

**Edebiyat Araştırma**

**Makaleleri**

**Research Articles on**

**Literature**

## Rus Edebiyat Tarihinde Yazarlar Kasabası Peredelkino

DR. ÖĞR. ÜYESİ KEVSER TETİK\*

### Öz

Rus edebiyatında, genellikle eserlerin nerede yazıldığını belirtme geleneği vardır. Böylece yazarların yer değişimlerinin coğrafi konumunu takip etmek ve izlenimlerini eser üzerinden çözümlenmek mümkündür. Bu konumlar arasında ilgi çekici olan ve diğerlerinden daha sık karşılaşılan bir yer bulunur. Burası, sadece haritada bir nokta değil, aynı zamanda Sovyet edebiyatının merkezi ve bir tür başkenti olan Peredelkino (Переделкино) kasabasıdır.

Yazarlar kasabası (городок писателей) olarak da adlandırılan Peredelkino, XX. yüzyıl Rus edebiyatının yaşayan bir anıtıdır. Moskova'dan yaklaşık otuz kilometre uzaklıkta olan bu yer, 1930'lu yıllarda kurulmuş olmakla birlikte bugün Yeni Moskova'nın (Новая Москва) bir parçasıdır. 1932 yılında Maksim Gorki, İosif Stalin'e Batı'daki yazarlar gibi Rus yazarların da huzurlu bir ortamda eserlerini kaleme alabilmeleri için doğa içinde bir yerleşim yeri kurulmasını teklif eder. 1933 yılında kurulan, Rus kültür tarihinin en meşhur kasabası olan Peredelkino, aralarında Boris Pasternak, Korney Çukovski, Yevgeni Yevtuşenko, Konstantin Simonov ve Bulat Okucava gibi çok sayıda yazara ev sahipliği yapar. Pasternak, *Peredelkino* (Переделкино, 1941) adlı şiir serisini ve *Doktor Jivago* (Доктор Живаго, 1957) romanını, Simonov ise kültleşmiş savaş dönemi şiiri *Bekle Beni*'yi (Жди меня, 1942) burada kaleme alır.

Bu çalışmada, tarih ve edebiyat ekseninde Sovyet edebiyatına yön veren yazarlar kasabasının Rus edebiyatındaki rolünü ve artık bir imge hâlini alan Peredelkino'nun sanatçıların yapıtlarındaki işlevini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, tarihsel eleştiri ve hermeneutik inceleme yöntemleri kullanılarak ve görsellerle desteklenerek XX. yüzyıl Rus edebiyatının somut bir resmi çizilmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak, çok sayıda yazarı bir araya getiren Peredelkino'nun Rus edebiyatı tarihinde yazarların üretkenliğini artıran bir yer olduğu, nesir ve özellikle de şiir türündeki birçok eserde huzur veren yeşil doğasıyla ön plana çıktığı tespit edilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Peredelkino, Pasternak, Çukovski, Soljenitsın, Fadeyev, Yevtuşenko, Okucava, Simonov

### THE TOWN OF WRITERS PEREDELKINO IN THE HISTORY OF RUSSIAN LITERATURE

#### Abstract

In Russian literature, there is often a tradition to indicate where the works are written. Thus, it is possible to follow the geographical location of the authors' displacements and analyze their impressions through the work. Among these locations, there is a place that is may be more interesting and mentioned more frequently than the others. This is not just a point on the map; it is the town of Peredelkino (Переделкино), which is not only a location but also the center and a kind of capital of Soviet literature.

\* Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edb. Böl., kevsr\_tetik@anadolu.edu.tr, Orcid 0000-0002-1611-8594  
Gönderilme Tarihi: 1 Haziran 2023 Kabul Tarihi: 15 Ağustos 2023

Peredelkino, named as the town of writers (городок писателей), was founded in the 20<sup>th</sup> century. It is a living monument of 20<sup>th</sup> century Russian literature. About thirty kilometers from Moscow, this town was founded in the 1930s, and it is today a part of New Moscow (Новая Москва). In 1932, Maxim Gorky proposed to Joseph Stalin to establish a town in nature so that the Russian writers, just like the writers in the West, could write their works in a peaceful environment. Founded in 1933, Peredelkino, the most famous town in the history of Russian culture, is home to many writers such as Boris Pasternak, Korney Chukovsky, Yevgeni Yevtushenko, Konstantin Simonov, and Bulat Okucava. It was here that Pasternak wrote the series of poems *Peredelkino* (*Перedelkino*, 1941) and the novel *Doctor Zhivago* (*Доктор Живаго*, 1957), while Simonov wrote the cult wartime poem *Wait For Me* (*Жди меня*, 1942).

The aim of this study is to look into the role of the town of writers, which has shaped Soviet literature in Russian literature and to take a closer look at the image of Peredelkino within the axis of history and literature. In this context, historical criticism and hermeneutic analysis methods and a variety of visual materials are used to draw a concrete picture of the 20<sup>th</sup> century Russian literature. This study has shown that Peredelkino, which has brought together many writers, is a place that has increased the productivity of writers in the history of Russian literature, and its peaceful green nature has been depicted in many works of prose and especially poetry.

**Key words:** Peredelkino, Pasternak, Chukovsky, Solzhenitsyn, Fadeyev, Yevtushenko, Okucava, Simonov

## GİRİŞ\*

Şehir sakinleri için nefes alma yeri olan yazlıklar, Rusya'nın hemen hemen her yerinde mevcuttur. Bunlar, Rus halkının yaz mevsimini geçirmek, dinlenmek ve tarım ürünleri yetiştirmek için kullandığı bir tür kır evidir. Ortaya çıkışı XVIII. yüzyıla, I. Petro dönemine dayanan yazlıklar, başlangıçta Çar'ın devlete hizmetlerinden dolayı maiyetine bahşettiği mülklerdir. Bu yüzden Rusçada yazlık anlamına gelen "daça" («дача») sözcüğü, "vermek" ("davati", «давати») fiilinden türer. Yazlıklar, XIX. yüzyılın sonunda aristokrasinin ayrıcalıklı mülkü olmaktan çıkar ve çeşitli gelir düzeyindeki insanların sahip olduğu mülklere dönüşür. XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başını kapsayan dönemde gazeteler, yaşanan bu değişimin haberini "yazlık çılgınlığı", "yazlık patlaması" ve "büyük



Resim 1: Peredelkino'da Bir Yazlık

\* Bu çalışma, 27 Ağustos 2017 tarihinde Peredelkino'ya yapmış olduğum kültür-edebiyat gezimin bir ürünüdür. Kullanılan fotoğraflar, tiyatro eleştirmeni, gazeteci ve fotoğrafçı Olga Nikolayevna Klyuçaryova tarafından 30.04.2023 tarihinde bu makale için çekilmiştir. Kendisine teşekkür ediyorum ve şükranlarımı sunuyorum.

yazlık göçü” manşetleriyle verir. Zamanla taşra hayatı kitlesel bir fenomen hâline gelir (Sankt-Peterburg.ru).

Yazlık kültürü, Rus ulus bilincinin ve yaşam şeklinin bir örneğidir, bu yönüyle tarihî ve felsefî anlamı olan sosyo-kültürel bir olgudur. Moskova, neredeyse yüz yıl önce yazarlar, sanatçılar, müzisyenler, akademisyenler ve aktörler için inşa edilmiş eski yazlıklarla çevrilidir. Bu evler, daha çok Peredelkino, Kratovo, Svistuha, Nikolina Gora, Valentinovka, Abramtsevo gibi kasabalarda bulunur (Suari vd.). Aynı şekilde Moskova dolaylarındaki ressamlar kasabası Sokol da Rusya’nın önemli kültür merkezlerinden biridir. Bununla birlikte, yazlık evlerden oluşan tarihî yerleşim yerleri, sadece St. Petersburg veya Moskova gibi büyük şehirlerde değil, aynı zamanda Rusya Federasyonu’nun birçok yerinde yaygındır.

Çalışmanın konusu olan Peredelkino, Moskova’nın güneybatısında bulunan tarihî bir yazar kasabasıdır. Burası, Boris Pasternak ve Korney Çukovski’nin eserlerini yazdığı, Bella Ahmadulina ve Robert Rojdestvenski’nin ilk şiirlerini okuduğu ve Aleksandr Soljenitsın, Vladimir Vısotski ile Maya Plisetskaya’nın misafir olarak kaldığı doksan yıllık bir geçmişe sahip kült bir yerdir (Mel). Peredelkino toponimi, *yeniden (nepe)* ve *yapmak (делать)* kelimelerinden oluşur. Adını Setun Nehri’nden (Река Сетунь) alır. XVII. yüzyılda debisi yüksek olan bu nehirde, gemilerin tamir edildiği ve değiştirildiği bir gemi onarım tersanesi bulunur (Kul’tura.RF, *İstoriya*). Bu nedenle yerleşim yerine, yeniden ve yapmak kelimelerinden oluşan Peredelkino ismi verilir.

Uzun bir geçmişe sahip olan kasaba, XX. yüzyılın ilk döneminde Rusya’da gerçekleşen 1917 devrimlerinden sonra radikal bir şekilde değişir. Bu süreçte binalar yıkılır, topraklar kamulaştırılır. Bundan birkaç yıl sonra, 1930’lu yılların ortalarında, Moskova yakınlarındaki bu pitoresk bölgeyi<sup>1</sup> sonsuza dek edebiyatla ilişkilendirecek bir olay meydana gelir. 19 Temmuz 1933 tarihinde,



Resim 2: Setun Nehri

SSCB’nin yürütme ve idari gücünün ana organı olan Halk Komiserleri Konseyi’nin almış olduğu “yazarlar kasabasının inşasına ilişkin” özel kararı kabul edilir ve Peredelkino, birçok Sovyet yazarın ikamet ettiği edebiyat merkezine dönüşmeye başlar (Dvortsı i usad’bı, 2013, s. 5). XX. yüzyılda ise Sovyet edebiyatının merkezi hâline gelir. Günümüzde bu tarihî kasabaya insanlar, edebî ve kültürel atmosferi yaşamak, XX. yüzyıl Rus edebiyatı ile diyalog kurmak için giderler.

Planlı olarak kurulmuş toplu yaşam alanları üzerinde yapılan bilimsel çalışmalar yerel tarih, kültür bilim, bölge etnografyası, edebiyat, sanat ve kültür gibi birçok disiplini ilgilendirmektedir.

<sup>1</sup>Pitoresk; Tablo konusu olmaya, resmedilmeye uygun, güzel ve manzaralı yer anlamına gelir.

Bu nedenle çalışmada, edebî bir “genius loci”<sup>2</sup> (mekân ruhu) olan Peredelkino aracılığıyla XX. yüzyıl Rus edebiyat tarihine ışık tutmak amaçlanmıştır. Tarihsel eleştiri ve hermeneutik inceleme yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada genelden özele bir anlatım gözetilmiştir. “Yazarlar Kasabası Peredelkino’nun Tarihi” başlıklı birinci bölümde, kasabanın kuruluş hikâyesine, geçmişten günümüze gelişen ve değişen profiline yer verilmiştir. “Peredelkino’nun Rus Edebiyatındaki Rolü ve Yansımaları” başlıklı ikinci bölümünde ise alt başlıklar hâlinde Pasternak, Çukovski, Soljenitsın, Babel, Fadeyev, Zabolotski, Yevtuşenko, Ahmadulina, Okucava, Simonov, Katayev, Polyakov ve Tarkovski’nin kasabadaki yaşamları ve söz konusu yazarların eserlerindeki Peredelkino imgesi incelenmiştir. Aynı zamanda Sovyet edebiyatının aktif yaratıcılık merkezlerinden olan Sanat Evi ile yazar mezarlığı olarak bilinen Peredelkino Mezarlığı’ndan ve kasabanın modern yüzü olan Novo-Peredelkino’dan bahsedilmiştir.

### 1. YAZARLAR KASABASI PEREDELKİNO’NUN TARİHİ

İosif Stalin, 26 Ekim 1932 tarihinde, Maksim Gorki’nin Malaya Nikitskaya’daki dairesinde SSCB’nin önde gelen elli yazarıyla bir araya gelir ve onlara, yazar Yuri Oleşa’nın “insan ruhunun mühendisleri” ifadesiyle seslenir. SSCB Yazarlar Birliği’ni (Союз писателей СССР) kurma ve Edebiyat Enstitüsü (Литфонд) açma isteğinden bahseder. Toplantıda Maksim Gorki, Stalin’e yazarlar için Avrupa’daki gibi ayrı bir yerleşim yeri kurmayı teklif eder. Bu girişimin yazarların yaratıcılıklarını olumlu yönde etkileyeceğini düşünse de yazarın bazı tereddütleri vardır. Bu durumun “kast sisteminin yapay yaratılışına” ve “bireyciliğe” hizmet edebileceğini düşünür (Titorenko). Gorki, yazarlar kasabası kurulması fikrinin artılarını ve eksilerini şu sözlerle dile getirir:

En yetenekli yazarlardan 20-25’ini seçin, onları tam finansal bağımsızlık koşullarına koyun ve onlara herhangi bir materyali inceleme imkânı verin. İşte o zaman, dönemin meselelerinin derinliğine cevap verebilecek kitaplar yazmaya çalışsınlar... İtiraz ediyorum: Edebî bir aristokrasi yaratılıyor, oysaki “uzmanlara” her yerde ihtiyaç var. Özellikle edebiyat alanında okurumuz sözlü zırvalarla çevrelenmiş durumda. Gerçek yazarlarımız hayatın yükü altında ezildiğinden, öğrenmeye ve çalışmaya zamanları olmadığından, yazlık ev, yiyecek ekmek bulmak gibi yaşamın ilkel konforlarına ulaşabilmek için çok fazla enerji harcamak zorundalar (Gorki, 2019, s. 126).

Stalin, Gorki’nin teklifini kabul eder. Kasabanın inşasına ilişkin kararnameyi imzalarken yerin edebî yönünü vurgulayarak “kasabanın ismi Peredelkino değil de Perepiskino<sup>3</sup> olsaydı daha iyi olurdu” der (Subbotin, 1995, s. 114). Kasaba için yirmi beş hektarlık ormanlık arazi tahsis edilir. Ertesi yıl, Halk Komiserleri Konseyi’nin bir başka önemli kararıyla, yazarların mali durumlarıyla ilgili endişelerini gideren SSCB Edebiyat Fonu kurulur. Peredelkino’da inşa edilen tüm yazlıklar Edebiyat Fonu’na aittir, aynı zamanda yazarlara yaşamlarının sonuna dek hibe edilir (Dvortsı i

<sup>2</sup>*Genius loci*; “Mekânın ruhu” olarak Türkçeleştirilen Latince kökenli bu kavrama göre kültürel geçmişiyle ilişkilendirilebilecek bir ruhu olduğu düşünülen kent, canlı bir öze sahiptir. Genius loci mimari, sosyoloji, felsefe, tarih alanlarındaki varlığını kaçınılmaz bir biçimde edebiyatta da duyumsatarak öznel, nesnel ve zamansal öğelerle sarılı modern yaşamın beraberinde getirdiği değişimi hissettirir” (Tan Metreş, 2017, s. 485).

<sup>3</sup>*Perepiskino* (Перепискино); Rusçada “yeniden” anlamına gelen “-pere” (-пере) öneki ile “yazmak” anlamına gelen “pisat” (писать) fiilinden oluşur. Bu nedenle “Perepiskino”, “yeniden yazılan yer” anlamına gelir.

usad'ı, 2013, s. 5). Yazarların hem yazlıklar hem de arsalar üzerinde herhangi bir mülkiyet hakkı yoktur, arazi bütünüyle devlete aittir.

Maksim Gorki, kurulacak yazarlar kasabası için Moskova'dan çok uzakta olmayan, doğa içinde, ormanlarla çevrili eşsiz bir yer seçer. Setun Nehri'nin yanında sakin ve pitoresk bir yerde bulunan İzmalkovski Ormanı, gelecekteki yazlık evler için hazırlanır. Peredelkino, o zamanlar Moskova bölgesinin neredeyse tamamı gibi sapa ve gelişmemiş bir yerdir. Gorki, yazlıkların dağıtımını sorumluluğunu alır. İlk yazlıklar Konstantin Fedin, Aleksandr Malışkin, Boris Pilnyak, Leonid Leonov, Vsevolod İvanov ve Boris Pasternak gibi yazarlara verilir (Bıkov, 2007, s. 551). Önce otuz standart yazlık inşa edilir. Başlangıçta, yazarlar sadece yaz aylarını buralarda geçirirler, çünkü bataklık üzerine inşa edilen bu konutlar sık sık sular altında kalır. Bu nedenle birçok yazar, evini kendi bütçesi ile onarmak zorunda kalır (Titorenko).

Yazarlar kasabasının sokaklarının isimleri klasik dönem sanatçıları arasından seçilir, ancak Lermontov, Gogol, Tolstoy ve Puşkin bunlar arasında yer almaz. Sanatta rekabeti teşvik etmek için ise daha çok Sovyet yazarlar tercih edilir. Kasabanın ana kısmı, Vişnevski Geçidi, Pavlenko, Trenyova, Pogodin, Serafimoviç ve Gorki sokakları olmak üzere altı sokakta yoğunlaşır. Pogodin, kendisinden daha iyi olduğunu düşünmediği Trenyov Sokağı'nda yaşar. Pasternak, Pavlenko Sokağı'nda ikamet eder, fakat Stalin Ödülü'nü dört kez kazanan Pavlenko, Pasternak Sokağı'nda yaşayamaz, çünkü Pavlenko, sıralama tablosunda Pasternak'tan çok daha yüksektir (Livejournal). Kasabada Pasternak Sokağı'nın olmamasında, yazarın rejim karşıtı *Doktor Jivago* romanının ve aldığı tartışmalı Nobel Ödülü'nün de etkisi vardır.

1955 yılında Peredelkino'da bir Sanat Evi (Дом творчества) inşa edilir. Kırk çalışma odası bulunan bu büyük taş bina kısa sürede gerçek bir edebî konut hâline gelir. XX. yüzyılın birçok yazarı, şairi, senaristi ve çevirmeni bu evde eserlerini kaleme alır (Riamo). Pogodin Sokağı'ndaki 4 numaralı bina olan Sanat Evi'nde farklı zamanlarda Daniil Danin, Rimma Kazakova, İna Lisnyanskaya ve Arseni Tarkovski'nin aralarında bulunduğu nesir yazarları, şairler, eleştirmenler, oyun yazarları ve çevirmenler kalır (Jelesnova). Bu topraklar yıllardır dokunulmazdır. 1988 yılında, ülke çapında bilinen eserler burada yazıldığı için kasabaya, korunan tarihî ve kültürel bir milli orman statüsü verilir. Stalin zamanında, Peredelkino 57 hektarlık bir alanı işgal eder. 2010'lu yılların başında köy sınırları yeniden ölçüldüğünde, 70 yılda bölgenin 44 hektara düştüğü ve geri kalanının satıldığı ortaya çıkar. Bu 13 hektarlık arazi, Edebiyat Fonu'nun tek kaybı değildir. 1990'ların ortalarından beri yazarlar, bölüm polikliniklerini, Moskova anaokulunu, Vnukovo'daki bir araziyi ve Maleyevka'daki Sanat Evi'ni kaybederler (Vesti.ru). Yıllardır bakımsızlığa terkedilen tarihî Sanat Evi 2020 yılında onarılır ve yeniden açılır. Sadece burası değil kasabanın diğer edebî binaları da restore edilir. Yenilenen görünümüyle Peredelkino, her yıl daha fazla yerli ve yabancı turisti kendine çekmektedir.

## 2. PEREDELKİNO'NUN RUS EDEBİYATINDAKİ ROLÜ VE YANSIMALARI

Peredelkino imgesi; Boris Pasternak, Korney Çukovski, Nikolay Zabolotski, Yevgeni Yevtuşenko, Bella Ahmadulina, Bulat Okucava, Valentin Katayev ve Yuri Polyakov gibi bir dönem kasabada yaşamış olan yazar ve şairlerin bazı eserlerinde görülür. Söz konusu yazarlar

yapıtlarında Peredelkino'nun doğal güzelliklerini betimlerler. Yazarlar kasabası, kimi yazarlar için bir yuva, kaleme aldığı eserlerinde bir imge iken, kimileri için ise mecburi uğrak noktasıdır, dolayısıyla sadece bazı eserlerinin yazıldığı yerdir. Bu kişiler arasında; Aleksandr Soljenitsın, İsaak Babel, Aleksandr Fadeyev ve Konstantin Simonov bulunur. Bahsi geçen yazarların eserlerinde Peredelkino tasvirine rastlanmaz. Bu sebeplerden ötürü çalışmanın her alt bölümünün içeriği ve uzunluğu adı geçen yazarın kasaba ile bağlantısına göre değişiklik göstermektedir. Peredelkino ile yolları kesişen onlarca yazar vardır, ancak bu çalışma için Sovyet edebiyatındaki rolünün görece daha önemli ve kasabayla bağlantısının nispeten daha güçlü olduğu düşünülen yazar ve şairler seçilmiştir.

### 2.1. Boris Leonidoviç Pasternak (1890-1960)

Şair, yazar ve çevirmen Boris Pasternak, Peredelkino denilince ilk akla gelen isimlerdendir. 1936 yılında kasabaya taşınan yazar, ilk olarak Trenyova Sokağı'ndaki 1 numaralı yazlığa yerleşir ve üç yıl boyunca burada ikamet eder, 1939 yılında ise Pavlenko Sokağı'ndaki 3 numaralı yazlığa taşınır. 1960 yılındaki ölümüne kadar burada yaşar (Bıkov, 2007, s. 551). 1936'dan itibaren Pasternak, neredeyse tüm zamanını Peredelkino'da geçirir ve Moskova'yı yalnızca gerektiğinde ziyaret eder. *Erken Trenlerde (На ранних поездах, 1936-1944)* adlı şiir serisinde bu konuya yer verir. Şiir, yazarın günlük hayatından, sabah yolculuklarından, ev ile istasyon arasındaki manzaradan bir tablo ortaya koyar.

1936 yılından itibaren Pasternak, yazın sanatının en verimli dönemini yaşar. Peredelkino'da Shakespeare ve Goethe'nin çevirileri üzerinde çalışır. *Erken Trenlerde ve Hava Açılırken (Когда разгуляется, 1956-1959)* adlı şiir serilerini yazar. Sık ormanlarla kaplı olduğu için kasabaya "neynasnaya polyana"<sup>4</sup> lakabını takan Boris Pasternak, şiirlerinde sıklıkla Peredelkino'dan bahseder (Riamo, 2013). Söz konusu bölgenin yazar üzerindeki güçlü etkisi, 1941-1944 yılları arasında birebir aynı isimle kaleme aldığı *Peredelkino* adlı şiir serisiyle belirgin bir şekilde açığa çıkar. Bu seride, *Yaz Günü (Летний день, 1941)*, *Çam Ağaçları (Сосны, 1941)*, *Yanlış Alarm (Ложная тревога, 1941)*, *İlk Ayaz (Зазимки, 1944)*, *Kırağı (Иней, 1941)*, *Şehir (Город, 1941)*, *Şeytan ile Vals (Вальс с чертовщиной, 1944)*, *Gözyaşı ile Vals (Вальс со слезой, 1941)*, *Erken Trenlerde (На ранних поездах, 1941)*, *Yine İlkbahar (Опять весна, 1941)*, *Yemin (Присяга, 1941)*, *Turdus Kuşları (Дрозды, 1941)* adlı pastoral şiirleri bulunur. Söz konusu çalışmalarında Pasternak, kasabada geçirdiği zamanları anlatır. Bölgenin sık ve gür ormanlarını, yeşil çayırlarını tasvir eder. Yalnızca Peredelkino'nun doğasını ve atmosferini değil, aynı zamanda yaşam ve ölüm üzerine ebedî sorunları da ele alır. Okuru, hızla geçen zaman ve yaşanan her anın eşsizliği üzerine düşündürür. Rus edebiyat eleştirmeni Dmitri Bıkov, şairin tarzıyla yaşadığı yerler arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar: "Moskova, Pasternak'ın sözdizimi gibi karışık, kelime dağarcığı gibi eklektik, yeteneği gibi cömert, kaotik bir şehirdir. Moskova banliyöleri ve genel olarak Rusya'nın orta şeridi, her şeyden önce tabii ki Peredelkino, ormanlar, tren istasyonları, "karlar içinde tarla ve bir köy mezarlığıdır" (Bıkov, 2007, s. 125).

<sup>4</sup> *Неясная поляна*; Açık olmayan, ucu bucağı görünmeyen ormanlık alan anlamına gelir, fakat Rusçada böyle bir kullanım yoktur. "Neyasnaya polyana" ifadesiyle Boris Pasternak, Lev Tolstoy'un yaşadığı, arkasında orman, önünde ise düz yeşil bir alan bulunan Yasnaya Polyana Çiftliği'ne gönderme yapar. Pasternak, Peredelkino'daki yazlığının penceresinden görüş alanını kısıtlayan sık ormanları kelime oyunu yaparak "neynasnaya polyana" olarak betimler.



Boris Pasternak, Pavlenko Caddesi'ndeki evinin ikinci katında bulunan aydınlık ofisindeki büyük masasında *Doktor Jivago* adlı romanını kaleme alır. 23 Ekim 1958 tarihinde birinci kattaki yemek masasında otururken daha sonra reddetmek zorunda kalacağı Nobel Ödülü'nü kazandığını öğrenir. Bu haber, şaire yapılan benzeri görülmemiş bir zulmün başlangıcı olur (Ahmadulina, 1997b, s. 617). Bu nedenle Bella Ahmadulina *19 Ekim 1996 (19 октября 1996 года)* adlı şiirinde Boris Pasternak'tan "Peredelkinolu sürgün mahkûmu" olarak bahseder:

Parlıyordu pencerenin sönmekte olan ateşi,  
Ve Peredelkinolu sürgün mahkûmu,  
Affetti öğrencilerini,  
Onu felakete sürükleyen ihanetlerini.<sup>5</sup> (1997b, s. 295)

*Doktor Jivago* romanının başkahramanı Yuri Jivago, yazarın kendisi gibi bir şairdir. Romanın sonunda Pasternak'ın Peredelkino'yu tasvir ettiği şiirlerine yer verilir. Örneğin, *Ağustos (Август)* adlı şiirinde şair, cenazesıyla ilgili gördüğü bir rüyadan bahsederken, aynı zamanda yaşadığı yazlığı ve kasabanın doğasını tasvir eder:

Söz verdiği gibi, aldatmadan, Sabah erkenden doldu içeri güneş,

Safran rengi demetiyle,  
Uzandı perdeden divana dek.  
Kapattı sıcak aşı boyasıyla  
Komşu ormanı, köy evlerini,  
Yatağımı, ıslak yastığımı  
Bir de kitap raflarının duvarını.

Anımsadım, neden ıslandığımı  
Yastığının hafiften.  
Düşümde, uğurlamak için beni  
Gelmiştiniz sizler, birbirinizin ardınca.

Geliyordunuz gruplar halinde, ikili,  
tekli,  
Anımsadı birden birisi, bugün  
Eski takvime göre Ağustos'un altısı,  
Tanrı'nın Değiştiği Gün.<sup>6</sup>

Sıradan bir ışık, alevi olmayan,  
Yayıldı o gün Tabor Dağı'ndan,  
Ve sonbahar, apaçık bir işaret gibi,  
Çekti bütün bakışları üstüne.



Resim 3: Boris Pasternak Evi Müzesi

<sup>5</sup> Bu çalışmada, şiirlerden (Boris Pasternak'ın *Doktor Jivago* romanında yer alan *Ağustos* ile *Noel Yıldızı* adlı şiirler hariç) ve düzyazı türündeki eserlerden yapılan alıntılar, makalenin yazarı tarafından Rusça aslından Türkçeye tercüme edilmiştir.

<sup>6</sup> *Doktor Jivago* eserinin ve bu şiirin çevirmeni Hülya Arslan'ın notuna göre "İncil'de, Hz. İsa'nın Petros, Yakup, Yuhanna ile beraber dua etmek için kutsal Tabor Dağı'na çıktığı ve orada onların gözünün önünde İsa'nın görünümünün değiştiği, yüzünün Güneş gibi parladığı, giysilerinin ışık gibi bembeyaz olduğu yazmaktadır" (Arslan, 2014, s. 615).

Ve yürüyüp geçtiniz küçük, gariban,  
 Çıplak, titrek kızılağaç çalıları  
 arasından  
 Ulaştınız dumanı üstünde zencefil  
 kurabiyesi gibi  
 Tütmekte olan kızıl baharlı ormanına  
 mezarlığın. (Çev. Arslan, 2014, s. 615-  
 616)

Pasternak, yazlıkta öylesine çok vakit geçirir ki meslektaşları artık onu “yazlıkçı” olarak adlandırmaya başlarlar. Yazar, Sovyetler Birliği’nin tüm yapılarına, ıslah kamplarına ve kollektif çiftliklerine gitmeyi reddeder. İhtiyacı olan her şeyi evinin penceresinden görmektedir. Yirmi beş yıl boyunca yaşadığı Peredelkino, onun için şehir ve doğanın uyum içinde olduğu, masalsi güzellikte ve sessiz sakin bir yerdir (Bıkov, 2007, s. 15).



Resim 4: Peredelkino Mezarlığı

1960 yılının başında Boris Pasternak’ta amansız bir hastalığın ilk belirtileri peyda olur. Zira hızla ilerleyen hastalık kısa zamanda tüm vücudunu sarar ve 30 Mayıs 1960 tarihinde akciğer kanserinden yaşama veda eder. Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi Kültür Departmanı’nın (Отдел культуры ЦК КПСС) aktardığı bilgiye göre, Pasternak’ın 2 Haziran’da Peredelkino Mezarlığı’nda gerçekleşen cenaze törenine Rusya’nın ileri gelen aydınlarının, Sanat Okulları, Edebiyat Enstitüsü ve Moskova Devlet Üniversitesi’nde eğitim gören küçük bir öğrenci grubunun da içinde olduğu çok sayıda kişi katılır (Bıkov, 2007, s. 871-872).

Pasternak’ın ölümünden sonra eşinin ve oğlunun yaşadığı ev, zamanla yazarın hayranlarının ziyaret ettiği gayriresmî bir müzeye dönüşür. Bu durum, yönetimin dikkatini çeker ve 1984 yılında SSCB Yazarlar Birliği’ne ait olan yazlığın geri alınması kararlaştırılır. 10 Şubat 1990 tarihinde akademisyen Dmitri Lihaçov, şair Andey Voznesenski ve şair Yevgeni Yevtuşenko’nun desteği ile Boris Pasternak Evi Müzesi yeniden ziyarete açılır ve hâlen saygınlığını korumaktadır (Kul’tura RF, *Posyolok*).

## 2.2. Korney İvanoviç Çukovski (1882-1969)

Yazar, şair, çevirmen, edebiyat bilimci ve eleştirmeni olan Korney Çukovski, aynı zamanda çocuk edebiyatının önde gelen temsilcilerinden biridir. Yaklaşık son otuz yılını Peredelkino’da geçiren yazar, 6 Temmuz 1945 tarihinde ailesi ile birlikte Peredelkino’ya taşınır (Çukovski, 1994, s. 169). Burada yazdığı *Bibigon’un Maceraları* (Приключения Бибигона) adlı masalı, “Peredelkino’da bir yazlıkta yaşıyorum. Moskova’dan çok uzakta değil” sözleriyle başlar (Çukovski, 1963, s. 6).

Çukovski'nin Serafimoviç Sokağı'ndaki evi, çocuk, yaşlı demeden bütün Peredelkino sakinleri için ilgi odağıdır. Yazarın yazlığının yanında geniş bir mahzen bulunmaktadır. İçinde dönemin önde gelen yazarları Çukovskilerin, Katayevlerin, Petrovların, Nilinlerin ve Kassilerin çocukları toplanır ve sigara içerler. Korney İvanoviç, böylesine kontrolsüz bir eğlenceden hoşlanmaz ve çözüm olarak ünlü şenlik ateşlerini başlatır. Onlara sürekli masal anlatmasından dolayı çocuklar ona "Korney Dede" der. Çukovski, 1957 yılında mahzeni yıkıp yerine Çocuk Kütüphanesi'ni (Детская библиотека) inşa eder. 1917 Ekim Devrimi'nin kırkinci yıl dönümü şerefine kütüphaneyi devlete bağışlar (Lukyanova, 2019, s. 503). Çocuklar için resim yapabilecekleri, şarkı söyleyebilecekleri, sohbet edebilecekleri ve okuyabilecekleri bazı ilginç etkinlikler düzenleme geleneği günümüze kadar süregelmiştir.



Resim 5: Korney Çukovski Evi Müzesi



Resim 6: Korney Çukovski Çocuk Kütüphanesi

### 2.3. Aleksandr İsayeviç Soljenitsın (1918-2008)

1970 yılında Nobel Edebiyat Ödülü alan yazar Aleksandr Soljenitsın, II. Dünya Savaşı sırasında Stalin hakkındaki eleştirel yorumları nedeniyle tutuklanır. On bir yılını Gulag kamplarında ve sürgünde geçirir. Mahkûmiyet hayatından sonraki yıllarda Sovyet rejiminde istenmeyen kişi olarak ilan edilen Soljenitsın'ın Moskova'da ikamet etme girişimleri başarısızlıkla sonuçlanır. Bunun üzerine yazar, kendisini evinde misafir etmek isteyen Korney Çukovski tarafından Peredelkino'ya

davet edilir. 6 Haziran 1963 tarihinde yazarlar kasabasına gelir (Çukovski, 1994, s. 392). Burada *Kanser Koğuşu* (*Раковий корпус*, 1966) adlı romanı üzerinde çalışır. Aynı zamanda kendisine sadık bir yardımcı bulur. Bu kişi, herkesten hatta ailesinden bile gizlice eserinin el yazmasını yeniden basan ve bitmiş sayfaları kıyafetlerinin altında evden çıkararak Korney Çukovski'nin kızı yazar Lidiya Çukovskaya'dır (Molodtsova).

Soljenitsın'ın Çukovski'lerde kaldığını bilen yetkililer, yazlığı sürekli gözetim altında tutarlar. 11 Eylül 1965 tarihinde istihbarat birimi KGB (Комитет государственной безопасности) Soljenitsın'ın Moskova'daki akrabalarının evinde arama yapar ve *İlk Çember* (*В круге первом*) adlı romanının el yazmalarını, kamp temalı oyunları ile şiirlerini ele geçirir. Bunun üzerine Ryazan'daki arşivini yakan yazar, her gece tedirgin bir şekilde tutuklanacağı günü bekler. Çukovski yine zor zamanlarını yanında geçirmesi için Soljenitsın'ı Peredelkino'ya davet eder. 29 Eylül 1965 tarihinde yazar, Çukovski'nin yazlığına gelir ve neredeyse bir ay boyunca orada kalır (Rayevskaya, Şçedriy).

1973 yılının sonuna gelindiğinde Soljenitsın, tekrar tutuklama tehdidiyle karşı karşıya kalır, bu kez Lidiya Çukovskaya tarafından Peredelkino'ya davet edilir. Yazar, 11 Şubat 1974 tarihine kadar ülkesindeki son dört ayını Lidiya Çukovskaya'nın yanında geçirir. 1973 yılında *Buzağı Meşe Ağacına Tosladığımda* (*Бодался теленок с дубом*) adlı denemesinin üçüncü ekini kaleme alır (Şneyerson, 1984, s. 416). Söz konusu otobiyografik kitabında, takip ve kovalamalarla geçen yaşamını şu sözlerle anlatır: “K. İ.'nin arazisindeki koyu iğne yapraklı ağaçların altında uzun saatler boyunca dolaştım, umutsuz bir kalple durumumu anlamaya çalıştım ve daha da önemlisi üzerime çöken felaketin yüce anlamını keşfetmeye çalıştım” (Soljenitsın, 1999, s. 125).

Lidiya Çukovskaya, “edebî Vlasovcu'ya”<sup>7</sup> barınak sağladığı için 9 Ocak 1974 tarihinde Yazarlar Birliği'nden ihraç edilir. Bu esnada Soljenitsın da tutuklanır ve 13 Şubat'ta sınır dışı edilir (Rayevskaya, Şçedriy). 11 Şubat 1996 tarihinde Çukovski Evi Müzesi'nde Lidiya Çukovskaya'ya yaptığı veda konuşmasında şu sözleri sarf eder: “Bu odada ve bu evde tamamen özel bir heyecanla duruyorum. Çünkü burada en az dört kez cömert ve güvenli bir sığınak ile koruma buldum. Korney İvanoviç en zor günlerimde bana evini açtı, tutuklanma olasılığım çok yüksekti. Evimden dışarıya beni bir sinek gibi savurabilirlerdi, ama burada yapamazlardı” (Chukfamily).

Çukovski ailesi 1970'li yılların başından itibaren yazlıklarına ziyaretçi kabul etmeye başlar ve burada bir müze açılması talebinde bulunur, fakat uzunca bir süre ailenin bu isteği yerine getirilmez. Bunun sebeplerinden biri Lidiya Çukovskaya'nın Soljenitsın'a destek vermesidir. Çukovski Müzesi resmî olarak ancak Soljenitsın'ın Rusya'ya geri döndüğü 1994 yılında açılır ve serginin bir bölümü Soljenitsın'a ithaf edilir (Rayevskaya, Şçedriy).

#### 2.4. İsaak Emmanuiloviç Babel (1894-1940)

Yahudi asıllı İsaak Babel, nesir, oyun ve senaryo yazarı, aynı zamanda çevirmen, gazeteci ve savaş muhabiridir. İç Savaş'a katılır ve sonraki yıllarda cephede yazdığı günlüklerinden yararlanarak *Kızıl Süvariler* (*Конармия*, 1926) adlı öykü serisini kaleme alır. Babel, Peredelkino'daki yazlıklara ilk yerleşen yazarlardan biridir. Aslında ne Moskova'da Lavruşinski Sokağı'nda

<sup>7</sup> *Vlasovcu* (*Власовцы*); İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası ordusunda SSCB'ye karşı savaşan Rus Kurtuluş Ordusu askerine verilen addır.

bulunan Yazarlar Evi'nde (Дом писателей) ne de Peredelkino'da yaşamak isteyen Babel, çocukları için yazarlar kasabasında bir yazlık almaya karar verir. 16 Nisan 1938 tarihinde annesine ve kız kardeşine bu konuda şunları yazar:

Odessa'ya gitme isteği ve Moskova'da beni oyalayan işler ile mücadele ediyorum. Birkaç gün içinde bir şekilde kendi yazlığıma taşınacağım, daha önce oraya yerleşmek istememiştim, ancak yazlıkların birbirinden çok uzak olduğunu ve arkadaşarımla görüşmek zorunda kalmayacağımı öğrendiğimde taşınmaya karar verdim. Moskova'ya 20 km uzaklıktaki bu kasabanın adı Peredelkino, bir ormanın içinde bulunuyor... (Pirojkova, 1989, s. 287)

Peredelkino'ya taşınmadan önce 1939 Mayıs başında Babel, eşi Antonina Pirojkova'ya artık kalıcı olarak orada yaşayacağını ve yalnızca istisnai durumlarda Moskova'ya geleceğini söyler (Pirojkova, 1989, s. 292). Babel ailesi, Mayıs sonunda havalar ısındığında ailece kasabaya taşınmayı planlarlar, fakat 10 Mayıs 1939 tarihinde Peredelkino'ya gelen İsaak Babel, beş gün sonra SSCB İçişleri Halk Komiserliği (NKVD, Народный комиссариат внутренних дел СССР) tarafından tutuklanır. Antonina Pirojkova yazarın tutuklanma hikâyesini şu sözlerle anlatır:

15 Mayıs 1939 sabahı saat beşte odamın kapısının çalınmasıyla uyandım. Açtığımda askerî üniformalı iki adam içeri girdi ve birini aradıkları için tavan arasına bakmaları gerektiğini söyledi. İçlerinden biri Babel'e ihtiyaçları olduğunu ve onlarla Peredelkino'daki yazlığa gitmem gerektiğini söyledi.... Yazlığa vardığımda bekçiyi uyandırdım ve mutfağa girdim, beni takip ettiler. Babel'in odasının kapısının önünde tereddüt ettim. İçlerinden biri kapıyı çalmamı işaret etti. Kapıyı çaldım ve Babel'in sesini duydum. "Kim o?" sorusuna "benim" diye cevap verdim. Sonra giyinip kapıyı açtı. Beni kapıdan uzaklaştıran ikili hemen Babel'e yaklaştı. "Eller yukarı!" emrini verdiler, sonra ceplerini yokladılar ve silah olup olmadığını görmek için Babel'in üzerini aradılar. Babel'in odasındaki arama sona erdiğinde, onun tüm el yazması eserlerini dosyaya koydular, sonra bizi arabalarına binmeye zorladılar (Pirojkova, 1989, s. 294).

Babel, henüz tam olarak yerleşemediği yazlığında yapılan arama sırasında el yazması eserleri klasörlere yerleştirilirken eşine "bitirmeme izin vermediler" der (Pirojkova, 1989, s. 294). Yazarın tutuklanması sırasında NKVD tarafından el konulan eşyaları arasında, yayına hazırlanan *Yeni Hikâyeler* (Новые рассказы) kitabı, günlükleri, defterleri ve yazmayı planladığı çok sayıda eserinin taslağı bulunur (Pirojkova, 2014, s. 295). Yazar, Troçkistlerle bağlantısını ve onların çalışmaları üzerindeki "zararlı etkilerini" kabul etmek zorunda kalır. Bununla birlikte, kasıtlı olarak gerçeği çarpıttığını, partinin rolünü küçümsediğini, Fransa lehine "casusluk" yaptığını ve diğer yazarlar, oyuncular ve film yönetmenleri arasında "Sovyet karşıtı konuşmalar" yürüttüğünü doğrular (Ratnikov). 26 Ocak 1940 tarihinde SSCB Yüksek Mahkemesi Askerî Koleji, mülküne el konulduktan sonra yazarın infaz edilmesine karar verir. İnfaz kararı bizzat Stalin tarafından imzalanır. Trajik bir şekilde yaşamını yitiren Babel'in ailesine ise yazarın 17 Mart 1941 tarihinde hapishanede öldüğü söylenir (Sıçev).

## 2.5. Valentin Petroviç Katayev (1897-1986)

Rus-Sovyet yazar, şair, dramaturg, film yönetmeni Valentin Katayev, *Yunost'* dergisinin kurucusu ve ilk yazı işleri müdürüdür. 1941 yılında Katayev, İsaak Babel'in Peredelkino'da bulunan yazlığına yerleşir. Gazeteci yazar Aleksey Sahnin'e göre söz konusu yıllarda "büyük

yazarların evleri genellikle parti çizgisine ustaca uyum sağlayan daha az yetenekli figürlere verilir” (Sahnin).

Peredelkino, Katayev’in bazı eserlerinin ilham kaynağıdır. Örneğin, *Kutsal Kuyu* (Святой колодец, 1962-1965) adlı uzun öyküsünde, bugüne kadar var olan yerel bir kaynağı, Peredelkino platformundan çok uzak olmayan bir ovada bulunan ve “Kutsal Kuyu” adı verilen şapeli olan ayazmayı, anlatır (Katayev, 1984, s. 145). Yazar, *Kutsal Kuyu* eserinden başka *Duvardaki Küçük Demir Kapı* (Маленькая железная дверь в стене, 1960-1964), *Unutma Otu* (Трава забвенья, 1964-1967) ve *Küp* (Кубик, 1967-1968) adlı uzun öykülerini Peredelkino’da yazar (Katayev, 1984). *Werther Zaten Yazıldı* (Уже написан Вертер, 1975-1977) adlı eserindeki olaylar da aynı şekilde yazarlar kasabasında geçer. Eserde yazar, kasabadaki bir sabahı betimler: “Ama acı beni hayata döndürdü ve sanki uykunun en gizli derinliklerinden bilincin yüzeyine çıkıyormuş gibi perdelerin mavi şeritlerinden odaya dikey olarak giren normal, güneşli bir Peredelkino sabahı gördüm” (Katayev, 1992, s. 324).



Resim 7: Valentin Katayev’in Evi



Resim 8: Kutsal Kuyu

Katayev’in yazlığı, birçok yazara ev sahipliği yapar. Torunu Tina Katayeva, Peredelkino’daki yaşamlarından ve diğer yazarlarla olan komşuluk ilişkilerinden şu sözlerle bahseder:

Ailemiz 1941 yılından beri Peredelkino’da bir yazlıkta yaşıyor. Savaş başladığında Moskova’ya taşındık, sonra tahliye için ayrıldık ve 1944’te yazlığa döndük. Sokağımızda Çukovski’nin yazlığı var. O, çitin karşısındaki bir komşuydu. Ötede



Resim 9: Kutsal Kaynak

*Brest Kalesi*’nin (Брестская крепость) yazarı Sergey Smirnov’un ve onun ardında Lev Kassil’in yazlığı vardı. Voznesenski, Yevtuşenko, Aksyonov, Bella Ahmadulina bizi aramadan gelebilirdi. *Yunost* dergisinin baş editörü iken dedemin keşfettiği kişiler, o gittikten sonra bile bize gelmeye devam etti. Kaysın Kuliyeve ve Resul Hamzatov,

Peredelkino'yu ziyaret ettiklerinde onların da aramadan gelme hakları vardı. Ev birçok kişiye açıldı. Voznesenski düzenli olarak bize yeni tanıdıklar getirirdi (Mel).

Tina Katayeva'nın anlattığına göre yazlıklarında dedesini çok sayıda önemli şahsiyet ziyaret eder. Katayev'in 1986 yılındaki ölümünden kısa bir süre önce Peredelkino'daki yazlığında onarımlar başlar. Bu nedenle korkunç şubat donlarının ortasında, yazar ve ailesi şehre taşınmak zorunda kalır (Gusev).

## 2.6. Aleksandr Aleksandroviç Fadeyev (1901-1956)

Aleksandr Fadeyev, Rus ve Sovyet yazar, gazeteci ve savaş muhabiridir. Aynı zamanda kurucularından biri olduğu SSCB Yazarlar Birliği'nin başkanıdır. Yazar, 1937 yılından 1956'ya kadar Peredelkino'nun Vişnevski Sokağı'ndaki 4 numaralı yazlıkta yaşar (Nilin, 2015, s. 4). Çocukluğunu yazarlar kasabasında geçiren yazar Aleksandr Nilin, *Peredelkino İstasyonu: Çitlerin Üzerinden (Станция Перedelкино: поверх заборов)* adlı anı kitabında Fadeyev ile yaşadığı hatıralarından şu sözlerle bahseder:

Fadeyev, *Genç Muhafız'ı (Молодая гвардия)* okumak için bize geldi. Hatırlıyorum, yazarların kısa süre önce yazdıkları sayfaları dinleyenlere ihtiyaçları vardı. Aleksandr Aleksandroviç'in yeni kitabını başka evlerde de okuduğunu düşünüyorum, ancak o günlerde kış olduğundan yazlıklarda çok az insan kalıyordu; Katayev ailesi ve yalnız yaşayan Fadeyev dışında kimseyi hatırlamıyorum (Nilin, 2015, s. 7).

Vişnevski Geçidi'ndeki 3 numaralı yazlık sakinlerinin kaderi genellikle trajik bir sonla biter. İlk olarak 1935 yılında buraya yerleşen yazar Vladimir Zazubrin, 1937'de tutuklanır ve aynı yıl kurşuna dizilir. Tıpkı Zazubrin gibi 3 numaralı yazlığın bir sonraki sakini Aleksandr Fadeyev'in yaşamı da 13 Mayıs 1956 tarihinde intiharla sonuçlanır (Avçenko, 2017, s. 310). 1939 yılından beri Komünist Parti Merkez Komitesi üyesi olan yazarın gerçek ölüm sebebi üzerine tartışmalar sürerken ardında bıraktığı intihar mektubu, XX. yüzyılın bilmecesi olmaya devam eder (Basinski).

## 2.7. Nikolay Alekseyeviç Zabolotski (1903-1958)

Nikolay Zabolotski, Rus ve Sovyet şair, çevirmen, avangart topluluk OBERIU'nun kurucularından biridir. Şair, 2 Eylül 1938 tarihinde devrim karşıtı bir örgüt kurmakla suçlanır ve beş yıllığına toplama kamplarında hapis cezasına çarptırılır, iki ay sonra da Uzak Doğu'ya sürgüne gönderilir. Çukovski, 1939-1940 yıllarında şairin serbest bırakılması için çabalar, fakat gayretleri sonuçsuz kalır. O zamanlar Zabolotski'nin eserleri çok nadir yayımlanır, şiirlerinin bulunduğu dergilere el konulur ve koleksiyonları baskıdan kaldırılır. Buna rağmen şair, sürgündeyken bile yazmaya devam eder. Kazakistan'ın Karağandı şehrinde sürgünde bulunurken eski Slavcadan modern Rusçaya kazandırdığı ünlü *İgor Alayı Destanı (Слово о полку Игореве, 1938-1946)* üzerinde çalışır (Kul'tura RF, *Zabolotski*).

Tutuklanmasının üzerinden beş yıl geçen Zabolotski Mayıs 1943'te serbest bırakılır, Moskova'ya gelmesine ancak 1946 yılında izin verilir (Loşçilov, 2010, s. 20). Başkentte kalacak yeri olmayan şair, Moskova'da evinde kaldığı yazar İrakli Andronikov ile birlikte Peredelkino'ya gelir. Daveti üzerine Vasili İlyenkov'un yazlığına yerleşir (Bikov, 2007, s. 663-664). Zabolotski, İrina Tomaşevskaya'ya yazdığı 8 Ağustos 1946 tarihli mektubunda, "Peredelkino'yu gerçekten seviyorum. Burada iyi çalışılıyor ve güzel Moskova doğası ruhumu sakinleştiriyor. Şehre olabildiğince az gitmeye çalışıyorum, ama bu her zaman mümkün olmuyor" der (Loşçilov, 2010,

s. 379). Kamptan döndüğü ilk zamanlar şiirle uğraşmayacağına kanaat getiren şair, kendini çeviriye adar. Gürcüce ve Özbekçeden Rusçaya birçok şiir çevirir, Hidas Antal'ın poemasını Macarcadan tercüme eder ve bu çalışmasını 1947 yılında *Ogonyok* dergisinde yayımlar. *Oktyabr'* dergisinin editör kurulu üyesi olan Vasili İlyenkov, Zabolotski'nin sürgün yıllarında çevirmeye başladığı Peredelkino'dayken tamamladığı *İgor Alayı Destanı* eserinin yayımlanmasına da yardımcı olur. Çeviri, *Oktyabr'* dergisinin 10. sayısında yayımlanır (Loşçilov, 2010, s. 367).

Çam ağaçları, tarlaları, nehri ve sessizliğiyle Peredelkino'nun güzel doğası, kamptan dönen şairin ruhuna şifa olur. Zabolotski doğayla iç içe olan bu yazarlar kasabasında şiir çalışmalarına geri döner. Entelektüel şiirin (интеллектуальная поэзия)<sup>8</sup> temsilcilerinden biri olan şair, evren hakkında yeniden düşünmeye başlar ve şiirlerinde bu felsefi düşüncelere yer verir (Gosudarstvennyy literaturnyy muzey). Uzun bir aradan sonra, 16 Nisan 1946 tarihinde, günün ilk saatlerindeki Peredelkino'yu betimlediği *Sabah (Утро)* adlı şiirini yazar:

Horoz ötüyor, gün ağarıyor, geldi zamanı!  
Ayaklarımın altında gümüş bir dağ var ormanda.  
Orada bulunur kara ağaç taburları,  
Orada namlular gibi akçaağaçlar, mızrak gibi Noel ağaçları,

Kökleri menteşe, budakları kiriş gibi,  
Rüzgârlar okşar onları, üzerlerinde gök cisimleri  
Orada ıslak meşe üzerinde sallanarak ağaçkakanlar,  
Sabahleyin kendi baltasıyla kesip oyarlar. (1965, s. 103-104)

1946 yazının başında Vasili İlyenkov'un Peredelkino'daki yazlığına yerleşen Zabolotski'nin, evin ikinci katında çalışmak için ayrı, küçük ve sessiz bir odası vardır. Bu odanın penceresi bir huş korusuna bakar. Sabahın erken saatlerinden itibaren kuru, kuş sesleriyle dolar. Şair, *Bir Huş Korusunda (В этой роще березовой)* adlı şiirinde yine kasabanın sabah tasvirine yer verir (Zabolotskaya, 1984, s. 253-254). Kamp hayatından sonra Peredelkino'ya sığınan Zabolotski, artık "acıdan ve sıkıntıdan uzaktadır":

Bu huş korusunda,  
Acı ve sıkıntılardan uzakta,  
Sönmeyen pembe sabah ışığının  
Dalgalandığı yerde. (1965, s. 109)

1947 ve 1948 kışında ise Zabolotski ailesi, Veniamin Kaverin'in Gorki Sokağı'nda bulunan 15 numaralı yazlığında yaşar (Zabolotskaya, 1984, s. 290). Ekim 1947 yılında şair, hem doğanın ikiliği fikrini hem de onun manevi ve ahlâkî başlangıcının kişileştirilmesini birleştiren *Uyum Aramıyorum Doğada (Я не ищу гармонии в природе)* adlı şiirini, aynı zamanda insan yaratılışı üzerinden doğayı canlandırma fikrini yansıtan *Orman Gölü (Лесное озеро)* şiirini yazar (Ozerov, 1994, s. 15). 1946 ve 1948 yıllarında doğa felsefesini konu alan bir dizi şiir daha kaleme alır. Nitekim bu yıllar Zabolotski'nin şiir sanatının yeniden doğuş dönemi kabul edilir.

<sup>8</sup> Entelektüel şiir (интеллектуальная поэзия); entelektüel şiirsel bilinçle üzerinde yoğunlaşılacak düşüncenin yaratıcı potansiyelini gösterir, çünkü entelektüel düşünceyi varoluş olarak deneyimler (Plehanova, 2016, s. 163). Rus edebiyatındaki temsilcileri arasında İosif Brodski, Genrih Sapgir, Dmitri Prigov gibi şairler bulunur.



### 2.8. Arseni Aleksandroviç Tarkovski (1907-1989)

Ünlü film yönetmeni Andrey Tarkovski'nin babası olan Arseni Tarkovski şair ve doğu dilleri çevirmenidir. Şairin Peredelkino ile bağlantısı 1940'lı yıllarda başlar. Bir süredir II. Dünya Savaşı'nda cephede mücadele eden Arseni Tarkovski'ye savaştaki kahramanlıklarından dolayı Kızıl Yıldız Nişanı ve uzun süredir beklediği askerlik izni verilir. Bunun üzerine şair, 3 Ekim 1943 tarihinde eşini ve çocuklarını görmek için kısa süreliğine Peredelkino'ya gider (Tarkovskaya, 2014, s. 65). Andrey Tarkovski'nin ünlü *Ауна (Зеркало)* filminde de böyle bir sahne bulunur. Cepheden evine gelen bir baba, sık ağaçlarla çevrili büyük bir ahşap evin yakınında oynayan çocuklarına seslenir ve onlara sarılır (Tarkovski, 1974). Filmde, senaryosunun yazarlarından biri olan Arseni Tarkovski'nin seslendirdiği şiirlere de yer verilir.

Şairin kasabada kendi yazlığı yoktur. 1944 yılının yazından itibaren Peredelkino'daki Sanat Evi'nde yaşamaya başlar (Tarkovskaya, 1999, s. 339). Rus-Sovyet yazar ve edebiyat eleştirmeni Aleksandr Deyç, Tarkovski ile olan bir anısını şöyle aktarır: "Olga Grudtsova ve Liza Metelskaya (aktris, aktör Osip Abdulov'un dul eşi) ile Tarkovskileri ziyaret ettim. Arseni Aleksandroviç şaka yapsa da Peredelkino hayatından komik olaylar anlatsa da dış görünüşünde bir tür endişe vardı. Sanat Evi'nde nasıl yaşadığını sorduğumda, "Bir ev var, yaratıcılık yok. Perdenin hiç kapanmadığı bir sahnedeyim sanki. Hoş bir duygu değil..." diye cevap verdi" (1999, s. 30).

Arseni Tarkovski 27 Mayıs 1989 tarihinde vefat eder. 1 Haziran'da Moskova Merkez Yazarlar Evi'ndeki (Центральный дом литераторов) sivil anma töreninden ve Tanrı'nın Değişim Tapınağı'ndaki (Храм Спаса Преображения Господня) cenaze töreninden sonra Peredelkino Mezarlığı'na defnedilir (Tarkovskaya, 1999, s. 343).

### 2.9. Konstantin Mihayloviç Simonov (1915-1979)

Rus-Sovyet şiir, nesir ve oyun yazarı, senarist, gazeteci ve savaş muhabiri Konstantin Simonov, cephedeki ilk görevinden sonra, 1941 yılının temmuz ayında Moskova'ya gelir. Cephe, Sovyet birliklerinin ilk büyük yenilgisine bizzat şahit olur, savaş seferberliğinden kaynaklanan karmaşayı deneyimler. *İzvestiya'*dan *Krasnaya Zvezda* gazetesine geçene kadar iki gün geçirmesi gerekmektedir. Bunun üzerine babasının arkadaşı olan yazar Lev Kassil, ona Peredelkino'nun Serafimoviç Sokağı'nda bulunan 7 numaralı yazlığında kalmasını teklif eder. Burada kaldığı esnada tarihler 28 Temmuz 1941'i gösterirken şair, Sovyet tiyatro ve sinema oyuncusu Valentina Serova'ya ithaf ettiği *Bekle Beni* şiirini yazar (Kul'tura RF, *Simonov*): "1941 yılı sonbaharında kısa süreliğine cepheden geldim ve Peredelkino'daki bütün bir günü Kassil'i ziyaret ederek geçirdim. Tam da o sırada Bekle Beni şiirini yazdım. Nedense buna şaşırdığımı hatırlıyorum" (Laskin, 1984, s. 183-184). Simonov, II. Dünya Savaşı döneminin en ünlü şiiri olan *Bekle Beni*'yi yazdığı günü şu sözlerle anlatır: "Geceyi Lev Kassil'in Peredelkino'daki yazlığında geçirdim ve sabah orada kaldım, hiçbir yere gitmedim. Bütün gün yazlıkta tek başıma oturdum ve şiir yazdım. Etrafta uzun çam ağaçları, bir sürü çilek, uzun otlar vardı. Sıcak bir yaz günüydü ve kasabada sessizlik hâkimdi. Birkaç saatliğine dünyada bir savaş olduğunu bile unutmak istedim" (Titorenko). Simonov, *Bekle Beni*'yi arkadaşlarına ve askerlere okur. Şiir, o kadar beğenilir ki gittikçe ünlenir ve sonunda II. Dünya Savaşı zaferinin sembollerinden birine dönüşür.

## 2.10. Yevgeni Aleksandroviç Yevtuşenko (1932-2017)

Yevgeni Yevtuşenko, çağdaş Rus şair, nesir yazarı, yönetmen, senarist, aktör ve fotoğraf sanatçısıdır. Bella Ahmadulina, Andrey Voznesenski, Robert Rojdestvenski gibi “altmışlılar kuşağı şairleri”<sup>9</sup> ile birlikte Politeknik Müzesi’nde şiirlerini okurken dinleyicilerin hayranlığını kazanır ve zamanla “Buzların Çözülmesi” (Оттепель)<sup>10</sup> dönemindeki Sovyet aydın sınıfının idolü olur (Saverkin).

Şair, 1968 tarihli *Peredelkino* adlı şiirinde, yaşadığı yerin ve orada ikamet eden yazarların varlığının kendisine güç verdiğini vurgular. Ayrıca Kaverin, Slutski, Katayev, Mandelştam, Şelyakov ile Çukovski gibi yazarların tasvirlerine ve edebî çalışmalarına atıfta bulunur. Yazar Veniamin Kaverin’in ayak seslerini ve bastonunun tıkırtısını duyar duymaz kendisini daha fazla güvende hissettiğinden bahseder. Şair Boris Slutski’nin, şiirlerini yazarken çıkardığı kalem gıcırıtısıyla ve dışarıdan tipi sesi gelirken pencere kenarında savaş haberlerini dinleyişiyle zihnine kazındığını, masasının üzerinde Mandelştam’dan alıntılar bulunduğunu, kasabanın ihtiyar delikanlısı Korney Çukovski’nin bir polisin motosikleti üzerinde kendisini ziyarete geldiğini belirtir. Şiirde kasabadaki edebî çevresini çeşitli yönleriyle betimleyen Yevtuşenko, XX. yüzyılda insanlara, özellikle de yazarlara daha fazla sorumluluk düştüğünü şu sözlerle vurgular:

Ve güçlü, sorumlu olmalı,  
Her zaman göreve hazır olmalı  
Tüm insanlar ve özellikle yazarlar,  
Yirminci yüzyılda uzun yaşamak zorundalar. (Arzamas)

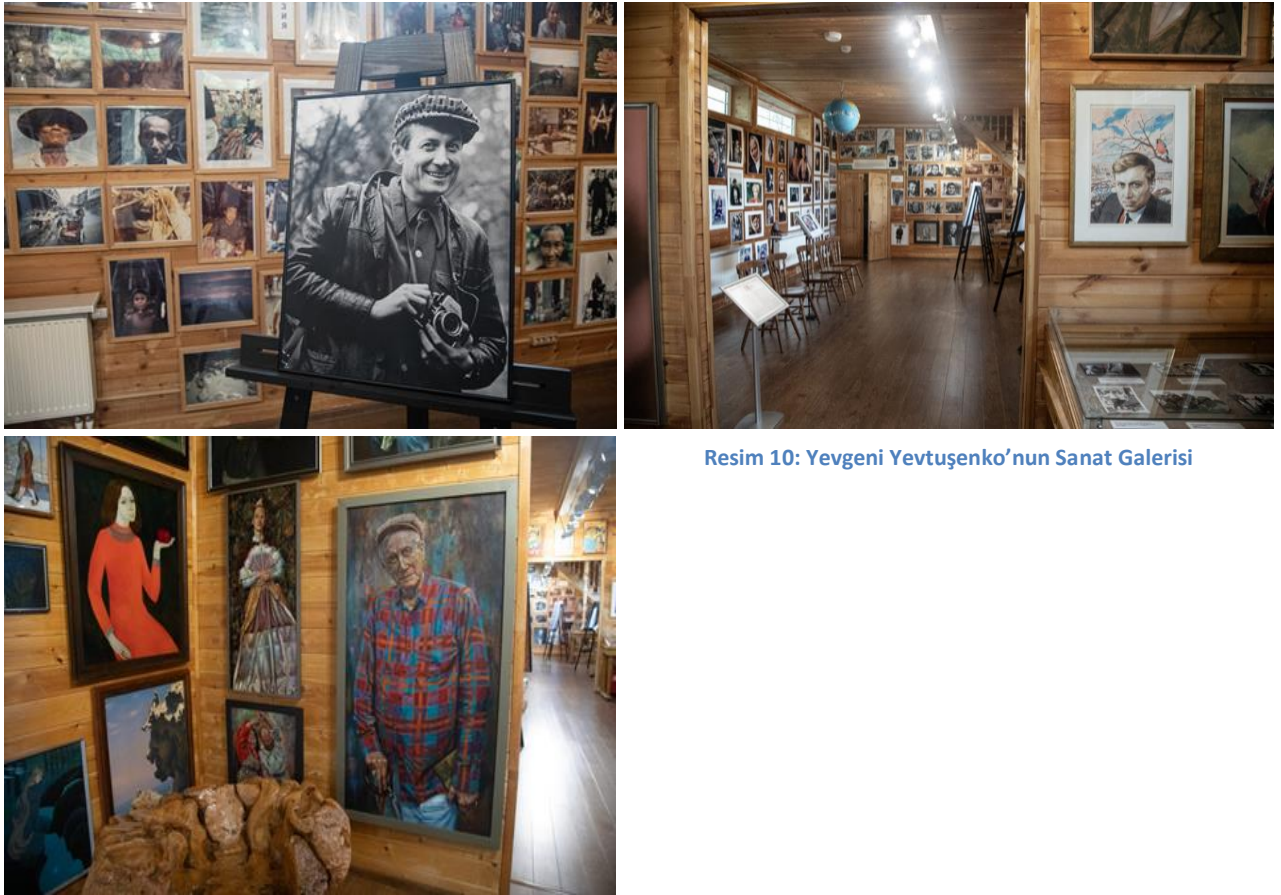
Şairin *Peredelkino*’daki yakın arkadaşlarından biri de Nazım Hikmet’tir. Dostlukları o kadar kuvvetlidir ki Yevtuşenko, 1967 yılında *Hikmet’in Yüreği* (Сердце Хикмета) adlı bir şiir kaleme alır. Nazım Hikmet sürgün yıllarında Sovyet Rusya’ya sığınmıştır. 1951 yılında *Peredelkino*’ya gelen Türk şaire Sanat Evi’nde bir daire ve araba tahsis edilir. Yazarlar kasabasında ve Moskova’da kurduğu edebî çevresi ve katıldığı toplantılar neticesinde şair, Rus fütürizminden ve konstrüktivizminden etkilenir. 3 Haziran 1963 tarihindeki ölümünden kısa bir süre sonra Nazım Hikmet’in Edebî Mirası Komisyonu (Комиссия по литературному наследию Назыма Хикмета) kurulur. Komisyonun başkanı, kendisine her türlü yardım ve destekte bulunan şairin yakın arkadaşı Konstantin Simonov, sekreteri ise Akper Babayev olur. Komisyonunda Nazım Hikmet’in şiir sanatının etkisinde kalan, şairle yakından ilgili olan kişiler de yer alır. Bunların arasında

<sup>9</sup> *Altmışlılar kuşağı yazarları* (шестидесятнику); Genellikle edebiyat, sanat ve bilim alanlarında faaliyet gösteren, siyasî ve estetik görüşleri büyük ölçüde Sovyetler Birliği Komünist Partisi’nin 20. Kongresi, Stalinizasyon süreçleri ve 1950’li yılların ortasından 1960’ların ortasına kadar süren “Buzların çözülmesi” adı verilen kısmi demokratikleşme döneminden etkilenen devrim sonrası döneme ait kişilerdir. Bunlar arasında Bella Ahmadulina, Andrey Voznesenski, Vladimir Vısotski, Yevgeni Yevtuşenko, Bulat Okucava, Robert Rojdestvenski, İosif Brodski gibi şairler; Vasili Aksyonov, Andrey Bitov, Sergey Dovlatov, Fazıl İskender, Yuri Trifonov, Arkadi ve Boris Strugatski gibi yazarlar bulunur (Bol’shaya Rossiyskaya entsiklopediya).

<sup>10</sup> *Buzların çözülmesi* (1953-1964); “1953’te Stalin’in ölmesiyle Sovyetler Birliği tarihinde bir dönem kapanır. Ülkenin ekonomisinde, siyasal ve toplumsal hayatında bazı önemli değişimler meydana gelir. “Buzların Çözülmesi” olarak bilinen ve nispeten kısa süreli olan bu dönemde yaşanan önemli gelişmeler şunlardır: Stalin dönemindeki kovuşturmaların ilk defa resmî olarak dile getirilmesi ve yerilmesi; öldürülen ve sürgün edilenlerin en azından bir kısmının aklanması, hayatta olanlarının serbest bırakılması; kovuşturma organlarının yeniden yapılandırılarak Stalin tarzı terör uygulamalarının tekrar yaşanmaması için önlemler alınması; ifade özgürlüğü bakımından nispeten ılımlı bir ortamın oluşmasıdır” (Şahin, 2018, s. 44-45).

Yevgeni Yevtuşenko, Robert Rojdestvenski, Bella Ahmadulina gibi altmışlılar kuşağı şairleri de bulunur. Bahsi geçen şairler, Nazım Hikmet ile birlikte açık havada yürüyüş yapmak, edebiyattan bahsetmek ve onunla sohbet etmek için sık sık Sanat Evi'ne uğrarlar. Bazen de Nazım Hikmet, Sovyet yazarları Sanat Evi'ndeki odasına davet eder (Handjanbekova).

Yevtuşenko, 2010 yılında kendisini yetiştiren insanlara şükran ifadesi olarak Rusya Federasyonu'na bir sanat müzesi hediye eder. "Ye. Yevtuşenko Müze-Galerisi" («Музей-галерея Е. Евтушенко»), Çağdaş Rusya Tarihi Devlet Merkez Müzesi'nin bir şubesi olarak 17 Temmuz 2010 tarihinde açılır. Açılış, Yevtuşenko'nun yurtdışı seyahatleri sırasında çektiği fotoğraflarını sergilediği yazlığında gerçekleşir (Yevtuşenko). Yevtuşenko'nun tüm gezi ve seyahatlerinde topladığı çeşitli üslup ve akımlara ait resim, grafik, heykel koleksiyonları, uzun yıllar süren sanat arayışlarının bir sonucudur.



Resim 10: Yevgeni Yevtuşenko'nun Sanat Galerisi

2015 yılında, Vasili Aksyonov'un altmışlılar kuşağı şairlerini konu aldığı *Gizemli Tutku* (Таинственная страсть, 2008-2009) adlı otobiyografik romanından uyarlanan aynı adlı bir dizi yayınlanır. Dizinin oyuncularına farklı isimler verilse de bunlar, kolayca tahmin edilebilen ve herkesin çok iyi bildiği gerçek kişilerdir. Dizi, Peredelkino'da yaşayan Robert Rojdestvenski, Yevgeni Yevtuşenko, Andrey Voznesenski, Bulat Okucava, Bella Ahmadulina, Vladimir Visotski, Vasili Aksyonov gibi yazarları konu alır. Bu insanların nasıl yaşadıklarını, yetkililere direndiklerini veya boyun eğdiklerini, sevildiklerini, ihanete uğradıklarını, inandıklarını ve ne olursa olsun yazmaya devam ettiklerini anlatır. Şair Yan Tuşinski'nin Yevtuşenko olduğu kolaylıkla tahmin

edilir (Kinopoisk). Yevtuşenko, *Komsomol'skaya Pravda* gazetesine verdiği röportajda dizi hakkındaki izlenimlerini paylaşır. Dizinin ilk bölümlerini onaylasa da Pasternak'ın sınır dışı edilmesi için temyiz başvurusunu imzalamakla anılmasını "Düşmanlarım bile asla bana bunu atfetmezdi" diyerek sert bir şekilde eleştirir (Komsomol'skaya pravda). Şair, 1991'den beri ailesiyle birlikte yaşadığı Amerika'nın Tulsa (Oklahoma) şehrinde 1 Nisan 2017 tarihinde 85 yaşında iken vefat eder. Son vasiyeti üzerine Peredelkino Mezarlığı'nda Boris Pasternak'ın mezarının yanına gömülür (Saverkin).

### 2.11. Bella Ahmadullina (1937-2010)

Tatar ve İtalyan asıllı Bella Ahmadulina, Sovyet-Rus şair, yazar ve çevirmen olarak tanınır. Altmışlılar kuşağı şairi olan Ahmadulina, 1955-1958 yılları arasında Yevgeni Yevtuşenko ile üç yıl evli kalır. Peredelkino Dovjenko Sokağı'nda yaşar. Birçok yazar için kasabadaki yazlıklar gerçek bir çalışma odası hâline gelir. Şairin evinde sadece komşuları değil, aynı zamanda o zamanın tüm yaratıcı avangartları da toplanır. Vladimir Vısotski, Maya Plisetskaya gibi şairler, ayrıca yabancı yazarlar ve gazeteciler Ahmadulina'yı ziyaret eder (Mel).

Peredelkino, şairin yaşamında ve yazın sanatında önemli bir yere sahiptir. Örneğin, *Ev ve Orman (Дом и лес)* adlı şiirinde kasabayı ne kadar sevdiğinden şu sözlerle bahseder:

Seviyorum buraya geri dönmeyi  
Sevecenlikle ve kederle  
kutlamayı  
İkimizin de hayatta olduğu  
harika o ânı:  
Ben bir süreliğine, orman  
sonsuz dek süreceğim. (1977, s. 4)  
Ahmadulina'nın *Yazlık  
Romanı (Дачный роман, 1973)*



Resim 11: Bella Ahmadulina'nın Evi

adlı otobiyografik poemasında ise Peredelkino, sadece olayların geçtiği mekân konumundadır. Eserde, yazlıkta yaşayan bir kadının gözünden komşuları olan iki kardeşin arasındaki güçlü bağ ve erkek kardeşe duyduğu duygusal yakınlık anlatılır. Poemanın prototipleri Sovyet ve Amerikan yazar Vladimir Paperniy ve onun kız kardeşi Tatyana Papernaya'dır. 1970'li yılların başında Paperniy ve kız kardeşi, Peredelkino'da Ahmadulina'nın yazlığının yanında bulunan Pavel Luknitski'nin yazlığını kiralarlar. Ahmadulina'nın evinde telefon yoktur, bu yüzden günde birkaç kez telefon etmek için Paperniy'ye gider. Bunun sonucunda aralarında bir arkadaşlık doğar. Bir yıl sonra yazlığın gerçek sahibi olan SSCB Edebiyat Fonu, konutu Luknitski'den alır. Bunun sonucunda Paperniyler taşınmak zorunda kalır (Paperniy).

Ahmadulina, 27 Ekim 1996 tarihinde yazdığı *Şehre Yolculuk (Поездка в город)* adlı şiirinde şehre gitmeyi planladığını ancak kendisini kitaplara ve Peredelkino doğasının güzelliğine

kaptırdığını ifade eder. Şehirdeki yaşamı ve doğanın güzelliklerini anlattığı şiirin ana teması insanın özgürlük ve mutluluk arayışıdır. Şaire göre mutluluk doğanın içindedir. O ve arkadaşları için başkent Moskova değil, Peredelkino'dur:

Biz Miçurinetsliyiz,  
Bahçıvanın yaprakları dumana dönüştürdüğü yerdeniz.  
Peredelkino başkenttir bizler için.  
Orada halk daha mutluluk sarhoşu ve renkli... (Ahmadulina, 1997b, s. 301)

Son yıllarında kocası Boris Messerer ile yazarlar kasabasında yaşayan Ahmadulina glokom hastalığına yakalanır. Hemen hemen hiçbir şey görmediği için her şeyi elleriyle yoklayarak yaşar. Bunun sonucunda artık bağımsız hareket edemez ve şiir yazmayı bırakır. 29 Kasım 2010 tarihinde yetmiş dört yaşındayken vefat eder ve Moskova'daki Novodeviçi Mezarlığı'na gömülür (Mel'nikov).

## 2.12. Bulat Şalvoviç Okucava (1924-1997)

Gürcü-Ermeni kökenli Bulat Okucava, Sovyet-Rus şair, yazar ve dramaturgdur. Yazdığı şiirlerini besteleyen ve onları gitarıyla icra eden bir sanatçıdır. Aynı zamanda Sovyet geleneksel pop şarkısı (эстрадная песня), ozan şarkısı (авторская/бардовская песня) ve rock müziğinin (рок-музыка) önde gelen temsilcilerinden biridir. Bulat Okucava'nın Peredelkino hayatı, 1987 yazında SSCB Yazarlar Birliği'nden küçük bir yazlık ev kiraladığında başlar. Etrafı, Bella Ahmadulina, Yevgeni Yevtuşenko, Fazıl İskender, Anatoli Rıbakov ve Vyaçeslav İvanov gibi edebî yurttaşları ile çevrilidir. Hayatının son on yılını Peredelkino'nun Dovjenko Sokağı'ndaki 11 numaralı yazlıkta geçirir (Riamo, 2013). Kasabadaki evinde, şiir ile nesir türünde çeşitli eserler kaleme alır, ziyaretçilerini kabul eder ve dostça toplantılar düzenler (Livejournal). Kendisi için çok değerli olan kitaplar ve fotoğraflarla dolu derme çatma ofisinde, dokunaklı geç dönem şiirlerini,



Resim 12: Bulat Okucava Evi Müzesi

hüzünlü ve komik hikâyeleri ile Booker Ödülü'ne layık görülen son otobiyografik romanı *Kaldırılan Tiyatro'yu* (Упразднённый театр, 1993) kaleme alır (Kul'tura RF, *Posyolok*).

Okucava'nın bazı şiirlerinde Peredelkino, huzur veren doğasıyla öne çıkar. Örneğin, şairin *Ayrı Bir Yerde Olması Hoşuma Gidiyor* (Мне нравится то, что в отдельном, 1991) adlı şiirinde

Okucava, basit ve sade bir yaşamı tercih ettiğini, küçük kontrplak bir evde huzur içinde yaşadığını ve doğanın sunduğu olanaklardan keyif aldığını dile getirir:

İşte Moskova'nın dışında yaşıyorum,  
Bu karla kaplı cennette,  
Sağlığımı güçlendirerek  
Ve ruhumu dinginleştirerek.  
Bana komik geliyor yerme ve kötüleme,  
Tatlı sözler de  
Tek duyduğum kalbimin atışları  
Bir de kuş aryaları. (2001, s. 461)

*Moskova Dolaylarının Fantezisi (Подмосковная фантазия, 1990-1991)* adlı şiirinde ise Okucava, Peredelkino üzerinde dolaşan bir kuzgunu anlatır, siyah gagasını ve gözlerini betimler. Kuzgunu, bir tür kâhin, çevresindeki olayları önceden tahmin edebilen ve geleceği bilen bir varlık olarak tasvir eder. Peredelkino, sembolik olarak şairin yaşadığı dünyayı temsil eder ve kuzgun ile birlikte şiirin atmosferine mistik bir dokunuş katar:

Peredelkino üzerindeki kuzgun yırtıyor kara gırtlığını,  
Dönüp duruyor başımın üzerinde bir şarkı gibi  
Diyemem onun buruşmuş ve gamlı ağzına "gaga" ...  
Benzeyen vecd hâlindeki bir kâhinin ağzına. (2001, s. 488-489)

Şiirdeki ana tema, şair ve kuzgun arasındaki karşılaştırmadır. Şair, kuzgunun kehanette bulunma kabiliyetine hayranlık duyar. Lirik kahraman ile kuzgun arasındaki güç ilişkisi başlangıçta kahraman lehine gibi görünmez. Kuzgun bir kâhinken o sadece bir şairdir. Kuzgun gökyüzünde hüküm sürerken, şair yeryüzünde yaşar. Şiirin sonunda antitez, beklenmedik ve paradoksal bir şekilde kahramanın lehine çözümler:

Peredelkino üzerindeki kuzgun kara boğazını yırtıyor,  
Sanki istemeden de olsa bana bir şeyler kehanet ediyor,  
Tonlamasına bakılırsa, her şeyi önceden biliyor...  
Ama burada benim orman kâhinine karşı üstünlüğüm yatıyor. (2001, s. 488-489)

Okucava, şiirin son kıtasında, şairin sıradanlığını ve sınırlı varlığını, kuzgunun bilgeliğine ve kehanetlerine karşı bir üstünlük olarak sunar. Böylece şiirde bir paradoks yaratır; kuzgun geleceği tahmin etmesiyle bilge bir varlık olmasına rağmen insanın yaşadığı anın ve sıradanlığın özünde de gizli bir bilgelik olduğunu iddia eder.

1991 yılında kalp ameliyatı geçiren Okucava, Fransa'ya yaptığı bir gezi sırasında 12 Haziran 1997 tarihinde Paris'in güneybatı banliyölerinde bulunan bir komün olan Clamart yakınlarındaki bir askerî hastanede grip hastalığı sonrası yaşadığı komplikasyonlar sonucu ölür. Yazarın ölümünden bir yıl sonra, 1998 yılında, hayranları ve arkadaşları Vyaçeslav İvanov, Yuri Karyakin, Dmitri Lihaçov, Bella Ahmadulina'nın çabaları sayesinde Bulat Okucava Evi Müzesi açılır (Peredelkino). Ekim 1999'da müze, Federal Devlet Anıt Müzesi olarak tanınır. Günümüzde müzenin bahçesinde her yaz "Bulat Cumartesi" («Булатовы субботы») adı verilen haftalık toplantılar ve konserler düzenlenmektedir. Aynı zamanda şairin *Bulat Cumartesi* ve *Beklenmedik Buluşmalar (Неожиданные встречи)* şiir serisinden halka açık dersler ile şiir dinletileri verilmektedir (Kul'tura RF, *Posyolok*).

### 2.13. Yuri Mihayloviç Polyakov (1954)

Şiir, nesir, oyun ve senaryo yazarı, film yönetmeni Yuri Polyakov, aynı zamanda *Literaturnaya Gazeta* gazetesinin baş editörüdür. Zamanın güncel meselelerine hitap ettiği için yazar Sergey Mihalkov tarafından “yaşayan son Sovyet klasiği” olarak adlandırılır (Gribkova). Sık sık basına verdiği röportajlarıyla tanınan Polyakov’un çalışmaları, son birkaç nesil Rus tarafından iyi bilinir. Oyunları tiyatrolarda başarıyla sahnelenirken, senaryolarına filmler çekilir. Yazar, yirmi yılı aşkın bir süredir Peredelkino’da ailesiyle birlikte yaşamaktadır (Rayevskaya, *Polyakov*). Polyakov, kasabaya yerleşme hikâyesini, gazeteci Olga Şablinskaya’ya verdiği 14 Mart 2021 tarihli röportajında şu sözlerle anlatır:

Peredelkino Sanat Evi’ne ilk kez 1979 kışında geldiğimi hatırlıyorum, neredeyse şimdiki kadar karlı ve soğuktu. Kayak yapmaya koştum ve *Terhisten Yüz Gün Önce (Сто дней до приказа)* adlı hikâyemi yazmayı bitirdim. O zamandan beri, her yıl, genellikle kışın, Sanat Evi’ni ziyaret ederim. 1997’de Edebiyat Fonu, bana bir zamanlar cephede bulunan yazarlar olan Mihail Lukonin ve Vladislav Ozerov’un yaşadığı yanmış bir kulübeyi küllerinden inşa etmemi teklif ettiğinde memnuniyetle kabul ettim ve tüm paramı bu işe yatırdım. 2001 yılından beri ailemle devamlı olarak Dovjenko Sokağı’nda yaşıyorum (Şablinskaya).

6 Temmuz 2022 tarihinde gazeteci Yelena Gribkova’nın kendisi ile yaptığı röportajda “Çok genç bir yazarken buraya dinlenmek ve çalışmak için daktilo ile geldiğinizi, başka birinin yanmış kulübesinin yerine kendi evinizi inşa ettiğinizde ise bu yere âşık olduğunuzu okudum. Doğru mu?” sorusuna Polyakov onaylayarak cevap verir:

Evet, doğru. Ben genç bir yazarken daktilomla buraya dinlenmeye ve çalışmaya geldiğimde bu yere âşık oldum. Daha sonra başkasının yanmış yazlığının yerine kendi evimizi inşa ettik... Her şey böyle oldu. Peredelkino’ya oldukça sık geliyor, çalışıyor ve eğlenceli zaman geçiriyordum. Her gün evimin yakınındaki Lokomotif Spor Kulübü’nün sporcularının kayak antrenmanlarını yaptığı pistte kayak yapıyordum. O zamanlar Sanat Evi hâlâ Rus klasiklerinin, Korney Çukovski, Boris Pasternak ve Vladimir Solouhin’in anılarını koruyordu... (Gribkova)

Gribkova’nın “Peredelkino hiç kitabınızda bir karakter oldu mu?” sorusunu ise Polyakov şu sözlerle yanıtlar:

Evet, *Neşeli Yaşam veya SSCB’de Seks (Веселая жизнь, или Секс в СССР, 2019)* adlı retro romanımda, burası tüm olayların geçtiği yerdir. Eserde, 1970-1980’li yılların ilişkilerini ayrıntılı olarak anlattım. Aslında Peredelkino diğer kitaplarımda da öyle ya da böyle bulunur. Bu yüzden ünlü yazar kasabasının o döneme ait atmosferini yaşamak isteyenlere eserlerimi okuyarak bunu kolayca yapabileceklerini söyleyebilirim (Gribkova).

Yuri Polyakov, 1997 yılında kaleme aldığı *Sütte Pişirilen Oğlak (Козленок в молоке)* romanı da aynı şekilde yazarlar kasabasında geçer. Eserin adı oldukça satiriktir. Polyakov, eserin *Sütte Oğlağı Nasıl Pişirdim (Как я варил «Козленка в Молоке»)* başlıklı ön söz bölümünde romanın adının çıkış noktasını şu sözlerle ifade eder:

Hayatımızda son derece tehlikeli bir sınırı aşmış durumdayız. Romanın adı da buradan geliyor. Bir oğlağı annesinin sütünde pişirme yasağı, eski Musa kanunlarından kalma bir tabudur. Bu buyruğun birçok tarihî ve etnografik açıklaması bulunur, ancak her eski bilgeliğin yorumlanmaya açık bir özelliği vardır. Peki, doğayla mücadeleye girdiğimizde,

oğlağı annesinin sütünde pişirmiyor muyuz? Peki, Rus halkını önce sopa sosyalizmine atmak, sonra da bu yaşam biçimini yumuşatıp kendilerine uyarladıklarında, onları aynı sopayla vahşi kapitalizme sürüklemek, oğlağı annesinin sütünde pişirmek anlamına gelmez mi? “Kültürün aktörü, ‘düşenlere merhamet göstermek’ yerine ‘reformlar’ altında ezilen kesimi kast ederek ‘sürünün üstüne basmak’ çağrısında bulunuyorsa, o zaman annesinin sütünde oğlağı pişirmiş olmuyor mu? (Polyakov, 2008, s. 3)

*Sütte Pişirilen Oğlak*, yarı okuma yazma bilen bir köylünün nasıl kolayca parlak bir bohem avangart yazara dönüşebileceğini anlatan esprili bir hiciv romanıdır (Polyakov, 2008, s. 1). Eserde Stalin’in ünlü “Kasabanın adı Peredelkino değil de Perepiskino olsaydı daha iyi olurdu” ifadesine gönderme yapılır. Tüm romanda kasaba Perepiskino adıyla geçer. Yeşil ormanlarla çevrili doğası tasvir edilir:

Vitka ile Perepiskino istasyonunda durduk...Tren hareket etti ve yavaşça hızlanarak Golitsino’ya doğru ilerledi... Otobüsle tabii ki yetişemedik ve yürüyerek gitmeye karar verdik. Otoyol boyunca değil de eski bir çam ormanının içinden dümdüz gidilirse yaklaşık iki kilometrelik bir mesafededir. İğne yapraklı ağaçlarla kaplı keçi yolu, çoğunlukla varisli damarları andıran kökleri ile uzun kalın çam ağaçlarının arasında yükseliyordu...Oradan ne kadar çok geçtim... Gorinin’in yazlığına gittim (Polyakov, 2008, s. 106).

Peredelkino, edebî eserlerde her zaman doğa tasviriyle ön plana çıkmaz. Bazen de sorunlarıyla yapıtlarda yer alır. Örneğin, XX. yüzyılın önde gelen nesir yazarlarından olan Mihail Bulgakov’un *Üstat ile Margarita (Macmep u Mapzapuma, 1967)* adlı romanında yazarlar kasabasına gönderme yapılır. Pereliginio takma adıyla geçen kasabada konut sorunu yaşanmaktadır: “2 numaralı odanın kapısında anlaşılması güç bir yazı vardı: “Bir Günlük Yaratıcılık tatili. M. V. Podlojnaya’ya Başvurun.” Bir sonraki kapıda kısa ama iyice anlaşılmaz bir yazı vardı: “Pereliginio”... Daha aşağıda, kapıcı odasında başlayan uzun bir kuyruğun en ucunda, çevresine her saniye bir kalabalığın yığıldığı kapının üzerinde de şu yazı vardı: “Konut Sorunu”” (Bulgakov, Çev. Gürses, 2012, s. 63). Gazeteci Natalya İvanova’nın 30.12.2014 tarihinde Polyakov ile yaptığı röportaj sırasında “Peredelkino şimdi Bulgakov’un tarif ettiği köyle aynı mı?” sorusuna karşılık olarak yazar şu sözleri sarf eder:

Genel olarak, evet, aynı. Başlangıçta bir kooperatif olarak ortaya çıktı. İlk sakinleri olan Pilnyak, Babel ve diğerleri orada kooperatif evleri inşa ettiler. Daha sonra devlet bu evleri restore etti ve yazlıkları özel hizmetlere sahip olan yazarlara kiraladı. Bugün parselleri hâlâ yazarlara ait, fakat 1940’lı yıllarda inşa edilen binalar oldukça eskidi. Yazarlar artık çok az kazanıyor, eski evlerinin tadilatını yapma imkânları yok, ayrıca edebiyat fonlarında dolandırıcılar çalışıyor ve tüm parayı onlar alıyor. Yine de Ahmatova’nın bir kulübede, komşum şair Tarasova’nın ise bir garajda yaşadığını düşünürsek, o zaman her şey o kadar da korkutucu değil (İvanova).

Yuri Polyakov’un söylemlerine göre kasabanın edebî çehresini kazandığı ilk zamanlarından beri yazarlar çeşitli maddi zorluklarla savaşmaktadır. Günümüzde Polyakov, hâlen yazarlar kasabasında ikamet etmektedir.

Kasabada sadece yazlığı olan yazarlar ikamet etmez. Peredelkino’da konutu olmayan yazarlar Sanat Evi’nde (Дом творчества) kalır. Sovyet edebiyatının yaratıcılık merkezlerinden biri olan bu ev, inşa edildiği tarihten bu yana birçok yazara ev sahipliği yapmaktadır.



## 2.14. Sanat Evi

1955 yılında, Peredelkino'nun merkezinde yazarların rahatça çalışabilmeleri için kırk odalı taş bir bina olan Sanat Evi inşa edilir. Dönemin seçkin yazarları, şairleri ve eleştirmenleri burada ikamet eder. Böylece Sanat Evi, kısa süre içerisinde yaratıcı çalışmanın merkezi hâline gelir. Kasaba ise yazlık kompleksinden SSCB'nin kültürel yaşamının gizli başkentine dönüşür. Binanın her odasında büyük bir masa ve minimal mobilya vardır. Odalar o kadar küçüktür ki Arseni Tarkovski, evin odalarından “yerli kalem kutularına dönüyoruz” («Возвращаемся в родные пеналы»)<sup>11</sup> diye bahseder. Sonraları ana binaya, içinde sinema ve bilardo bulunan cam bir bina daha eklenir (Titorenko). Çalışmak için Sanat Evi'ne gelen yazarlar burada yoğun bir şekilde edebî eserler kaleme alırlar. Yuri Polyakov, bu durumu “Peredelkino'nun uzun koridorunda yüründüğünde Sanat Evi'nin suni deri kaplı kapılarının arkasından daktiloların tıkırtısı gelir. Kömür keser gibi şiirler yazıyorlar...” sözleriyle betimler (Polyakov, 2020, s. 19). Polyakov, binanın dönemin şartlarında yazarlar için önemli bir ihtiyaç olduğunu vurgular:

Sanat Evi'nde gözlerden uzak, kalem kutusu gibi dar, masası ve kişisel lavabosu olan bir odada yeni bir şey yazdım. Doğrusu, geri kalan olanaklar ortak ve uzun bir koridorun sonunda paylaşılıyordu. 1947'de Sovyet yetkilileri, yazarların yetenekleri için bu sığınağı inşa ettiğinde Sanat Evi'miz baş döndürücü bir rahatlık örneği idi, çünkü çoğu vatandaş aşırı kalabalık komün apartmanlarında ve hatta bir odada birkaç kişi kalıyordu. Biz kendimiz, babam, annem, küçük erkek kardeşim ve ben, ortak kullanım alanları için sıraya girerek fabrika yurduunun on iki metrelik odasında uzun süre sıkışık hâlde yaşadık. Zor ve bazen dayanılmazdı (Polyakov, 2020, s. 179).



Resim 13: Sanat Evi



Resim 14: Yazarların Konakladığı Bir Oda

<sup>11</sup> Rusçada kişinin evine, öz vatanına dönme isteğini ve sevincini anlatan «возвращаться в родные пенаты» (kendi Penatlarına dönmek/ yuvaya dönmek) şeklinde metaforik bir ifade vardır. Penat, eski Romalıların koruyucu ev tanrısıdır, evi ve aile huzurunu korur (Necatigil, 2017, s. 108). Arseni Tarkovski, «возвращаемся в родные пеналы» cümlesinde “penatı” yerine ona çok benzeyen “penalı” sözcüğünü kullanarak kelime oyunu yapar. Sanat Evi'ndeki odaların küçüklüğünü vurgular.

Sanat Evi, yazarlar kasabasında yaşamış olan bazı şairlerin şiirlerinde kendisine yer bulur. Örneğin, Bella Ahmadulina, *Kar Yağışı* (Снегопад, 1956) adlı şiirinde bu binanın isminden eleştirel bir şekilde bahseder. Şaire göre “sanat evi” kelimesi, Sovyet yeni söylemin saçma bir icadıdır:

Başladı kar yağışı  
Karanlığın zaferinden önce  
Dönüştürdü Peredelkino’yu  
Kışın tarifsiz güzelliğine.

Saçma bir mahlas olan “sanat evi”ni  
Yadsıyarak levhadan sildi  
Dönüştürdü tarlalardan geçen treninin sesini,  
Hüznün dünya çapındaki sesine. (1997a, s. 163)

Sanat evi, Sovyet döneminde Edebiyat Fonu’na aittir. Bu ev, 1990’lu yıllardan 2010’lu yıllara kadar uzunca bir süre bakımsız kalır. Yazarların önceleri yaşadığı harap durumdaki ana bina yurt olarak kullanılır. Bir zamanlar sinema salonu, kütüphane ve yemek odası bulunan Sanat Evi, zamanla orta ölçekli bir restoran hâline gelir ve daha sonra tamamen kapanır. 2020 yılının ağustos ayında ilk kez yeniden açılır. Özerk Kâr Amacı Gütmeyen Kuruluş’un (Автономная некоммерческая организация) faaliyetleri sayesinde burası bir kez daha canlılık kazanır. Böylece Sanat Evi, tarihî amacına geri döner, kültür ve edebiyat çalışmalarını destekler, yazarlar için fırsatlar sunar, yeni projelerin üretilmesi için bir laboratuvar hâline gelir. Kuruluş, yemek ve konaklama sağlamanın yanı sıra seminerler, ilginç konuşmacılarla toplantılar, okumalar ve geziler düzenler. 2021 yılında Rusya, Beyaz Rusya, Kazakistan, Çek Cumhuriyeti, Brezilya, ABD, Letonya’nın 36 şehrinden 175 yaratıcı meslek temsilcisi (yazarlar, çevirmenler, sanatçılar, müzisyenler, fotoğrafçılar, araştırmacılar, küratörler) burada ikamet eder. Sakinlerin yaşı 23 ila 74 arasındadır. Konutlardaki herhangi bir oda için ortalama rekabet, yer başına 5 ila 20 kişiden oluşur (pro-peredelkino).

Sanat Evi’nde, edebî eserleri konu alan sergilerin yapılmasına önem verilir. Örneğin, 2021’de açılan edebiyat sergisinin teması, Aleksandr Yeremenko’nun 80’li yıllarda “şairlerin kralı” olarak tanınmasına sebep olan *Peredelkino* şiiridir. Sanat Evi, şairin anısına on iki genç sanatçıyı, şiiri yeniden okumaya davet eder. Küratörlerin rehberliğinde sanatçılar, Sanat Evi’nin parkında “Sağdaki Beyaz Orman” («Направо — белый лес») adlı bir anma sergisi düzenlerler. 2022’de açılan “Konduit ve Şvambraniya. Dünyanın Yuvarlak Olduğu Yer” («Конduit и Швамбрания. Место, где земля закругляется») adlı sergi, Lev Kassil’in aynı adlı eserine ithaf edilir (pro-peredelkino). Şimdilerde Sanat Evi ziyaretçilerine açık durumdadır. Odalarında yazarların kendi metinlerini okudukları arşiv kayıtlarını dinlemek mümkündür. Kütüphanesi iyi korunmuş ahşap bir iç mekâna sahiptir. İkinci katında, Visotski, Aksyonov, Okucava ve diğer altmışlılar kuşağı yazarlarının kullandığı bir bilardo masası bulunur. Sanat Evi, yazarlar kasabasının en üretken binasıdır. Peredelkino’da sürekli olarak ikamet eden ya da Nazım Hikmet gibi bir süreliğine yolu yazar kasabasına düşen çok sayıda yazara ev sahipliği yapar. Yaşadıkları dönemde birçok Sovyet yazarı bir araya getirir. Öldüklerinde ise bu yazarlar Peredelkino Mezarlığı’na veya Moskova’daki Novodeviçi Mezarlığı’na defnedilir. Peredelkino Mezarlığı zamanla kasabanın önemli edebiyat noktalarından biri hâline gelir.

### 2.15. Peredelkino Mezarlığı

Peredelkino Mezarlığı, yerli ve yabancı turistlerin uğrak noktalarından biridir. Buraya, sessiz patikalarda yürümek ve Sovyet yazarların mezarlarını ziyaret etmek için gelirler. Peredelkino Mezarlığı'nın tarihi XVII. yüzyıla dayanır, ancak o zamanlar küçük bir köy mezarlığıdır. Edebiyat kasabasının kurulmasıyla önemli yazarların gömülü olduğu bir mezarlığa dönüşür. Bu nedenle 1960'lı yıllardan beri burası "yazar mezarlığı" («писательское кладбище») olarak ünlenir (Peredelkino-land.ru).

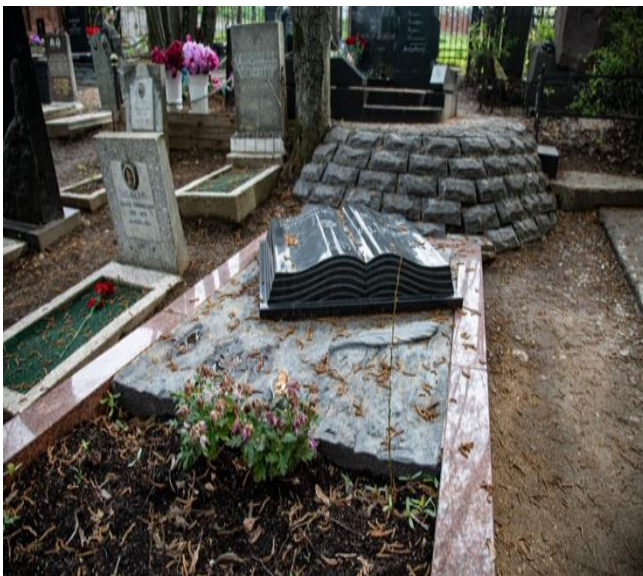
2 Haziran 1960 tarihinde Boris Pasternak Peredelkino Mezarlığı'na gömülür. Mezarının başında bulunan Pasternak anıtı, ünlü heykeltıraş Sarra Lebedeva tarafından yapılır. Şimdilerde yazarın mezarının üzerinde anıtın, Sarra Lebedeva'nın öğrencisi olan heykeltıraş Dmitri Şahovskoy tarafından yapılan bir kopyası durmaktadır (Gusarova). Yaşamı sırasında *Doktor Jivago* eseri nedeniyle yoğun eleştiriye maruz kalan yazarın mezarı, diğer yazarlarla karşılaştırıldığında oldukça sade bir görünüme sahiptir.



Resim 15: Boris Pasternak'ın Mezarı



Resim 16: Pasternak Ailesinin Mezarları



Resim 17: Yevgeni Yevtuşenko'nun Mezarı

Yevtuşenko, vasiyeti üzerine Pasternak'ın mezarının yanına defnedilir. Arseni Tarkovski'nin mezarının yanında, Paris'te gömülen oğlu Andrey Tarkovski'nin külleri için bir yer bırakılmıştır (Yevtuşenko, 1999, s. 475). Aynı zamanda başına bir haç anıtı dikilmiştir. Bahsi geçen yazarlardan başka Korney Çukovski, kızı yazar Lidiya Çukovskaya, Robert Rojdestvenski ve yazarın eserlerinin ilham perisi ve eşi olan edebiyat eleştirmeni Alla Kireyeva'nın mezarı buradadır. Bunlardan başka, Galina Serebryakova, Viktor Bokov, Margarita Aliger, Valentin Ustinov, Yegor İsayev, Semyon Lipkin ve eşi İna Lisnyanskaya, Zinoviy Davidov, Naum Grebnev, Vadim Kojevnikov, Olga Perovskaya, Yuri Şçekoçihin gibi birçok Sovyet yazarın mezarı burada bulunur. Bu yönüyle Peredelkino Mezarlığı, Novodeviçi Mezarlığı ile birlikte Rusya'nın en ünlü nekropollerinden biridir (Peredelkino-land.ru). Birçok Sovyet yazarın gömüldüğü Novodeviçi Mezarlığı'ndan farklı olarak burada etkileyici, gösterişli büyük kaideler ile büstlere rastlanmaz, son derece mütevazı bir görünümündedir.



Resim 18: Korney Çukovski Ailesinin Mezarları



Resim 19: Arseni Tarkovski'nin Mezar



Resim 20: Georgi Vadimov'un Mezarı



Resim 21: Yuri Şçekoçihin'in Mezarı

Kasabada yaşayan birçok şair, şiirlerinde Peredelkino Mezarlığı'nın tasvirine yer verir. Örneğin, yazın sanatının en yaratıcı dönemini yazarlar kasabasında yaşayan şair İna Lisnyanskaya, *Peredelkino Mezarlığı* (*Переделкинское кладбище*, 1972) adlı şiirinde yerin atmosferini tasvir eder:

Köy mezarlığını ziyaret ettim,  
Burada, ağaçlar ve çalılar,  
Çeşitli ölçülerde mezarlar,  
Çeşitli boylarda haçlar,

Ahşap olanlar, sade olanlar,  
İçinde bir kurt yeniği ile  
Demirden, ferforje olanlar  
Boyalı olanlar gümüş rengiyle.

Ötede ise, parmaklıkların arkasında,  
Uyuyorlar, yumruklarını sıkarak  
Sıra sıra, peşi sıra  
Eski Bolşevikler. (1999, s. 47)

Yazar mezarlığının tasviri sadece Lisnyanskaya'nın şiirlerinde değil, Boris Pasternak'ın *Doktor Jivago* adlı romanının şiirlerinden biri olan *Noel Yıldızı* (*Рождественская звезда*) adlı çalışmasında da görülür:

Ötede karla kaplı bir tarla ve mezarlık,  
Çitler, mezar taşları,  
Kar yağınları içinde bir araba oku,  
Ve mezarlığın üstünde yıldız dolu bir gök. (Çev. Arslan, 2014, s. 623)

Peredelkino Mezarlığı, kasabada yaşamış olan birçok şairin ilham kaynağı, dolayısıyla da sanatlarının bir nesnesi niteliğindedir. Aynı zamanda bir tür edebiyat müzesi olan kasabanın Sovyet yazın sanatının öznesini, nesnesini ve alımlayıcısını bir araya getiren önemli noktalarından biridir. Yazlıklarıyla, Sanat Evi'yle ve yazar mezarlığıyla Sovyet edebiyat müzesi niteliğindeki bu kasabanın yaklaşık 4 km uzağında Novo-Peredelkino adıyla bilinen modern bir şehir bulunur.

## 2.16. Novo-Peredelkino

Novo-Peredelkino'dan bahsedildiğinde pek çok kişi onu, bölgenin yanında bulunan eski yazarlar kasabası Peredelkino ile ilişkilendirir, ancak Peredelkino, tarihî yazar yazlıklarıyla kaplı edebî bir yer iken Novo-Peredelkino beton yağınlarıyla kuşatılmış bir görüntüye sahiptir. Novo-Peredelkino şehrinde, edebî yazlık evler olmamasına rağmen şehrin Şolohov ve Marşak gibi yazar adları taşıyan sokakları bulunur (Diletant 80). Mihail Şolohov orada hiç ikamet etmediği hâlde 1988 yılında bir sokağa Şolohov adı verilir. Marşak Sokağı'nda ise Samuil Marşak hiç yaşamamıştır (Diletant 81). Şehirde bir Kütüphane Kafe (Кафе Библиотека) vardır. Kitaplarla dolu yüksek raflara ve ahşap iç dekorasyona sahip olan bu iki katlı bina yazarlar kasabasının atmosferini yansıtır. Yazar adlarına sahip sokaklarıyla ve Kütüphane Kafe'si ile Novo-Peredelkino, âdeta yerli ve yabancı turistleri kendine çeken yazarlar kasabasının edebî kimliğini devam ettirmek istemektedir.

## SONUÇ

Peredelkino, 1933 yılında yazarlar kasabası kimliği kazanmasıyla birlikte SSCB’de getirilen kısıtlamalara rağmen Sovyet yazarların edebî faaliyetlerini sürdürebileceği ve diğer yazarlarla iletişim kurabileceği bir yer hâline gelir. Burası, yazarların sanatsal yaratıcılıkları için ilham ve özgürlük bulabildikleri bir yerdir. Peredelkino denilince ilk akla gelen yazarlar Boris Pasternak ve Korney Çukovski’dir. Pasternak yaşamının son yirmi beş yılını, Çukovski ise otuz yılını burada geçirmiştir. Peredelkino, Pasternak’ın pastoral şiirlerinin başkahramanlarından biridir. Şair, *Peredelkino* ve *Hava Açılırken* adlı serilerindeki şiirlerinde kasabanın sık ormanlarının, yeşil çayırlarının, nehrinin, tren istasyonunun ve mezarlığının her mevsimde nasıl görüldüğünü betimler. Peredelkino, Korney Çukovski’nin masallarında nadir olarak geçen bir mekândır, ancak Çukovski’nin kendisi kasaba için önemli bir figürdür. Çocukların ve rejim baskısı altındaki yazarların kahramanı olur, onları bir araya getirir, korur ve destekler.

Yazarlar kasabası birçok trajik olaya sahne olur. Yazarların kimisi kovalama ve takiplerle baskı altında bir yaşam sürdürürken kimisinin sürdüreceği bir hayatı dahi kalmaz. Örneğin, Peredelkino’da ilk devlet yazlığı alan yazarlardan biri olan Vladimir Zazubrin 1937 yılında sabotaj ve terör örgütüne üye olmakla suçlanarak NKVD tarafından tutuklanır, 28 Eylül 1937 tarihinde kurşuna dizilir. 15 Mayıs 1939 tarihinde İsaak Babel, Sovyet karşıtı komplocu terörist faaliyet ve casusluk suçlamalarıyla Peredelkino’daki yazlığında tutuklanır ve 27 Ocak 1940 tarihinde kurşuna dizilir. Zazubrin’den sonra 3 numaralı yazlığın bir diğer sakini olan yazar Aleksandr Fadeyev 13 Mayıs 1956 tarihinde intihar eder. Boris Pasternak, kasabada kaleme aldığı Nobel ödüllü devrim karşıtı *Doktor Jivago* romanından dolayı baskıya uğrar, 1958 yılında ödülü reddetmek zorunda kalır, 27 Ekim 1958 tarihinde SSCB Yazarlar Birliği’nden, dört gün sonra ise vatandaşlıktan çıkarılır.

Yazarlar kasabası, bazı yazarlar için bir sığınak niteliğindedir. Korney Çukovski ve evi baskıya uğrayan yazarların limanı olur. Örneğin, Stalin karşıtı mektuplarından dolayı on bir yılını Stalin’in Gulag kamplarında geçirmek zorunda kalan Aleksandr Soljenitsın, serbest kaldığında da rejim baskısına maruz kalır. O dönemde Korney Çukovski, her ihtiyacı olduğunda Soljenitsın’a destek olarak onu Peredelkino’daki yazlığında ağırlar. *Buzağı Meşe Ağacına Tosladığında* adlı otobiyografik eserinde Soljenitsın, Peredelkino yaşamını ve Çukovski ailesinin kendisine sunduğu desteği anlatır. Çukovski, 1939-1940 yıllarında devrim karşıtı örgüt kurmakla suçlanarak beş yılını toplama kamplarında geçirmek üzere cezaya çarptırılan Nikolay Zabolotski’nin serbest bırakılması için de uğraşır. Zabolotski kamp yaşamından sonra Peredelkino’da ruhsal olarak iyileşir ve kasabanın huzurlu sabahını, yeşil doğasını konu alan felsefi şiirler kaleme alır.

Peredelkino imgesi, düzyazı eserlerinden çok şiirlerde, özellikle de Bella Ahmadulina, Andrey Voznesenski, Yevgeni Yevtuşenko, Bulat Okucava gibi altmışlılar kuşağı şairlerinin şiirlerinde görülür. Yevtuşenko, *Peredelkino* adlı şiirinde kasabadaki edebiyat yaşamının genel bir panoramasını çizerken, Bella Ahmadulina Peredelkino’daki evini, sık ormanları, insanları ve orada yaşadığı aşkı betimler. Bulat Okucava ise kasabayı tasvir ettiği pastoral şiirlerinde felsefî düşüncelerini yansıtır. Eserlerinin vazgeçilmez karakterleri olan kuşlar, özellikle de kuzgunlar, şairin Peredelkino şiirlerine mistik bir hava katar.

Konstantin Simonov II. Dünya Savaşı yıllarında *Bekle Beni* şiirini Peredelkino'da yazar. Valentin Katayev, *Kutsal Kuyu* adlı uzun öyküsünde kasabada bulunan aynı adlı şapeli olan ayazmayı konu alır, ayrıca bir dizi öyküsü burada kaleme alır. *Werther Zaten Yazıldı* adlı anı kitabında Peredelkino tasvirlerine yer verir. Yaşayan son Sovyet klasiği olarak adlandırılan Yuri Polyakov, *Neşeli Yaşam veya SSCB'de Seks* ile *Sütte Pişirilen Oğlak* adlı eserlerinde kasabadaki yazarların yaşamını, çam ormanları, iğne yapraklı ağaçları, patikaları ile Peredelkino'nun doğasını betimler.

1955 yılında kasabada kurulan Sanat Evi yazarların yaratıcılığını daha da artırır. Bina, sadece Arseni Tarkovski, Yuri Polyakov gibi Sovyet şair ve yazarlara değil, aynı zamanda Nazım Hikmet gibi başka milletlerden olan şairlere de ev sahipliği yapar. Rusya'nın edebî ve kültürel tarihinin bir mirası olan Sanat Evi, Rusya'nın ve dünyanın her yerinden yaratıcı insanları kendisine çekmeye devam etmektedir.

Tarihi XVII. yüzyıla dayanan Peredelkino Mezarlığı ise 1960'lı yıllardan itibaren yazarlar mezarlığına dönüşür. Kasabada yaşamış olan Pasternak, Çukovski, Yevtuşenko, Tarkovski gibi birçok yazar buraya defnedilir. Mezarlık, Pasternak'ın *Doktor Jivago* romanında geçen *Ağustos* ile *Noel Yıldızı* adlı şiirlerinin bazı mısralarında tasvir edilir. Şair İna Lisnyanskaya ise *Peredelkino Mezarlığı* adını taşıyan şiirinin tamamında ağaçlar ve çalılar arasındaki mezarların görünüşünü, taşlarını, süslemelerini detaylı bir şekilde betimler.

Rusya'da başka bir benzeri bulunmayan Peredelkino, Sovyet yazarların üretkenliğini ve yaratıcılığını sağlayan canlı bir mekândır. Sovyet ve Rus edebiyatı tarihinde büyük öneme sahiptir. Kasaba, Sovyet yazarların hem yuvası hem sığınağı hem rehabilitasyon merkezi hem de ilham kaynağı olur. Yazarlar, yaşamlarından geriye çeşitli sanatsal metotlarla ve üsluplarla yazdıkları zengin bir edebî miras bırakır. Örneğin; Boris Pasternak tarihî nesir türündeki *Doktor Jivago* romanını kaleme alır. Korney Çukovski kuramsal ve yazınsal olarak Rus çocuk edebiyatına hizmet eder, çocuklar için birçok masal yazar. Nikolay Zabolotski entelektüel şiirler yazarken Yevgeni Yevtuşenko ile Bulat Okucava genellikle siyasi ve toplumsal konuları elen alan rock şiir türünde eserler verir. Hâlen Peredelkino'da ikamet eden Yuri Polyakov ise siyasi ve toplumsal eleştiriler ile cinselliğe yer verdiği sansasyonel romanlarıyla edebiyat sahnesinde boy gösterir. Genel olarak yazarların üslubu özgün ve benzersizdir. Eserleri, XX. yüzyılın edebî akım, tür ve üslup zenginliğini yansıtır.

Son yıllarda tarihî yapıları restore edilen Peredelkino, günümüzde, müzeleri, edebiyat ve müzik toplantılarıyla Rus edebiyatının ve kültürünün merkezi olma işlevini sürdürmektedir. 2020 yılında Sanat Evi'nin yaratıcılık konutuna dönüştürülmesiyle birlikte kasabada gerçekleştirilen edebî, kültürel ve sanatsal etkinlikler ile yazınsal üretim giderek artmaktadır. Yenilenen yüzüyle Peredelkino, SSCB'de yaşama deneyimi olmayan günümüz insanının, dönemin edebî ruhunu ve atmosferini yaşamasına olanak sağlamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Ahmadulina, Bella (1977). *Metel'. Stih.* Moskva: Sovetski pisatel'.
- Ahmadulina, Bella (1997a). *Bella Ahmadulina. Soçineniya. Tom 1. Stihotvoreniya 1954-1979. Perevodı iz Gruzinskoy poezii. Rasskazi.* Haz.: Boris Messerer, Oleg Gruşnikov. Moskva: PAN.
- Ahmadulina, Bella (1997b). *Bella Ahmadulina. Soçineniya. Tom 2. Stihotvoreniya 1890-1996. Perevodı. Vospominaniya.* Haz.: Boris Messerer, Oleg Gruşnikov. Moskva: PAN.
- Arzamas (t.y.) "Daça Yevgeniya Yevtuşenko". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://arzamas.academy/materials/2313>
- Avçenko, Vasili (2017). *Fadeyev.* Moskva: Molodaya gvardiya.
- Basinski, Pavel (12.05.2015). "Predsmertnoye pis'mo Fadeyeva ostayotsya zagadkoy XX veka", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://rg.ru/2015/05/13/fadeev.html>
- Bikov, Dmitri (2007). *Boris Pasternak.* Moskva: Molodaya gvardiya.
- Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya (2004). "Şestidesyatniki", Erişim tarihi: 09.02.2023, [https://old.bigenc.ru/domestic\\_history/text/4942273](https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/4942273)
- Bulgakov, Mihail (2012). *Üstat ile Margarita.* Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Everest Yayınları.
- Chukfamily (t. y.). "Perepiska K. İ. Çukovskogo i A. İ. Soljenitsına". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/pisma/perepiska-aleksandra-solzhenicyna-s-korneem-chukovskim-1963-1969>
- Çukovski, Korney (1963). *Priklyuçeniya Bibigona.* Moskva: Sovetskaya Rossiya.
- Çukovski, Korney (1994). *Dnevnik 1930-1969.* Haz. Yelena Tsezarevna Çukovskaya. Moskva: Sovremenniy pisatel'.
- Deyç, Yevgeniya (1999). "Ştrihi" "Ya jil i pel kogda-to..." *Vospominaniya o poete Arsenii Tarkovskom* içinde (s. 22-31). Haz. Marina Tarkovskaya, Tomsk: Vodoley.
- Diletant* (2020). *Moy rayon. Novo-Peredelkino.* Moskva: Obrazovaniye 21 vek.
- Dvortsı i usad'bi* (2013). "Muzey Bulata Okudjavı v Peredelkine". Moskva: De Agostin, №: 125.
- Gorki, Maksim (2019). *Polnoye sobraniye soçineniy. Pis'ma v dvadtsati çetıryoh tomah. Tom 21.* Moskva: Nauka.
- Gosudarstvenniy literaturniy muzey (26.04.2023). "Lektsiya "Nikolay Zabolotski v Peredelkine"" Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://goslitmuz.ru/poster/17175/>
- Gribkova, Yelena (6.07.2022). "Yuri Polyakov: V Peredelkine vstretit' klassika na doroge", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://vm.ru/society/979299-yurij-polyakov-v-peredelkine-vstretit-klassika-na-doroge-obychnoe-delo>
- Gusarova, Tat'yana (2017). "Pro Ye. Yevtuşenko ryadom s Pasternakom i Peredelkino." Erişim tarihi: 29.04.2023, <https://stih.ru/2017/04/04/12398>.
- Gusev, Dmitri (19.02.2012). "Nesvyatoy Valentin", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://www.mk.ru/old/article/2002/02/18/170785-nesvyatoy-valentin.html>
- Handjanbekova, Frangiz (26.01.2022). "Veliciye serdtsa Nazıma Hikmeta", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://1news.az/news/20220126112122668-Velichie-serdtsa-Nazyma-KHikmeta>



- İvanova, Natal'ya (30.12.2014). "Yuri Polyakov: Peredelkino ostayotsya pisatel'skim", Erişim tarihi: 29.04.2023, [https://zagorod.spb.ru/articles/4079-yuriy\\_polyakov\\_peredelkino\\_ostaetsya\\_pisatelskim](https://zagorod.spb.ru/articles/4079-yuriy_polyakov_peredelkino_ostaetsya_pisatelskim)
- Jeleznova, Mariya (29.07.2009). "Pisateli v Peredelkine okonçatel'no rassorilis' mejdu soboy: jaluyutsya drug na druga v Kreml' i v sud". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://web.archive.org/web/20090817220114/http://www.runewsweek.ru/society/29609>.
- Katayev, Valentin (1984). *Sobraniye soçineniy. V 10-ti t. T. 6. Malen'kaya jeleznaya dver' v stene; Soyatoy Kolodets; Trava zabven'ya; Kubik*. Moskva: Hudojestvennaya literatura.
- Katayev, Valentin (1992). *Uje napisan Verter*. Moskva: Panorama.
- Kinopoisk (t.y.). "Tainstvennaya strast'", Erişim tarihi: 09.02.2023, [https://www.kinopoisk.ru/series/915309/?utm\\_referrer=www.google.com](https://www.kinopoisk.ru/series/915309/?utm_referrer=www.google.com)
- Kul'tura.RF (t. y.). "İstoriya odnogo zdaniya: Dom tvorçestva Peredelkino", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://www.culture.ru/materials/256438/istoriya-odnogo-zdaniya-dom-tvorchestva-peredelkino>
- Kul'tura.RF (t. y.). "Posyolok pisateley Peredelkino". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://www.culture.ru/institutes/13916/poselok-pisatelei-peredelkino>.
- Kul'tura.RF (t.y.). "Komu posvyaşçeno stihotvoreniye Konstantina Simonova "Jdi menya"?", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://www.culture.ru/s/vopros/zhdi-menya/>
- Kul'tura.RF (t.y.). "Nikolay Zabolotski", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://www.culture.ru/persons/9938/nikolai-zabolockii>
- Laskin, Boris (1984). "Ser'yozno i şutya". *Konstantin Simonov v vospominaniyah sovremennikov* içinde (s. 177-186.). Moskva: Sovetski pisatel'.
- Lisnyanskaya, İna (1999). *İzbrannoye*. Rostov na Donu: Feniks.
- Livejournal. (22.06.2022). "Peredelkino. Pisatelski gorodok". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://ravenyellow.livejournal.com/389363.html>.
- Loşçilov, İgor Yengenyeviç (2010). ""İgra na granyah yazıka". Nikolay Zabolotski i ego kritiki". *N. A. Zabolotski: Pro et contra* içinde (s. 7-32). Ed. D. K. Burlak vd. Sankt-Peterburg: İzdatel'stvo Russkoy hristianskoy gumanitarnoy akademii.
- Lukyanova, İrina (2019). *Korney Çukovski*. Moskva: Molodaya gvardiya.
- Mel (t.y.). "V komnatah stoyali narı". S çego naçinalis' pisatel'skiye daçi v Peredelkine", Erişim tarihi: 09.02.2023, [https://mel.fm/zhizn/istorii/7013528-dacha\\_peredelkino](https://mel.fm/zhizn/istorii/7013528-dacha_peredelkino)
- Mel'nikov, Valeri (29.11.2010). "Umerla Bella Ahmadulina – tonkiy lirik i zaşçitnitsa dissidentov", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://ria.ru/20101129/302445247.html>
- Molodtsova, Mariya (04.06.2013). "Peredelkino". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://cyrillitsa.ru/art/7470-peredelkino.html>
- Necatigil, Behçet (2017). *Küçük Mitologya Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nilin, Aleksandr Pavloviç (2015). *Stantsiya Peredelkino: Poverh zaborov*. Moskva: AST.
- Okudjava, Bulat (2001). *Bulat Okudjava. Stihotvoreniya*. Ed. Aleksandr Semyonoviç Kuşner vd. Sankt-Peterburg: Akademiçeski projekt.

- Ozerov, Lev Adol'foviç (1994). *Trudi i dni Nikolaya Zabolotskogo*. Moskva: Literaturniy institut im. A. M. Gor'kogo.
- Paperniy, Vladimir (01.12.2010). "Kak ya napisal pis'mo Belle Ahmadulinoy i çto iz etogo višlo". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://snob.ru/selected/entry/28017/>.
- Pasternak, Boris (2014). *Doktor Jivago*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Peredelkino (28.05.2012). "Peredelkino. Dom tvorçestva pisateley". Erişim tarihi: 09.02.2023, [http://peredelkino-land.ru/pages/dom\\_tvorchestva\\_pisatelej/](http://peredelkino-land.ru/pages/dom_tvorchestva_pisatelej/).
- Peredelkino-land.ru (t. y.) "Peredelkinskoye memorial'noye kladbişçe". Erişim tarihi: 09.02.2023, [www.peredelkino-land.ru/pages/peredelkinskoe\\_memorialnoe\\_kladbiwe/](http://www.peredelkino-land.ru/pages/peredelkinskoe_memorialnoe_kladbiwe/).
- Pirojkova, Antonina Nikolayevna (1989). "Godı, proşedşiy ryadom (1932-1939)". *Vospominaniya o Babele* içinde (ss. 237-314). Haz. A. N. Pirojkova ve N. N. Yurgeneva. Moskva: Knijnaya palata.
- Pirojkova, Antonina Nikolayevna (2014). *Ya pitayus' vosstanovit' çerti. O Babele – i ne tol'ko o nöm*. Moskva: AST.
- Plehanova, İrina İnnokent'yevna (2016). *İntellektual'naya poeziya*. Moskva: Finta, Nauka.
- Polyakov, Yuri (2008). *Kozlyonok v moloke*. Moskva: AST.
- Polyakov, Yuri (2020). *Selfi s muzoy. Rasskazı o pisatel'stve*. Moskva: Argumentı nedeli.
- Ratnikov, Maksim (15.05.2017). "15 maya 1939 goda na daçe v Peredelkino bıl arestovan pisatel' İsaak Babel". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://forpost-sz.ru/a/2017-05-15/15-maya-1939-goda-na-dache-v-peredelkino-by-l-arestovan-pisatel-isaak-babel>
- Rayevskaya, Mariya (14.12.2018). "Şçednyy i nadyojnyy priyut", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://newokruga.ru/shhedryiy-i-nadezhnyiy-priyut/>
- Rayevskaya, Mariya (5.12.2015). "Yuri Polyakov: Peredelkino doljno stat' mestom yedineniya", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://newokruga.ru/yuriy-polyakov-peredelkino-dolzhno-stat-mestom-edineniya/>
- Riamo (21.03.2013). "Peredelkino: gryadki Pasternaka i kolokol'çiki Okudjavı". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://riamo.ru/article/8881/peredelkino-gryadki-pasternaka-i-kolokolchiki-okudzhavy-xl>.
- Riamo (t.y.). "Art-tsentr "Dom tvorçestva pisateley Peredelkino", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://travel.riamo.ru/napravleniya/minskoe/art-centr-dom-tvorchestva-pisatelei-peredelkino>
- Sahnin, Aleksey (26.10.2020). "Posle stalinskih repressiy, pisatel'skogo raya i zapusteniya v Peredelkino prişli metsenaty", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://moskvichmag.ru/gorod/posle-stalinskih-repressij-pisatelskogo-raya-i-zapusteniya-v-peredelkino-prishli-metsenaty/>
- Sankt-Peterburg.ru (05.08.2011). "Peterburg. Velikoye daçnoye pereseleniye", Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://saint-petersburg.ru/m/history/old/304139/>
- Saverkin, Aleksandr (1.4.2017). "Posledniy iz şestidesyatnikov: Umer poet Yevgeni Yevtuşenko, Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://tass.ru/kultura/4145203>
- Sıçev, Nikolay (15.05.2020). "İsaak Babel'. Smert' propagandista". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://rusorel.info/isaak-babel-smert-propagandista/>

- Suari, Rona vd. (26.07.2011). "Daçi. Kak jivut v Kratovo, Peredelkino, Svistuhe i Nikolinoj Gore". Erişim tarihi: 29.04.2023, <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/summerhouse-photostory/>.
- Subbotin, Vasili (1995). Podorojniki (İz zapisnih knijek). *Arion*, 2, 111-120.
- Şablinskaya, Ol'ga (14.03.2021). "Pisatel' Yuri Polyakov: "V Peredelkine stihonosniye mesta". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://na-zapade-mos.ru/1032874-pisatel-jurij-poljakov-v-peredelkine-stixonosnye-mesta>
- Şahin, Liaisan (2018). "Sovyet Yönetiminde İdil-Ural Bölgesi", *Çağdaş Türk Dünyası* içinde (ss. 26-54). Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Şneyerson, Menahem (1984). *Aleksandr Soljenitsın. Oçerki tvorçestva*. Frankfurt: Possev-Verlag.
- Tan Metreş, Eda Havva (2017). Yurı Trifonov'un Moskova Metinlerinde "Genius Loci" ("Değişim" Adlı Eseri Örneğinde). *Turkish Studies*, 12(5), 485 - 496.
- Tarkovski, Andrey (Yönetmen) (1974). *Ayna*. Moskova: Mosfilm, Erişim tarihi: 25.02.2023 <https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs>
- Tarkovskaya, Marina Arsen'yevna (Haz.) (1999). "Ya jil i pel kogda-to..." *Vospominaniya o poete Arsenii Tarkovskom*. Tomsk: Vodoley.
- Tarkovskaya, Marina Arsen'yevna (2014). "Teper' u nas noviy adres...". *Moskovskiye adresa Tarkovskih*. Moskva: NPO.
- Titorenko, Yana (01.12.2021). "'Derevnya individualistov": İstoriya Peredelkina, samogo literaturnogo gorodka v istorii russkoy kul'turı." Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://knife.media/peredelkino/>.
- Vesti.ru (17.05.2013). "Peredel Peredelkino: reyderı naçali ohotu za pisatel'skimi daçami". Erişim tarihi: 09.02.2023, <https://www.vesti.ru/article/1880292>.
- Yevtuşenko, Yevgeni (t.y.). "Muzey-galereya Yevgeniya Yevtuşenko". Erişim tarihi: 09.02.2023, <http://www.evtushenko.net/muzey-gallereya-evgeniya-evtushenko.html>.
- Yevtuşenko, Yevgeni (1999). *Strofi veka*. Ed. Yevgeni Vitkovski. Moskva: Polifakt itogi veka.
- Zabolotski, Nikolay (1965). *Stihotvoreniya*. Ed. Gleb Struve and Boris Filipoff. Washington, D. C. — New York: Inter-Language Literary Associates.
- Zabolotskaya, Yekaterina Vasil'yevna; Makedonov Adrian Vladimiroviç ve Nikita Nikolayeviç Zabolotski (1984). *Vospominaniya o N. Zabolotskom*. Vtoroye izdaniye. Moskva: Sovetski pisatel'.

# 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



# Posthuman Poetics of the Anthropocene in Contemporary British Poetry: Ecocentric Echoes in Mario Petrucci's *Bosco*\*

ASSIST. PROF. DR. SEÇİL ERKOÇ IQBAL\*\*

## Abstract

This study aims to question the discursive construction of the hierarchical order attributed to the human/nonhuman dichotomy through an ecocentric reading of Mario Petrucci's *Bosco* (1999). *Bosco* consists of poems that represent catastrophic consequences of deforestation, and it demonstrates how the more-than-human world reacts to egocentric schemes of humankind via its delineation of the agential faculties of the trees. In the collection, trees can no longer remain silent about the desolation that has been wrought upon nature, and they start addressing humankind to make them realise that they have long turned the planet into a barren space. Although it is too late to mitigate the ecological loss, *Bosco* explores the self-annihilating capacity of the anthropocentric mindset and warns against the imminent extinction that threatens all life forms. Given the increasing impact of the human imprint on Earth, therefore, it is seen that cultural modes of representation are bound to re-evaluate the undercurrents of the dialogue between human and nonhuman agents. In this manner, the Anthropocene functions as a material-discursive foundation that raises questions not only about the ecological crises triggered by humankind, but also about the exceptional status of the human 'subject.' Relatedly, it can be argued that traditional 'nature' poems fall behind in representing the complexity of human-nonhuman, culture-nature relations in the Anthropocene, and that contemporary 'nature' poetry needs a more inclusive dictionary that is devoid of egocentric insinuations. In this way, it will be possible to deal comprehensively with the multi-dimensional and intricate features of human-nonhuman relationship(s) in contemporary British poetry. While such terms as environmental poetry and/or ecopoetry have been used to denote a less anthropocentric position, none of them has been able to exhibit a well-developed ecocentric stance that can address the entanglement of human and nature thoroughly. Thus, the term 'posthuman poetry' is presented as an alternative tool that does not flatter the egocentric hubris of humankind but keeps the necessary aesthetic distance between humans and nonhumans by putting neither of them in the centre or in the periphery. Within this perspective, this study argues that, exploring the nonhuman agent's inherent capacity to counter the negative consequences of egocentric mindset, *Bosco* serves as an ecocentric critique problematising the rationale for human authority over the more-than-human world in the Anthropocene.

**Keywords:** Mario Petrucci, *Bosco*, posthuman poetry, anthropocene, climate change, contemporary British poetry

---

\* This article is based on the author's unpublished PhD dissertation entitled "'Out of the Maze of Dualisms': Posthuman Space in Mario Petrucci and Alice Oswald's Poetry," which was written under the supervision of Prof. Dr. Huriye Reis (Hacettepe University, 2020).

\*\* İnönü University, Dept. of Western Languages and Lit., secil.erkoc@inonu.edu.tr, Orcid: 0000-0003-0934-331X  
Gönderilme Tarihi: 27 Nisan 2023 Kabul tarihi: 10 Temmuz 2023

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİNDE ANTROPOSEN'İN POSTHÜMAN POETİKASI: MARIO  
PETRUCCI'NİN *BOSCO* ESERİNDE EKOMERKEZCİ YANKILAR

Öz

Bu çalışma, Mario Petrucci'nin *Bosco* (1999) adlı eserinin ekomerkezci bir okuması üzerinden, insan/insan olmayan ikiliğine atfedilen hiyerarşik düzenin söylemsel inşasını sorgulamayı amaçlamaktadır. *Bosco*, orman tahribatının yıkıcı sonuçlarını örneklendiren şiirlerden oluşmakla birlikte, ağaçların eyleyici özelliklerini betimleyerek, insandan-daha-fazlası olan dünyanın insanlığın benmerkezci planlarına nasıl tepki verdiğini göstermektedir. Eserde ağaçlar, doğanın maruz kaldığı yıkıma daha fazla sessiz kalamaz ve gezegeni çorak bir alana çevirdiklerini anlatabilmek için insanlara seslenmeye başlar. Her ne kadar verilen ekolojik hasarı bertaraf etmek için artık çok geç olsa da *Bosco* insanı merkeze konumlandıran zihniyetin kendi kendini yok etme kapasitesini irdeler ve tüm yaşam formlarını tehdit eden nihai yok oluşun her an gerçekleşebileceğine dair uyarıda bulunur. İnsanın yerküre üzerinde bıraktığı izin fiziksel sonuçları göz önüne alındığında, kültürel temsil tarzlarının insan ve insan dışı eyleyiciler arasındaki ilişkinin dinamiklerini yeniden değerlendirmek zorunda olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, Antroposen, sadece insanlık tarafından tetiklenen ekolojik krizlerle ilgili değil, aynı zamanda insan 'öznesinin' biricikliğine dair eleştirileri de gündeme getiren maddesel-söylemsel bir temel işlevi görür. Bu bağlamda, geleneksel 'doğa' şiirlerinin, Antroposen'deki insan-insan olmayan, kültür-doğa ilişkilerinin karmaşıklığını temsil etmede geride kaldığı ve çağdaş 'doğa' şiirinin, benmerkezci imalarla lekelenmemiş daha kapsamlı bir terminolojiye ihtiyaç duyduğu çıkarımında bulunulabilir. Böylelikle çağdaş İngiliz şiirinde temsil edilen insan ve doğaya ait girift ilişkilerin çok boyutlu özelliklerini kapsamlı bir şekilde ele almak mümkün olacaktır. Çevreci şiir ve/veya ekoşiir gibi terimler daha az insan merkezli bir konumu belirtmek için kullanılmış olsa da bunların hiçbiri insan-doğa birlikteliğine tam anlamıyla cevap verebilecek ekomerkezci bir tavır geliştirememiştir. Bu nedenle, 'posthüman şiir' terimi, insanlığın benmerkezci gururunu beslememekle birlikte ne insanları ne de insan dışı varoluş biçimlerini merkeze ya da çepere konumlandırmayan ve böylece her iki grup ile arasındaki gerekli estetik mesafeyi koruyabilen alternatif bir araç olarak öne sürülmüştür. Tüm bunlardan hareketle, bu çalışma, insan olmayan eyleyicilerin, insan müdahalesinin olumsuz sonuçlarına tepki vermeye dönük içkin kapasitesinden yola çıkarak, *Bosco* eserinin Antroposen Çağı'nda insanın insandan-daha-fazlası olan dünya üzerindeki tahakkümünün gerekçelerini sorunsallaştıran ekomerkezci bir bakış açısını öncelediğini tartışmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Mario Petrucci, *Bosco*, posthüman şiir, antroposen, iklim değişikliği, çağdaş İngiliz şiiri

INTRODUCTION

The main scope of this study includes the analysis of posthuman poetics represented through selected poems of the contemporary British poet Mario Petrucci (b. 1958). Having his PhD in Opto-electronics (1989) at University College London and completing his postgraduate studies in Environment and Literature department (1995) of Middlesex University, Petrucci is an interdisciplinary poet who is in a close contact with multifarious disciplines and methodologies. Elaborating on his liminal status, Petrucci describes himself as follows: "As an ecologist and lapsed physicist, I'm forever delving into the interfaces between poetry and ecology/science/war, and always through a variety of forms: with 'open-door' articles, as well

as within the stanzas of poems” (2005, par. 11). Combining his scientific and aesthetic propensities, therefore, Petrucci cannot ignore the impacts of the eco-catastrophes that have become more alerting in the Anthropocene. Using poetry as an instrument to reflect on the most pressing environmental issues, he attempts to go beyond the traditional representation(s) of ‘nature’ and embraces an ecocentric vision that acknowledges the agential faculties of the nonhuman sphere.

The socio-ecological crises that we have been facing all around the globe impel the need for a fresh re-conceptualization related to the delineation of human-nonhuman continuum in material and conceptual realms. Aligning with the physical dynamics of the Anthropocene, cultural modes of representation are also bound to update themselves so that it will be possible to introduce a more egalitarian standpoint which reminds humankind that they are not the ‘masters’ but the ‘members’ of this co-existence. Within this perspective, as a creative outlet, poetry may enable us to trace the evolution of the egocentric mindset towards a more ecocentric vision in the twenty-first century. Here, it is beneficial to underline the figurative potentialities of the poetic language, for it has the capacity to bridge the hierarchical gap between humans and nonhumans. Since ancient times, bards and poets – such as Homer, Ovid, Virgil – have been in close contact with nature, and they have represented the nonhuman sphere in a myriad of forms in their works. In the upcoming ages, the legacy of the ancient poets has been well-preserved by Dante, Milton, Shakespeare, as well as the Romantic poets, and they also explored the intricacies of the relationship between humans and nonhumans in their poetry. However, as will be explained further below, with the rise of the Anthropocene, especially starting from the twenty-first century onwards, it is no longer possible to represent nature as an external spectrum on which joys and/or anxieties of a human ‘subject’ are reflected. As an expression, ‘nature’ has been much wearied out, for it has been used and misused as a tool that evolves into a mechanical gadget in the hands of the *anthropos*. In other words, emptied off its original meaning, ‘nature’ has been situated as an accessory that needs to be polished from time to time – which has eventually led to its ultimate objectification. In its original sense of the word, ‘nature’ cannot be disentangled from humans; on the contrary, both parts belong to each other. In this ontological equilibrium, there are not any ‘servants’ or ‘masters.’ Thus, it is maintained that Petrucci’s poetry negates the anthropocentric<sup>1</sup> legacy of ‘nature poetics’ where the lyric I/eye is prioritised before an idealised/romanticised landscape. Setting the human and the nonhuman in relation to each other, Petrucci projects a ‘posthuman space’ which is based on an inclusive and unitary groundwork. Here, the term, ‘posthuman space,’ is used as an alternative indicating the collective space(s) shared by human and nonhuman inhabitants of the universe – without necessarily implementing a hierarchical set of relations that perpetuate the dualistic distinction between the ‘self/subject’ and the ‘other/object.’

---

<sup>1</sup> In its prioritization of the *anthropos* as the ultimate denominator of the more-than-human world, anthropocentric legacy bears ideological affinities with Jacques Lacan’s (1901-1981) phallogocentric stance which predicates the authority of the patriarchal domain over the female ‘other.’ See Lacan’s *Écrits: A Selection* (2001).

The dialogic<sup>2</sup> connection between humans and nonhumans is illustrated in Petrucci's *Bosco*<sup>3</sup> (1999), which consists of poems that depict the catastrophic results of humankind's estrangement from forests. As people keep on destroying the flora, they violate the sustainable dynamics of the ecological order. To the dismay of the *anthropos*, however, Petrucci enables the reader to hear the moaning calls of the trees in his work because the more-than-human world<sup>4</sup> can no longer stay silent to the atrocious acts of humankind. As a counterargument, however, it may be asserted that "it is again the human subject speaking for nature in a paradoxical attempt to overcome the human/nonhuman divide within the discourse itself" (Oppermann, 1999, p. 33). Moreover, since the articulation of the nonhuman as a speaking 'subject' works in accordance with the premises of anthropomorphism, the more-than-human world continues to be objectified perpetually. Nevertheless, the poet's giving voice to the world of nonhumans does not have to "risk falling back into the hubris of that anthropocentrism which has always assumed language to be an exclusively human prerogative" (Rigby, 2004, pp. 433-434). On the contrary, anthropomorphism and/or personification function(s) as a "heuristic strategy" (Iovino and Oppermann, 2014, p. 8) that challenges the hierarchical boundaries between culture and nature. In other words, rather than immortalising the discursive split attributed to human versus nonhuman dichotomy, this strategy nullifies the gap between them and illustrates the points of convergence shared by both agents. Thus, as argued further, "anthropomorphism can even act against the dualistic ontologies and be a 'dis-anthropocentric' stratagem meant to reveal the similarities and symmetries existing between humans and nonhumans" (Iovino and Oppermann, 2014, p. 8). In the same vein, Timothy Clark contends that language is a discursive environment that is mainly shaped under "the overwhelming and often oppressive weight of centuries of anthropocentric modes of thought and perception but that still contains hidden resources and inventive possibilities for those writers and thinkers" (2011, p. 54). In accordance with the idea of using figurative language as an analytical stratagem to go beyond human/nonhuman binary, Clark also notes that "language that may seem problematically figurative or 'merely anthropomorphic' can also require provocative value as a way of doing justice to the agency of the non-human" (2011, p. 192). Hence, it can be stated that the figurative language, as an aesthetic mode of creation, has the capacity to dismantle the mimetic expectations of 'classic realism' which presupposes a direct correlation between the text and the outside world. Reading through the mimetic discourse(s), however, poets use anthropomorphism<sup>5</sup> within a stylistic and

---

<sup>2</sup> Similarly, Mikhail Bakhtin (1895-1975) uses the concept of dialogism/polyphony to challenge the hegemony of a single voice which continues validating its own perspective. Going beyond the limited spectrum of monologue, dialogism acknowledges the points of convergence between various agents – which, according to Bakhtin, can be observed in literature. As he maintains, it is the dialogue and the interaction between multiple characters in a novel that create meaning. Here, meaning is not presented as a pre-determined and authoritarian set of reality; instead, it is a dynamic and open process of becoming that continues to be affected by multiple participants – including the reader. See Bakhtin's *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981).

<sup>3</sup> The word *bosco* means 'forest' in Italian. Since forests denote the collective existence of various trees and plants, starting from its title *Bosco* accentuates the significance of connection and solidarity.

<sup>4</sup> Coined by David Abram in *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World* (1997), the phrase is used to designate the nonhuman sphere from an ecocritical perspective.

<sup>5</sup> See Jane Bennett's *Vibrant Matter: a political ecology of things* (2010) for her argument concerning the use of anthropomorphism as a strategy to dissect the hierarchical division between human and nonhuman realm(s), pp. 98-100.



imaginary perception, and in this way, they indicate deeper levels of meaning that cannot be pinned down by any representative model which constantly gets stuck in binary oppositions.<sup>6</sup> Within this context, Petrucci does not simply include the voice(s) of the trees in *Bosco*; more than that, he attempts to demonstrate an interconnected groundwork where humans and forests are depicted to be the co-constitutive members of a mutual attachment. When the components of this communal design are destabilised by global warming and climate change, however, egocentric hypotheses of the *anthropos* are also shattered to the ground because in such an ecologically insecure platform there are no ultimate victors or saviours. In a similar vein, rather than seeing the human as the sole perpetuator of all these ecological disasters, it is to be argued that Petrucci embraces a more extensive standpoint that takes a critical note of the agential capacity of the nonhuman matter. In this way, Petrucci's posthuman poetics entails an ecocentric reading of the Anthropocene because nonhuman agents can no longer be projected as passive bodies that remain unresponsive to the human intervention. Hence, the first part of this study examines the reverberations of the posthuman turn as reflected in contemporary poetry, and it tries to trace the emergence and the development of posthuman poetics as an alternative to the earlier modes of nature/environmental/eco poetics. The second part, on the other hand, makes an analytical introduction to Mario Petrucci to better understand the contextual and formal qualities of his posthuman poetry, as well as providing information related to his background as an ecologist. Eventually, the last part analyses *Bosco* within the context of environmental crises such as deforestation, climate change and global warming, and it highlights the ecocentric echoes of the mutual relationship between human and nonhuman forces.

## 1. POSTHUMAN POETICS OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

It would be a narrow point of view to ignore the immaterial causes of the ecological disasters that destroy the Earth's well-being. Material trajectories of this ecological deterioration, on the other hand, can be traced back to the European Industrial Revolution in the eighteenth century – which may be considered as the starting date of the Anthropocene<sup>7</sup> (Nixon, 2018, p. 2). Immaterial or the cultural origins of humankind's growing aggression and indifference towards the more-than-human world, however, are rooted in the anthropocentric discourses of 'nature' in Western intellectual history. In *Green History* (1994), for instance, Derek Wall re-examines the human – nature relationship against a historical background and argues that it is the "attitudes of early societies, especially those of classical Greece, [that] strongly influence contemporary approaches to environment" (p. 32). However, it should be noted that the attitude of the Greeks towards the environment was also full of contradictions. To illustrate, while "Aristotle (384-322 B.C.) and the

<sup>6</sup> French feminist critic Hélène Cixous (b. 1937) criticises the appropriation of the binary oppositions within a hierarchical spectrum because it always gives priority to one side over the other. Patriarchal ideology, therefore, consolidates itself upon the perpetuation of the categorical divisions between man and woman, and it continues attributing the patriarchy with active qualities whereas woman is seen as passive. As an attempt to break up with this vicious circle, Cixous proposes that women should be able to introduce a 'feminine' style of writing (*écriture féminine*) that will challenge the oppressive circuits of the patriarchal binary vision. See Cixous's "The Laugh of the Medusa" (1976).

<sup>7</sup> The starting date of the Anthropocene has been the subject of many intellectual discussions. Instead of pinpointing an exact date, it is beneficial to have a general grasp of the suggestions presented: "some date its emergence to the rise of sedentary agricultural communities roughly 12.000 years ago, others to 1610 and the colonization of the Americas, others still to the onset of Europe's industrial revolution circa 1800 or to the Trinity nuclear test of 1945" (Nixon, 2018, p. 2).

early Stoics claimed that nature was a resource placed before humanity for its exclusive use," (Wall, 1994, p. 32) – thus turning the nonhuman sphere into an object to be exploited – "[s]ome Greeks continued to worship Pan and Gaia [yet] others agreed that nature, even if it was to be used primarily for human gain, should at least be conserved and maintained with wisdom" (Wall, 1994, p. 33). With the introduction of Cartesian dualism,<sup>8</sup> the gap between the body/matter and the mind/soul widens drastically, and it sharpens the egocentric projections of the human as the ultimate 'master(s)' of the nonhuman world. As a tragic attempt to justify its myopic stance, humankind continues paving the way for the emission of the greenhouse gases which gradually transforms the Earth into a huge fireball that starts consuming itself from within. Obviously, the grave effects of climate change and global warming, which started with the Great Acceleration<sup>9</sup> (1945-2015), have become more disturbing, and humanity is now on the edge of making an important decision: to initiate an (im)material paradigm shift – that will answer the material and the discursive roots of the problem closely – or not. Without acknowledging the disruptive and hierarchical projections of the egocentric perspective, it is not possible to implement a practical solution that will address the heart of the problem. Focusing on the response of contemporary poetry to the pressing ecological issues of the twenty-first century, therefore, it is intended to illustrate the need to exchange the anthropocentric legacy of the Cartesian world with a multifunctional nomenclature that can transcend the artificially constructed hierarchies pertaining to the human/nonhuman, mind/body, culture/nature, self/other, subject/object dichotomies<sup>10</sup>. Within this perspective, it can be argued that Petrucci's *Bosco* exemplifies one of the earliest reactions of the contemporary poets to the (im)material consequences of the ecological decline that has become more alerting towards the last phase of the Great Acceleration in the Anthropocene.

As stated above, *Bosco* was first published as a pamphlet in 1999; therefore, it serves as a closing remark to the previous century. Analogous to Thomas Hardy's (1840-1928) "The Darkling Thrush," which was written by the end of the nineteenth century, the poems in Petrucci's collection describe a dying world which has been murdered by the hand of human. Still, the bird in Hardy's poem keeps on singing, and it announces a hopeful foundation for the new century where the cultural decay of the Western civilization may be cured. Having witnessed two world wars, nuclear catastrophes, along with the exploitation of (non)humans, it is obvious that the twentieth century could not introduce a better chapter into the socio-geological history of the planet. However, similar to the darkling thrush, which 'chooses' to sing instead of mourning before the dying body of the previous century, *Bosco* inspires its readers to develop a comprehensive standpoint that will help

---

<sup>8</sup> Introduced by René Descartes (1596-1650), the father of the modern philosophy, Cartesian dualism celebrates a mechanical view of the material world by foregrounding the idea that the nature of the mind is completely different from that of the body.

<sup>9</sup> Great Acceleration is directly related to the drastic and sudden increase of the greenhouse gases in the atmosphere. As Chris Otter explains, this period (1945-2015) "is characterized by a swathe of phenomena including the explosion of novel pollutants from plastic to synthetic nitrogen, the emergence of megacities, and the steadily increasing concentrations of atmospheric greenhouse gases, which have pushed the planet beyond its Holocene climatic norms" (2018, p. 569).

<sup>10</sup> Donna Haraway's "A Manifesto for Cyborgs" (1985) envisions the cyborg "as a symbol for the technological enhancement of the human body and [...] the overcoming of the nature/artifice polarity associated with the Cartesian thought" (Aretoulakis, 2014, p. 172).

them take action – that is, rather than taking refuge in an idyllic past or numbing ourselves via apocalyptic scenarios, where the more-than-human world is projected as a grotesque entity that will take revenge on humankind, we must revise our relationship with the Earth and understand its agential existence from an objective insight.

It is functional that *Bosco* was composed just a year before Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer's proclamation of the 'Anthropocene' as a new geological epoch in 2000.<sup>11</sup> To elaborate on the correlation between the intellectual circulation of term – Anthropocene – in the 2000s and its repercussions in contemporary poetry, various guidelines can be offered: 1) Considering the huge number of contemporary works, it is beneficial to narrow down the scope of the study to the early twenty-first century and onwards, so that it will be possible to trace the developmental phase of the posthuman poetics thoroughly. 2) Anthropocene not only illustrates the detrimental intervention of humankind in the welfare of the planet, but it also raises questions regarding the catastrophic consequences of the anthropocentric mindset. In this sense, posthuman poetics of the Anthropocene deals with the direct outcomes of this egocentric standpoint and introduces a critical approach. 3) Born into the second-wave ecocriticism, posthuman poetics amalgamates the rural and the urban spaces in the same pot, so it employs a naturecultural<sup>12</sup> perspective that continues feeding on the philosophical trajectories of the third and the fourth-wave ecocriticism in the twenty-first century. Given all these factors, it is argued that contemporary 'nature' poetry should be redefined according to a more enveloping terminology that not only acknowledges the agential faculties of the nonhuman sphere but also develops an intellectual dialogue with posthumanist philosophies: it is maintained that posthuman poetry serves for both ends; however, it would be more illuminating to explain the reason(s) why other terms, such as ecopoetry or environmental poetry, cannot foreground a totally ecocentric perspective.

Ecopoetry is often associated with recent environmental disasters (Walton, 2018, p. 393), and it tries to warn people of the harmful consequences of their aggression against nature. In this context, it is also helpful to understand how the term has started to circulate among literary circles: Arielle Greenberg explains that ecopoetry "was first used by literary critic Joseph Meeker in the 1970s, and became part of the discourse in the 1990s through British scholar Jonathan Bate's book *The Song of the Earth* and an essay by Lothar Honnighausen on Gary Snyder and Wendell Berry" (2014, p. 27). Choosing *ecopoetics* as the title of his literary journal in 2001, Jonathan Skinner introduces the term into the academia and describes it as follows: "'Eco' here signals – no more, no less – the house that we share with several million other species, our planet Earth. 'Poetics' is used as *poesis* or making, not necessarily to emphasise the critical over the creative act (not vice versa). Thus: ecopoetics, a house making" (2001, p. 7, emphasis in original). However, as the poet Harriet Tarlo asserts, the house-making analogy is "uncomfortably domestic" because it insinuates "the human's residence

<sup>11</sup> It was in the early 1980s when Eugene F. Stoermer first coined the term 'Anthropocene'. However, the term earned its academic recognition following the publication of Stoermer and the Dutch atmospheric chemist Paul J. Crutzen's co-authored article, "The Anthropocene" in 2000.

<sup>12</sup> Introduced by Donna Haraway, the term *natureculture* manifests the tightly interwoven quality of nature-culture entanglement. See Donna Haraway's *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991), *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (2003) and *When Species Meet* (2008).

on earth as the centre of the universe" (2008, par. 11), and such a vision continues justifying the anthropocentric agenda. Moreover, concentrating on the etymological background of the word and elaborating on the connection between 'eco' and *oikos*,<sup>13</sup> Jonathan Bate states that "[e]copoetry is not a description of dwelling with the earth, not a disengaged thinking about it, but an experiencing of it" (2000, p. 42). Here, Bate continues validating a dualistic division between the rural and the urban spheres because, according to him, a poem does not necessarily appeal to the mind, but to the senses. Preserving the nature/culture divide, Bate goes on to argue that

[t]he poet's way of articulating the relationship between humankind and environment, person and place, is peculiar because it is experiential, not descriptive. Whereas the biologist, the geographer and the Green activist have *narratives* of dwelling, a poem may be a *revelation* of dwelling. Such a claim is phenomenological before it is political, and for this reason ecopoetics may properly be regarded as pre-political. Politics, let us remember, means 'of the *polis*', of the city. For this reason, the controlling myth of ecopoetics is a myth of the pre-political, the prehistoric: it is a Rousseauesque story about imagining a state of nature prior to the fall into property, into inequality and into the city. (2000, p. 266, emphasis in original)

As opposed to Skinner's interpretation of the phrase, ecopoetry, as 'house making,' and Bate's assertion of the nature/culture dichotomy via his idealisation of a pre-industrial state, posthuman poetry stresses the dissolution of the egocentric perspective. In other words, rather than "becoming entangled in the symbolic load of nature, or of nature-culture dualisms" (Alston, 2016, p. 94), posthuman poetry engages in a universal approach defining the meeting points between human and nonhuman agents, and it closes the long-lasting hierarchical gaps that continue to re-surface in ecopoetics.

Along similar lines, criticising the conventional definitions of 'nature' poetry, Ben Oliver Sebastian Smith states that "[t]he move from anthropocentrism to ecocentrism necessitates a fundamental shift in the way we think about environment" (9). Grouping the works of John Burnside (b. 1955), Thomas A. Clark (b. 1944), Alice Oswald, (b. 1966) and Richard Caddel (1949-2003) under the title *environmental poetry* (2012, p. 13), Smith states that

[a]s alternatives, I find 'ecopoetics' too specific to describe such a range of poetic techniques, and 'nature poetry' too reliant on the problematic concept of 'nature' defined in opposition to human culture. The term 'environment,' meanwhile, is very useful for thinking about the relationship between anthropocentrism and ecocentrism, human and more-than-human scales. (2012, p. 13)

However, the word 'environment' is also tainted by anthropocentric traces. As postulated by Jonathan Bate in his work, *The Song of the Earth* (2000), "[e]nviron' means 'around.' Environmentalists are people who care about the world around us. The world *around us*: anthropocentrism, the valuation of nature only in so far as it radiates out from humankind, remains a given" (2000, p. 138, emphasis in original). Without ignoring the anthropocentric hues emanating from the term itself, Smith states that he agrees with Bate's argument to a certain extent: "[I]f we talk about 'our environment,' we are viewing the world in terms of the self; but inherent within

<sup>13</sup> It means 'home' or the 'dwelling place' in Greek.

the term is also the capacity for viewing the self in terms of the world" (2012, p. 13). Hence, for Smith, environmental poetry can "be defined as poetry that explores the concept of 'our environment' and the interconnection of anthropocentrism and ecocentrism that this term suggests" (2012, p. 13). Nevertheless, referring to the *OED* definition of the 'environment' as "'the external conditions in general affecting the life, existence or properties of an organism or object,'" Vermonja R. Alston argues that "the retention of the term 'surroundings' continues to connote enclosures or cordoned-off places rather than the more fluid concept of interdependent and interrelational ecological systems" (2016, p. 95). Thus, the interpretation of the 'environment' as a 'bounded zone' not only continues preserving the nature/culture dualism but also reinforces the excuses for the human hegemony over the nonhuman matter by underscoring the "logic of colonisation" (Plumwood, 1993, p. 41).

Humankind has always been a biological component of the Earth; therefore, it is not surprising to see its dialogue with flora and fauna since ancient times. However, to understand the intellectual expansion of posthuman poetics, Romantic period deserves special attention – because the emergence of the Romantic poetry coincides with the sudden increase of industrialisation and mechanisation in the eighteenth-century England. In a similar vein, Lynn Keller notes that "the tradition of the Romantic nature lyric [...] is most formative for twentieth- and twenty-first-century poets" (2017, p. 246), because Romanticism emphasises the glorification of nature as a reaction to the dehumanising gadgets of the mechanised world. However, it would be wrong to assert that Romantic poets' return to nature enabled them to dethrone the image of the all-powerful human 'subject' and introduced a 'naturecultural' domain. This is because, unlike the intellectual spectrum of posthumanism which is based on a multidisciplinary stratum, the subject/object pyramid continues marking the characteristics of Romantic poetry since "the ingrained romantic structures of thought" (Clark, 2011, p. 13) tend to interpret nature as a foundation of creative stimulus for the poet. Even so, it should also be noted that Jonathan Bate's *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (1991) "forms a leading example of a significant early step [...], especially in Britain" (Clark, 2011, p. 15) because it reads the Romantic poetry through ecocritical lenses. As opposed to the tendency to pinpoint the Romantics as dreamy figures who take refuge in nature, Bate positions "the poets Wordsworth and John Clare, the Victorian critic John Ruskin and others at the beginning of a green political movement" (Clark, 2011, p. 16). Furthermore, in accordance with the Romantic evaluation of 'nature' as a transcendental ground that encompasses everything, Bate recognizes the Earth "as a single vast ecosystem which we destabilize at our peril" (1991, p. 40), and he draws attention to Wordsworth's "proto-ecological, anti-industrial arguments in his *The Guide to the Lakes* [1835]" (Clark, 2011, p. 16). In this way, Jonathan Bate formulates a link between the co-founding trajectory of the eco-philosophical approach and the integrated perspective of the Romantic era. Still, as Timothy Clark further argues, despite recognising the prominence of the natural world as a subject for ecocriticism, Bate's 'Romantic ecology' runs "the risk of over-idealising premodern and capitalist ways of life" (2011, p. 19), and such an anthropocentric stance continues objectifying nature as an 'ideal' base. This is the reason why Romantic poetry – whether ecological in its outlook or not – cannot succeed in situating human

and nonhuman entities within a non-hierarchical relationship and, thus, it ends up spotlighting the hegemonic manifestations of the *anthropos*.

It is seen that constant idealisation of *nature* results in *her* objectification because the gap between the lyric eye/I and the nonhuman sphere continues to widen. Posthuman poetics, however, is concerned with the interruption of the discursive chasm between the 'self' and the 'other.' Accordingly, elusive definitions pertaining to 'nature' and 'environment' are exchanged with a more enveloping and extensive term, namely the 'posthuman space.' Within this spectrum, 'posthuman space' serves as an ecocentric alternative that incapsulates all humans and nonhumans, and it enables us to confront the epistemological error<sup>14</sup> of the Western viewpoint, which supports "a vision of culture and nature as separate or even opposed, a vision that many environmental thinkers find at the root of environmental crises" (Armbruster, 2016, p. 157). Hence, instead of using such expressions as nature poetry, ecopoetry or environmental poetry, the term, 'posthuman poetry,' is introduced as an eligible alternative to keep up with the theoretical repercussions of the Anthropocene.

Here, it should also be noted that the broad spectrum of posthuman poetry cannot simply encompass the representation(s) of eco-catastrophes that intimidate (non)human life forms in a local geography. As a more comprehensive term, posthuman poetics introduces an ecocentric stance that embodies positive and/or negative after-effects of human-nonhuman entanglement on a global scale. Without ignoring the vitality of nonhuman agents, therefore, posthuman poetry allows its readers to shift their perception from that of the egocentric/local to the ecocentric/global one. In other words, going beyond hierarchical dichotomies pertaining to the conventional portrayals of 'nature,' posthuman poetry entails a fresh understanding that magnifies the limited scope of ecopoetry and/or environmental poetry. In this manner, employing an ecocentric perspective that tries to discipline the arrogant impetus of the human 'self,' I argue that Petrucci's posthuman poetry highlights the entanglement of the human and nonhuman matter through its representation of posthuman space(s) that repudiate the so-called exceptional status of humankind.

## 2. MARIO PETRUCCI'S ECO-PHILOSOPHICAL APPROACH TO POETRY

Unlike the post-structuralist tendency to disconnect the language/semiotic from the physical/material, Mario Petrucci adopts an eco-philosophical approach, for he foregrounds his works upon an all-inclusive understanding. In this manner, Petrucci challenges the anthropocentric repercussions of traditional 'nature' poetics and underscores the significance of human-nonhuman dialogue on an equal basis. For him, at the heart of the ecological crises there lies humankind's hubristic short-sightedness to see itself distinct from the natural realm, and as a solution he suggests that poetry has the capacity to lead the *anthropos* back to a 'relational ontology'

---

<sup>14</sup> According to Laurence Coupe, the error is twofold: "First, there is the failure to see that 'mind' [...] is not the exclusive possession of humanity. [...] Second, and following from that, is the wrong-headed belief that the individual organism may be understood in isolation from its own environment" (2013, p. 161).

which accentuates the connective spaces that are shared with the more-than-human world. Accordingly, in his interview with Matthew Griffiths, Petrucci explains his point as follows:

In a sense, it also reflects what's gone wrong with our relationship to ecology. We see ourselves as separate from it, as merely responding to changes in it, asking ourselves – how are we going to fix it?

*So it's an instrumental thing?*

Yes. Yes. We' are all Benthamites. But what ecology (or language, for that matter) needs is for us to get back into a right relationship with it, and live it as it is. And that means perhaps living it in a degraded mode over the next century, but being fully involved and immersed – let's not even call it "environment." (2009, pars. 7-8)

Instead of setting egocentric boundaries to the 'more-than-human world' and labelling it with symbolically loaded expressions – such as 'nature,'<sup>15</sup> 'environment' or 'ecology' – Petrucci formulates a 'posthuman space of becoming' where all human and nonhuman entities "exist in complex relationship" (Petrucci, 2009, par. 9), and he reaches beyond "the problems of traditional place-based poetics and strategies" (Pearson, 2013, p. 184). What is more, it should also be stated that Petrucci not only underscores the intra-action<sup>16</sup> between humans and nonhumans as a thematic input in his works, but also welcomes an intra-active mode of communication between poetry and other disciplines. As a "tireless experimenter in poetry," ("curriculum vitae," 2001, n.p.) therefore, Petrucci makes an intellectual contribution to the contemporary British poetics by proposing new conceptual principles, namely *Spatial Form*, *Poeclectics* and *LiterARTure* – which are explained as follows:

*Spatial Form* draws attention to the effects and influence on readers of the 'Gestalt' (or 'shape') of the poem on the page. As for *Poeclectics* and *LiterARTure*, the former describes, engages with, and enacts, the diverse and eclectic tendencies of contemporary poetry, while the latter describes the ways in which a writer can generate 'synaesthetic' effects through the deployment of poetry in three-dimensional space at various public sites. ("curriculum vitae," 2001, n.p.)

Related to the three-dimensional re-conceptualisation of poetry, it can be argued that the textual presence of the poem can also operate like a posthuman space in which the poet, the reader and the 'environment' come together to embody an all-inclusive set of intra-actions. So conceived, Petrucci's posthuman poetry points to a collective, connective and posthuman space of co-existence – both in content and form – thereby making it a more comprehensive medium to reflect on the dynamics of the Anthropocene. To illustrate the way in which Petrucci dismantles the ideological walls between theory and practice, his Poet-in-Residence experience(s) should be

<sup>15</sup> Basing her argument on Donna Haraway's "naturecultures," Sarah Nolan argues that the word 'nature' cannot truly account for the complex 'naturecultural' spaces of the contemporary world. Therefore, she uses the word 'unnatural' to be able to go beyond the "rigid conceptions of nature" (2015, p. 7). See *Unnatural Ecopoetics: Unlikely Spaces in Contemporary Poetry* (2017), for Nolan's extensive analysis of four American poets (A.R. Ammon, Lyn Hejinian, Susan Howe, Kenneth Goldsmith) and their disengagement with the traditional definitions of nature.

<sup>16</sup> Here, it is also beneficial to touch upon the difference between *interaction* and *intra-action* because, while analysing Petrucci's representation of the human-nonhuman continuum in his poetry, I prefer the latter. The term '*intra-action*' is introduced by Karen Barad in *Meeting the Universe Halfway* (2007). While the term *interaction* signifies a hierarchical interplay of the human and the more-than-human world, *intra-action* bears upon a posthumanist vision since it projects an egalitarian framework where conceptual divisions between the 'self' and the 'other' are annihilated.

mentioned: It was in 1999 when Petrucci worked as the first ever Poet-in-Residence at the Imperial War Museum. During his stay at the museum, Petrucci developed the “Imperial War Museum’s Poetry Hunt (entitled *Search and Create*),” which required the visitors to discover the poems situated in different parts of the building (Petrucci, 2006a, p. 70, emphasis in original). In this way, Petrucci was able to create “a *synaesthetic space* in which text, reader and environment draw on one another for new associations and resonances” (Petrucci, 2006a, p. 70, emphasis in original). Hence, it can be deduced that Petrucci not only experiments with the page-space of the poem to challenge the stylistic practices of poetry, but also takes the poem off the page and points to its physical existence as a material-semiotic being. In other words, Petrucci turns his poems into three-dimensional bodies and enables the reader/viewer to co-operate with them physically. To exemplify:

*Trench* is a keystone item in *Search and Create* [...]. It involves a telescopic sight down which, almost invariably, visitors cannot resist looking: whereupon they see the poem fixed to a distant pillar. *Trench* has been designed to create a *synaesthetic space* in which text, reader and environment draw on one another for new associations and resonances. The poem extends itself into – and is conditioned by – the optical system of the telescope, an interaction underscored through careful siting of the poem. [...] There are also strong resonances between the poem’s structure and the act of viewing, stressed visually and sonically through certain formal aspects of the piece. (Petrucci, 2006a, p. 70, emphasis in original)

Combining the posthumanist legacy with Petrucci’s endeavour to construct a *synaesthetic space*, it can be asserted that just as the way human/nonhuman, nature/culture, subject/object dichotomies are undermined in a ‘posthuman space of becoming,’ the textual body of the poem also functions like a material-semiotic passage where the poet, the reader and the ‘environment’ meet to celebrate an endless plethora of permutations. In a similar vein, referring to the dialogue between the poem as a ‘page-space’ and the physical world as a ‘posthuman space,’ Harriet Tarlo argues that “the more dynamic, open form style of writing, which makes use of the whole *page-space* to create, is more capable of reflecting and engaging with the landscape, that the open form page-space is closer to an open field or a moorland or a hillside than closed forms of poetry” (2008, par. 28, emphasis added). Accordingly, Tarlo suggests that the open form “is also more open to the reflection, or even embodiment, of the vast, complex, interrelated network of vegetation, insect and animal life that we call ecology and to intelligent reflection upon it” (2008, par. 28). Therefore, Petrucci’s experimental attempts to carry the poem off the page, as well as his use of the page-space of the poem as an open field, can be interpreted to indicate an overflowing network of intra-active relations that deconstruct logocentric and anthropocentric dualisms.

Moreover, *The Stamina of Sheep: The Havering Poems* (2002), too, is the outcome of Petrucci’s ‘poetry-in-residence’ experience as part of the *Year of the Artist* placement. Petrucci was the poet-resident in the London Borough of Havering during the summer of 2000 (“biography,” 2001, n.p.). While writing his work, the poet did not assume the role of a distant commentator; on the contrary, through his direct presence as a resident in Havering, he became a part of the process and obliterated the distinction between the observer and the observed. In other words, Petrucci acted



as a medium intra-acting with the geology of Havering through a flow of relations, and he let the place invoke the poems themselves. In his “Foreword” to the collection, Petrucci draws attention to the historical and geological narratives of Havering and explains how his egocentric presence is nullified:

I have spent all Summer steeped in the various incarnations of Havering’s history. In these juices I have been marinated and enriched. In particular, Havering has a remarkable geology. For instance, the proto-Thames laid a series of gravel terraces here as it was forced south by the massive ice-sheets of the Anglian ice-age. These never got much further than Hornchurch and have imbued this place, somehow, with a cusp-like metaphysical quality. There is also a depth and temperament to Havering’s folk-lore which I have found both compelling and challenging. No shortage of material then; and I cannot remember ever before writing so much, so quickly. (2000, p. 7)

*Thames*, composed as a sequence for the *Year of the Artist* project in London Borough of Havering, “‘translates’ the geology of the Thames Basin into a series of voices whose various tones, styles and rhythms attempt to capture the personalities of the different types of soils in that area” (Petrucci, 2006a, p. 68). Hereby, Petrucci formulates a connection between the historical and geological narratives of the Thames – not through projecting the domineering human gaze on it, but through ‘listening’ to the voices that the river has introduced. In this way, the poet gets fully involved and immersed in the Thames’s multifaceted ‘translation’ via his embodied intra-action with the river’s material presence.

All in all, considering Petrucci’s delineation of a liminal space of becoming, where we move from the projection of the human as an imperious potency upon nature to an ecocentric vision validating the mutual bond between humans and nonhumans, it is possible to assert that Petrucci’s posthuman poetics reads through the human-culture/nonhuman-nature binaries and embraces an ecocritical perspective. Within this context, posthuman poetry functions as a critique against the objectified representation of the more-than-human world – from which people have distanced themselves by turning it into a transcendental<sup>17</sup> principle that exhibits the projection of their anthropocentric mindset. In posthuman poetics, however, the “natural world is no longer a romantic mirror for human emotions; rather, the nonhuman inhabitants of the world are our *collective partners* in the ongoing process of creating ways of knowing” (Welch, 2013, p. 7, emphasis added). Thus, instead of upholding the discursive hierarchy set up between nature and culture, Petrucci welcomes an “anti-Cartesian mode of poetry,” which does not discriminate between “the language over here and the experience over there” (Petrucci, 2009, par. 6), but brings them together in a ‘naturecultural’ domain.

---

<sup>17</sup> John Donne (1572-1631) is one of the most prominent figures of the seventeenth-century metaphysical poetry, and he employs transcendentalism to go beyond the restrictive standards of daily experience. In “The Flea,” (1633) he uses the image of a nonhuman agent, that is the flea, in a totally different context, and in this way, the poet attempts to transcend its physical existence. Through the mingling of the male speaker, the lady, and the flea’s blood, the flea is used as a conceit that brings such diverse elements as sexual intimacy, marriage bed, and Holy Trinity together. Here, it is seen that, the poet objectifies the natural world and projects the flea as an extended metaphor to seduce the lady. In other words, he turns the more-than-human world into a transcendental ideal and implements his subjective view on the flea – rather than taking it as it is. See “The Flea” in *The Collected Poems of John Donne* (2002), pp. 26-27.

Regarding the posthumanist call to move from the 'subject/object hierarchy' to a 'subject-object intra-action' that undermines the dominance of the lyric I/eye in traditional 'nature' poetics, Petrucci also negates the supremacy of an imperious voice in his works. In his introduction of the term *Poeclectics*, Petrucci explains that "[a]s opposed to having a voice, poets seem increasingly to shift voice according to the formal, emotional and functional requirements of the work at hand" (2001, par. 5, emphasis in original). Hereby, as Petrucci clarifies more about the concept, "Poeclectics welds a powerful sense of 'making' (Greek: *poiesis*) to the desire to work inventively with a variety of sources and processes (*eklegein*: to choose out, select)" (2006a, p. 66). In other words, through confronting the authority of a singular voice, Poeclectics re-asserts plurality and intensifies the sympathy of the self towards the so-called 'other.' In this context, Poeclectic appropriation of the plurality in voice allows the self to intra-act with the 'other' so that it becomes possible to introduce hybridity and porosity as mediums challenging the static existence of the anthropocentric legacy. Hence, it can be asserted that as an experimental practice, Poeclectics empowers Petrucci to enrich the intellectual impetus of his posthuman poetry. As a poet-ecologist, therefore, Petrucci not only redefines humans as co-constitutive members of an intra-active set of relations, but also formulates an eclectic synthesis by employing a wide variety of texts, styles, voices, and forms on the 'page-space' of the poems.<sup>18</sup>

It no longer makes sense to follow the tenets of anthropocentric discourses and to continue objectifying 'nature' as a platform, which is either idealised or destroyed by the hand of the human because global well-being of the Earth is threatened at such a large scale in the Anthropocene. Relatedly, eco-philosophical paradigms announce the dissolution of the binary oppositions, and, in such a scheme, the lyric I/eye of 'nature' poetry is bound to be replaced by a "tangle of interwoven voices, genres, and literary traditions" (Ergin, 2017, p. 86). Thus, in an age of environmental crises, people can no longer lock themselves in ivory towers and assume that they will not be affected by what is happening in the 'outer' world and continue philosophising about it from a superior stance. As stated above, in light of a growing consciousness concerning the intra-action between the human and the more-than-human world, it becomes crucial to introduce a posthuman space "in which human actors are still there but now *inextricably entangled* with the nonhuman, no longer at the center of the action" (Pickering, 1995, p. 26, emphasis added). In this ecocentric vision, the poet cannot assume the position of the lyric I/eye – who is staying outside and observing the more-than-human world from a distance – but gets completely involved in it. Within this perspective, therefore, 'nature' can no longer be seen as a mirror to reflect the inner world of the poet; rather, it delineates the onto-epistemological existence of human-nonhuman

---

<sup>18</sup> Co-founded by Petrucci himself, *ShadoWork* project, which is an experimental collaborative poetry group, "adopts a 'co-vocal' approach to poetry in which poems are rewritten, co-written and intercut in order to sound new resonances beneath language and ego" (Petrucci, 2001b, par. 22). In this way, *ShadoWork* "challenges the concept of 'one poet, one voice,' interweaving a 'co-vocal' performance which transcends the individual" (Petrucci, 2001a, par. 11), and the poems, both in context and in form, "become the springboard for a dramatic exploration of communal work, where the authorial stance is breached via techniques such as interjection, juxtaposition and vocal simultaneity" (Petrucci, 2001b, par. 22). Moreover, also cofounded by Petrucci, *Diorama*, which is "a multi-vocal and multimedia performance enterprise" ("curriculum vitae," 2001, n.p.) develops the same "impetus into innovative multi-vocal and multimedia contexts for poetry" ("biography," 2001, n.p.).

entanglement – which is also conveyed by Petrucci as follows: “The environment is everything, including me” (2006b, p. 257).

### 3. TREES ARE NOT SILENT: GLOBAL WARMING IN *BOSCO*

Going beyond the hierarchical appropriation of the discursive division between humans and nonhumans, Petrucci introduces an ecocentric mode of being that denotes “the interlaced quality of life” in *Bosco* (Burnside and Riordan, 2004, p. 20). As stated above, this interlaced feature of human-nonhuman dialogue is first seen in the title of the collection, for the word ‘bosco’<sup>19</sup> does not relate to a single tree, but it signifies a group of trees that make up the whole forest. Structurally, however, *Bosco* is divided into three sections, which are entitled “Arboretum,”<sup>20</sup> “The True Service” and “Woodsmoke.”<sup>21</sup> “Arboretum” and “Woodsmoke” both consist of eight poems, while “The True Service” has a single poem of the same title. Each section is centred around a certain theme exploring “different kinds of loss associated with our estrangement from forests and the destruction of trees” (Petrucci, 2008, n.p.).

In “The True Service,” *Bosco* starts bringing the ecological problems of the Anthropocene to the surface and helps us understand what is really happening to the natural world – since it shows that trees, as nonhuman agents, are also responding to the global impacts of ecocatastrophes. To illustrate, in the poem “The True Service,” the newly cut tree ‘speaks’ through its corpus which is lying ‘silently’ before the human speaker. Similarly, in “Logwood”<sup>22</sup> and “Dodona,” trees start to speak directly to human beings: In “Logwood,” the logwood tree laments for humankind’s lack of foresight, and in “Dodona,” devastating consequences of climate change and global warming are brought to the foreground through the dying body of an oak tree.

Forests are often compared to the lungs of the Earth, for they are indispensable elements in controlling the increasing levels of greenhouse gases. However, as Paul J. Crutzen notes in “Geology of Mankind,” since the beginning of the twenty-first century, the destruction of the rain forests continues at an extraordinary rate (2002, p. 23). In this context, the poem “The True Service,” which is about the felling of a single tree, warns people of the dire consequences of their catastrophic practices and asks them to expand their vision beyond egocentric parameters. In accordance with “a reorientation of objectivity toward *intersubjectivity*” (Gander, 2012, p. 11, emphasis added), the poem projects the trunk of a newly cut tree as an all-hosting space where a great number of entities – ranging from worms to birds and ants – come together. Seeing the intertwined characteristic of the ‘vitality’ revealed by the piece of wood lying before him/her, the

<sup>19</sup> Preferring the Italian word, ‘bosco’ for woods/forest, Mario Petrucci may have tried to make a reference to his Italian origins. In relation to the overall argument of the collection, however, the Italian title might also create a sense of unfamiliarity for the English-speaking readers who have long been accustomed to taking the word ‘forest’ for granted – without necessarily thinking about its ecological merit and significance.

<sup>20</sup> The word *arboretum* means “a botanical garden devoted to trees” (“arboretum”, n.d., n.p).

<sup>21</sup> “Woodsmoke” refers to the uncontrollable levels of the increase in the overall temperature of the Earth’s atmosphere – which is likely to be the ultimate cause of various catastrophic wildfires in the future.

<sup>22</sup> Considering the ultimate annihilation of the logwood tree by the axeman, the term ‘logwood’ also connotes the objectification of the flora by cutting large logs from fallen trees for firewood and timber.

human persona undergoes an illuminating experience and realises that humans want nothing but more firewood/money in a world of limited resources (Petrucci, 1999, p. 17) – and this is tragic.

“The True Service” begins by relating the death of a tree and its silent scream: “Tree is almost silent – gives / only the traditional whispers / To speak fully would deafen” (Petrucci, 1999, p. 17). In these lines, the tree is not described as an ‘object’ that comforts and inspires the poet in hot summer days. Quite the contrary, it is a dying tree – which is too real to be idealised. Nevertheless, at the beginning of the poem the speaker is not able to comprehend the reason behind the tree’s humility and silence:

I am ungrateful for this  
consideration, the simplicity  
of leaf and bole revealed to me

from a distant brow, the ground  
that buries its mirror-image of roots. (Petrucci, 1999, p. 17)

As observed in the lines above, the human persona shows ingratitude to the tree’s calm acceptance of its death because, as per him/her, the body of the tree appears trivial from far away. However, with a closer look at the trunk of the tree lying before him/her, the speaker’s vision evolves to understand the fact that everything exists in a dynamic stream of co-founding relationships. To illustrate, for the human persona, it is startling to see how this ‘inanimate’ log serves as a home for various nonhuman entities: “There are grubs beneath the bark / even birds do not know of, a tribe / of ants busy among the twigs” (Petrucci, 1999, p. 17). Since it is part of a symbiotic realm, the tree cannot detach itself from this posthuman space of co-existence: It coexists with worms living under its bark, ants wandering among its branches, and nestlings that have not yet tried flying (Petrucci, 1999, p. 17). At this point, the human speaker begins to question whether s/he will go on treating the nonhuman ‘other’ as an ‘object’ or s/he will employ an ecocentric understanding that deconstructs the dichotomies between humans and nonhumans by ‘becoming other.’<sup>23</sup> Then, s/he goes on to answer his/her own query, “If all this were to come alive / if I were to take it all in – / what, on earth, would become of me?” (Petrucci, 1999, p. 17), as follows:

I would become an octopus  
of sense – out of water, forced  
to squirt about me an ink of fog.

I would be as a tree –  
petrified. Finding all I want  
is wood, the axeman to swing his axe. (Petrucci, 1999, p. 17)

Here, the poem reminds its readers that people should be able to empathise with the suffering of ‘the other’ so that they can have a small – yet significant – impression of what it means

---

<sup>23</sup> Alerting the reader to the function of *poiesis*, Petrucci explains that poets can make us aware of “the presence of the Other” or “draw attention to important issues we’re forgetting to look at, or perhaps even to the more fundamental problem of no longer knowing how to look” (qtd. in Carthew, 2004, par. 19). In his portrayal of a ‘posthuman space of becoming,’ therefore, Petrucci helps the speaker conceive what it means to be a nonhuman ‘object’ and/or ‘other’: first by *becoming* an octopus that cannot survive out of water, and then *becoming* a tree that waits to be chopped.

to be a dying tree. In this manner, “The True Service” transforms the speaker’s role from ‘master’ to ‘member’ and highlights the significance of regenerating an ecocentric viewpoint that has long been forgotten by humankind. Representing the whole humanity, the human speaker can no longer project his/her egocentric outlook onto the forests now because, with the help of imagination, s/he succeeds in seeing him/herself as the part of a posthuman space of becoming. However, as noted above, people are likely to fail when it comes to act out, for the axeman’s ominous existence continues lurking in the background: “[...] Finding all I want / is wood, the axeman to swing his axe” (Petrucci, 1999, p. 17). Here the poem does not explicitly indicate whether the axeman will quit swinging his axe in the long run or not. Instead, the main question is whether humankind can experience a ‘painful’ awareness by relating to the silent suffering of the tree. Accordingly, the poem warns us against the dire consequences of destroying the relational ontology pertaining to the human and nonhuman members of the Earth. Thus, at the end of “The True Service,” the speaker realises that if the axeman continues destroying the forests, then just like the octopus that is forced out of water, s/he, too, will be left without oxygen and will perish. In this manner, the poem enables us to visualise the negative impacts of the deforestation via the dying body of the tree: Although the tree is portrayed to be “almost silent” at the beginning of the poem – since “[t]o speak fully would deafen” (Petrucci, 1999, p. 17) – it ‘speaks’ through what the cutting of its trunk discloses to the speaker.

In the last part of *Bosco*, entitled “Woodsmoke,” Petrucci envisions a futuristic environment in which the catastrophic effects of deforestation and global warming reach unprecedented levels. “Logwood,”<sup>24</sup> for instance, represents a dying tree that accuses humankind of sustaining egocentric interactions with the more-than-human world. “Dodona,” on the other hand, is about the death of the last oak tree – which has been kept on life support. Finally, “Deserted” and “Exodus” describe how the remaining bits and pieces of ‘vital existence’ on Earth will be replaced by lifeless fossils and destruction. Overall, the poems selected for analysis in this section warn the reader of the possible ecocatastrophes that threaten all life forms in the Anthropocene.

“Logwood” is told from the perspective of a tree that harshly criticises the egocentric practices of people. It starts off exhibiting the tree’s direct appeal to humankind:

You have me stumped. Severed  
to heat your blood.  
Charred out, my heart – blistered  
by bucketfuls of sparks,  
stinking out your grate. (Petrucci, 1999, p. 25)

Here, the tree invites human beings to face the outcomes of their destructive habits towards the more-than-human world.<sup>25</sup> Thereby, the poem not only criticises the anthropocentric mindset, but

<sup>24</sup> Native to Central America and West Indies, logwood tree was mainly used as a source of black dye and for the construction of fences among many other versatile purposes. When England started controlling Jamaica in the seventeenth century, however, its seeds were taken to Europe (“Logwood,” 2019, n.p.).

<sup>25</sup> By attributing human traits to a nonhuman being, Petrucci does not suffer from the problem of representation, which presupposes that the natural world continues to be represented by the human ‘subject’ and thus becomes objectified. On the contrary, interlocking his creative philosophy with the tropes of poetic diction and the Poeclectics’s challenge to the

also draws attention to humankind's ignorance of the ecological after-effects of deforestation. Within this perspective, it is not difficult to visualise the negative consequences of global warming and deforestation because the total amount of the carbon released into the atmosphere since the eighteenth century has reached "200 billion tones [...] (that is approximately equivalent to the average weight of 41 billion African elephants!)" (Whitehead, 2014, p. 45), and the clearance of the forests since 1950 "has been equivalent to the rates of loss that had occurred over the previous 6000 years" (Whitehead, 2014, p. 82). However, as the logwood tree expresses in the lines above, humankind does not seem to take a serious note of what happens to the natural world.

The poem's starting in such a straight way illustrates people's inertia and apathy since they simply choose to cut down and destroy the logwood tree – without paying attention to the agential impetus of the nonhuman sphere. To the dismay of the *anthropos*, however, what really happens is that humans continue preparing their own end by chopping the logwood to warm their own blood. The tree, disappointed with humankind's mistreatment of the more-than-human world, goes on to express its purpose as follows:

I was meant for smaller things  
than your conflagrations  
of thought: the mute wheedling  
of grubs, hyphae.  
Cool draughts of oxygen. (Petrucci, 1999, p. 25)

The logwood tree underlines the fact that as an active component of the ecology, it was supposed to absorb carbon dioxide and sustain the ecological welfare of the planet – which is far more crucial than the egocentric schemes of the 'self.' Condemning these plans in an ironic tone, the tree speculates that there must be a 'valid' reason behind the carbon emission:

But there is purpose in carbon  
a release  
to thicken the swart rind of your stacks  
seed black-heaped portions of cloud  
unravel a thin-skinned planet (Petrucci, 1999, p. 25)

Paradoxically enough, people are more interested in increasing the number of wood sacks than attempting to reduce the amount of carbon released into the atmosphere. Relatedly, the uncontrolled consumption of the fossil fuels triggers the rising levels of the greenhouse gases, and the Earth gradually evolves into a thin-skinned planet which is unlikely to survive for long, because the ozone layer has long been destroyed by the human intervention. Showcasing the material and the immaterial consequences of the disruption of the relational ontology in a posthuman space of becoming, the tree suggests that humankind is preparing not only for its own end, but also that of the nonhuman realm. In this way, "Logwood" problematises the anthropocentric mentality by drawing attention to the agential faculties of the tree(s)<sup>26</sup> and points to a more eco-philosophical and relational existence.

---

dominance of a single voice, Petrucci articulates a 'posthuman space of becoming,' where human versus nonhuman dichotomy is destabilised.

<sup>26</sup> "In True Service" and "Logwood," trees have been represented as mourning, crying, and silently protesting for what has happened to them. Portraying their reserved agony, *Bosco* shows that the more-than-human world suffers in its own

The next poem, “Dodona,” which reveals the active role played by the oak tree in the preservation of ecological balance throughout history, also distorts the hierarchical distinction between human and nonhuman agents. The poem likens the last surviving oak tree to a female patient that is “kept on ‘life support’ by technical apparatus as part of a public show” (Petrucci, 2008, n.p.). Here, “Dodona” not only emphasises the ecological importance of the oak tree, but also demonstrates her spiritual value, because after the tree’s death, humankind gives up its last hope for reversing the adverse impacts of global warming. Moreover, “Dodona,” the title of the poem, also expresses the cultural significance of the tree, for it is associated with an ancient Greek oracle. In Greek mythology, heroes and historical figures including Achilles, Odysseus, the Spartan king Agesilaus, and the Roman emperor Julian are represented to be consulting Dodona when they are in search of important answers (Cartwright, 2015, par. 5). It was thought that the oak tree conveyed prophecies with the rustling of her leaves and shared prophetic knowledge with people. Accordingly, it can be said that Petrucci’s choice of the title “Dodona” for his poem forms a bridge between the future and the ancient past: While the oak tree was respected as a sacred medium that could unravel prophecies, in the poem she is associated with the ‘glorious’ days of the bygone centuries when it was still possible to ameliorate the eco-catastrophic tribulations of the Anthropocene.<sup>27</sup> Now, as the poem addresses us from a futuristic setting, the world has already crossed the climate danger threshold:

Too late, they see  
there was no logic in wood  
no need for it – except

to shade them from the chimaera  
that begins to strike root  
ineradicably

in their sleep. (Petrucci, 1999, p. 27)

Petrucci does not refer to the global warming explicitly, for he thinks that “the poem demands an absence of that kind of rhetoric” (2015, par. 7), so he uses metaphors and symbols to define the issue at hand. To exemplify, in “Dodona” the ‘chimaera’ image is presented in order to indicate the harmful consequences of the ‘greenhouse effect.’ Establishing a link between the chimaera – which is a mythological creature associated with heat and fire – and the Sun, Petrucci implies that the Earth is exposed to the solar ultraviolet radiation, and it results in the cumulative accumulation of excessive heat in the atmosphere. Moreover, chimaera is described as a fire-breathing hybrid monster “resembling a lion in the forepart, a goat in the middle, and a dragon

---

way. Although it may be interpreted as a kind of passive resistance on the part of the trees, it is a form of confrontation and disavowal. Therefore, audible or not, it is the trees’ idiosyncratic capacity to cry and protest that turns them into agents.

<sup>27</sup> Here, again, it should be noted that there are different interpretations about the start date of the Anthropocene. As Rob Nixon elucidates, it is even possible to trace the Anthropocene back to the “rise of sedentary agricultural communities roughly 12.000 years ago” (2018, p. 2), so it can be asserted that even ancient civilisations ‘contributed’ to the dynamics of the current geological epoch that humans and nonhumans inhabit today.

behind" ("Chimera," 2023, n.p). Similarly, it was also interpreted to be a metaphor for a Lycian volcano, by the late classical writers ("Khimaira," n.d., n.p.). Hence, as Will Steffen also contends, the chimaera's association with hot weather is likely to stand for "the highest temperatures experienced in more than 1.2 million years, [thereby] creating a 'Hothouse Earth' that humanity has never experienced before" (qtd. in "Point of No Return," 2018, par. 4, emphasis in original). In this context, the poem draws attention to the foreboding consequences of global warming, and it reminds us, once again, that one of the most effective mediums to cure the red-hot Earth is to help the flora endure longer. Oak trees, in this sense, have the utmost potential to fight off the scorching heat of the chimaera because they are hardy species that can survive for hundreds of years. It is, therefore, ironic that in "Dodona," the last oak tree is about to die because she is not as strong as she used to be: "[...] The lobes / of her leaves grow / crisp and shrivel" (Petrucci, 1999, p. 27). Revealing the desperate efforts of humankind to keep the oak tree alive, the poem warns that necessary precautions should have been taken long ago, because now it is too late:

Drizzles of atomised water  
daily wheedle her; still she suffers  
the haze of fumes, abhors  
their heat – defies all  
chemical incentives.

And so they stand, and pay  
to watch. To listen. (Petrucci, 1999, p. 26)

It is not possible for the oak tree to survive in this sterile and artificial setting because she is totally disconnected from the soil. Despite all the tragic efforts of humankind to help her go on, the oak tree cannot respond to the treatment because the chimaera has grown too strong to be kept in check. Therefore, humankind is helpless before the burning breath of the chimaera and all they can do is to 'watch' the dying oak tree – without realising that they are, in fact, witnessing their own death. Children also come to 'accompany' the tree, but their friendship fails to inspire a sense of faith and salvation:

Now, all these children. Endlessly.  
And she so sick, nothing good  
to tell. Their little hands – pink  
watersnails pressed to her aquarium. (Petrucci, 1999, p. 26)

Totally enshrined in a glass globe, the oak tree is denied any corporeal and natural communication with the world outside, so her death can be compared to the passing away of a patient who is taken to intensive care unit in a hospital. Thus, it is functional that Dodona's decease is portrayed in similar terms to that of a human being whose heart stops beating – as revealed by the computer signal in the poem:

Too old to fight.  
No spring left. The lobes  
of her leaves grow  
crisp and shrivel. Afternoon  
passes like an era.



Computer beeps – then emits  
the insistent signal. (Petrucci, 1999, p. 27)

Through the portrayal of the death of an oak tree whose heart stops beating, the poem suggests that the oak tree and humans need each other to continue surviving in a sick world which continues consuming itself from within. Sharing the same body/posthuman space, it is not surprising that when the heart dies, all the other organs in the corpus go through the same destiny.

In *Bosco* humankind is not merely described as an observer, but as a member of the more-than-human world. Within this context, via its description of the replacement of green areas by the cold silhouette of cities, the next poem, “Deserted,” portrays the negative effects of disrupting this symbiotic relationship. In Petrucci’s own words, opening “with the irony of concreted areas and asphalt strips (designed for cars) being called Greens, Walks or Roads” (2008, n.p.), “Deserted” describes how humans exchange what is natural with the artificial rather effortlessly and carelessly. Recalling the oak tree that is kept in an aquarium, “Deserted” illustrates how people lock themselves into an artificial simulation, which, paradoxically enough, is designed to evoke the effect of the natural. Moreover, as the lines below suggest, as humans continue taking shelter in an artificially constructed habitat and exchange the earth with the asphalt, they will have to face their own extinction eventually:

I use them too easily – lanes  
of motorways, the dodgy walks  
that turn to blackspots, roads  
that are riderless, their trees  
shorn like army haircuts (Petrucci, 1999, p. 30)

However, the speaker does not seem to care about what is going on; on the contrary, s/he desperately acknowledges that the loss is irreversible:

Never mind  
It’s fine  
Between strata of streets  
I fossilize (Petrucci, 1999, p. 30)

Hence, “[t]ogether, the poem’s title [“Deserted”] and the phrase ‘I fossilize’ suggest that the loss here is total: our species; life itself” (Petrucci, 2008, n.p.). Within this context, “Deserted” subtly, yet quite effectively, summarises the alarming condition that is awaiting us: Humankind is not only endangering its own species but the whole creation; and it, again, illustrates the magnitude of the myopic viewpoint and inertia that keep on sharpening the hierarchically designed extremes of the human/nonhuman dichotomy.

In a similar vein, “Exodus,” the last poem that closes *Bosco* offers a comprehensive outlook at the ecological problems of the Anthropocene. It consists of three parts that represent the journey of a bird: The first part of the poem describes the bird soaring above the forest; she continues to flutter her wings until the trees turn into small dots. Then, in the second part, the bird flies in front of the setting sun, and finally, in the third part, she reaches the altitude of space where she can see everything. In the last part, however, the joyful flight comes to an end because the bird realises that she has already turned into a fossil (Petrucci, 1999, p. 33). Thanks to the bird’s panoramic vision,

therefore, “Exodus,” allows us to envisage ourselves as seen from the space. In this way, it becomes possible “to understand the world at much larger and much smaller scales than before,” which, in return, “requires us to extend our restricted anthropocentric vision” (Keller, 2017, p. 33). Thus, “Exodus” and *Bosco* conclude by describing how the remaining traces of life gradually fade away and are replaced by death:

Only an eye glints  
 – diamond. Predictably  
 it dulls to graphite.  
 She enters the gob  
 of the Crab. Unheeding  
 the nebular, extinctions  
 behind her – the last twinkle  
 of that jaded spark

turning grey. (Petrucci, 1999, p. 33)

It is also worth mentioning the Biblical allusions of the word, *exodus*, to better understand its correlation with the poem itself. In its basic definition, *exodus* refers to the journey of a group of people who try to escape from a threatening setting. Within a religious context, however, *Exodus* is the title of the second book of the Old Testament, and it recounts the departure of the Israelites from Egypt. According to the story of the *Exodus*, Israelites release themselves from the bondage of slavery and travel with the prophet Moses to Mount Sinai where they are sanctified with the promise of the land of Canaan where they will get united as a holy nation. However, as opposed to the secular and religious definitions of the expression, which connotes the mass departure of people from one location to another for good, it is not possible that humankind can leave the Earth to settle in a new planet – unless the hubristic propensities of the *anthropos* to colonise the space turn out to be applicable. Here, the irony is that in the futuristic setting of the poem humans have already destroyed each spark of life by their own hand, and now they are surrounded by total desolation. As the closing lines of “Exodus” also indicate, it is not just trees that are endangered, but also the birds and finally humankind. Following the extinction of the last tree, the remaining melodies of the birdsong will also die and “[...] the last twinkle / of that jaded spark [will be] / turning grey” (Petrucci, 1999, p. 33). For this reason, reading against the anthropocentric schemes of humankind, *Bosco* embraces the ecocentric vision which argues that people are not exceptional beings, but co-constitutive members of a universal and intra-active co-existence. Underlining “the entanglement of human fate with that of other species” (Keller, 2017, p. 239), therefore, Petrucci’s posthuman poetics confronts the culture/nature, human/nonhuman binaries and designates a posthuman space to exhibit the agential faculties of the (non)humans.

## CONCLUSION

Considering the material and the discursive proponents of the Anthropocene as a geological epoch in the twenty-first century, it is obvious that the undercurrents of human-nonhuman continuum need to re-conceptualised. As a creative outlet, poetry is one of the most effective

mediums appealing to the heart and mind of the *anthropos*, so it functions as a suitable literary tool that can also interrogate the intellectual echoes of this re-conceptualisation. Limiting the scope of this study to the representation of human-nonhuman relationship in the early 2000s, it has been demonstrated that contemporary nature poetry can employ a fresh vocabulary that is not marked by anthropocentric insinuations. When currently available terms, such as nature poetry, environmental poetry, and ecopoetry, have been dissected from a critical standpoint, it is realised that none of them are able to work in tandem with the contemporary literary theories thoroughly – because they continue projecting the elusive definition(s) of nature, environment, and *oikos* from an anthropocentric standpoint. Interchanging all these problematic expressions with the term ‘posthuman space,’ it has been suggested that neither humans nor nonhumans can be placed at the centre or in the periphery, for they all belong to the same relational ontology. In a similar vein, Mario Petrucci’s projection of the dissolution of the conceptual boundaries between humans and trees in *Bosco*, highlights a dialogic and intra-active basis that is marked by ontological bridges rather than intangible gaps. However, it should be noted that Petrucci’s posthuman poetry does not paint ‘idyllic’ and/or ‘dark’ scenes where human-nonhuman intra-action is devoid of any positive or negative outcomes. In other words, without objectifying the more-than-human world as a ‘safe haven’ or as a ‘dark doppelganger’ that waits to take revenge on humankind, Petrucci’s *Bosco* claims that people can no longer be seen as autonomous and all-powerful ‘rulers’ who can escape from the eco-catastrophic consequences of their actions. Within this context, *Bosco* demonstrates an ecocentric reading of the Anthropocene, for it suggests that instead of promoting the *anthropos* as the ultimate ‘terminator’ or the ‘guardian’ of the more-than-human world, we should recognise the intermediary role of the nonhuman matter and its capacity to react to human intervention negatively and/or positively. Hence, it can be concluded that, taking an ‘ecocentric turn’ and criticising the anthropocentric rhetoric, Petrucci illustrates the complexity of the co-constitutive dynamics shared by humans and nonhumans in his posthuman poems of the Anthropocene.

#### BIBLIOGRAPHY

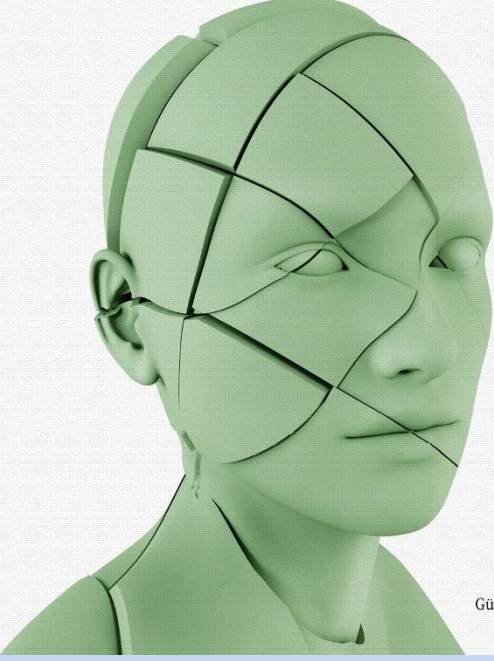
- Alston, Vermonja R. (2016). “Environment.” *Keywords for Environmental Studies*. Eds. Joni Adamson, William A. Gleason, and David N. Pellow. New York: New York University Press. 93-96.
- “arboretum” (n.d.). *Oxford English Dictionary Online*. n.p. <https://www.oed.com>
- Aretoulakis, Emmanouil (2014). “Towards a Posthumanist Ecology.” *European Journal of English Studies*, 18(2), 172-190.
- Armbruster, Karla (2016). “Nature Writing.” *Keywords for Environmental Studies*. Eds. Joni Adamson, William A. Gleason, and David N. Pellow. New York: New York University Press. 156-158.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bate, Jonathan (1991). *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London and New York: Routledge.
- (2000). *The Song of the Earth*. London: Picador.

- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- "biography" (2001). *Mario Petrucci Webpage*. n.p. <http://www.mariopetrucci.com/bio.htm>
- Burnside, John and Riordan, Maurice (Eds.) (2004). "Introduction." *Wild Reckoning*. London: Calouste Gulbenkian Foundation. 13-21.
- Carthew, Sally (2004). "On Mario Petrucci." *Jacket Magazine*, (25), 37 pars. <http://jacketmagazine.com/25/carth-petru.html>
- Cartwright, Mark (2015). "Dodona." *World History Encyclopedia*. 12 pars. <https://www.worldhistory.org/Dodona/>"Chimera (2023)." *Encyclopaedia Britannica*. n.p. <https://www.britannica.com>
- Cixous, Hélène (1976). "The Laugh of the Medusa." Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs*, 1(4), 875-893.
- Clark, Timothy (2011). *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coupe, Laurence (2013). "Green theory." *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*. Eds. Simon Malpas and Paul Wake. London and New York: Routledge.
- Crutzen, Paul J. (2002). "Geology of Mankind." *Nature*, (415), 23. "curriculum vitae" (2001). *Mario Petrucci Webpage*. n.p. <http://www.mariopetrucci.com/cv.htm>
- Donne, John (2002). "The Flea." *The Collected Poems of John Donne*. Ed. Roy Booth. Kent: Wordsworth Editions. 26-27
- Ergin, Meliz (2017). *The Eco-poetics of Entanglement in Contemporary Turkish and American Literatures*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Gander, Forrest (2012). "The Carboniferous and Eco-poetics." *Redstart: An Ecological Poetics*. Eds. Forrest Gander and John Kinsella. Iowa City: University of Iowa Press. 5-17.
- Greenberg, Arielle (2014). "That Greeny Power: Recent Works of Eco-poetics." *The American Poetry Review*, 43(4), 27-29.
- Haraway, Donna (1994). "A manifesto for cyborgs: Science technology, and socialist feminism in the 1980s." *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory*. Ed. Stevan Seidman. Cambridge: Cambridge University Press. 82-115.
- (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Iovino, Serenella and Oppermann, Serpil (Eds.) (2014). "Introduction: Stories Come to Matter." *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press. 1-17.
- Keller, Lynn (2017). *Recomposing Eco-poetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*. Virginia: University of Virginia Press. "Khimaira" (n.d.). *Hermes Myths 6 Favour – Greek Mythology*. n.p. <https://www.theoi.com/Ther/Khimaira.html>
- Lacan, Jacques (2001). *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London and New York: Routledge.
- "logwood" (2019). *Encyclopaedia Britannica*. n.p. <https://www.britannica.com>
- Nixon, Rob (2018). "The Anthropocene: The Promise and Pitfalls of an Epochal Idea." *Future Remains: A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*. Eds. Gregg Mitman, Marco Armiero, and Robert S. Emmett. Chicago: The University of Chicago Press. 1-18.
- Nolan, Sarah (2015). "Unnatural Eco-poetics: Unlikely Spaces in Contemporary Poetry." PhD Dissertation, University of Nevada. *ScholarWorks*.

- Oppermann, Serpil (1999). "Ecocriticism: Natural World in the Literary Viewfinder." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Dergisi*, 16(2), 29-46.
- Otter, Chris (2018). Introduction. "Roundtable: The Anthropocene in British History." By Chris Otter et al. *Journal of British Studies*, 57(3), 568-572.
- Pearson, Amber (2013). "The Eco-poetics of Space: How Contemporary American Poetics Can Help Posthumans Navigate a Postnatural World." PhD Dissertation, The Florida State University. *ProQuest*.
- Petrucci, Mario (2001a). "Are Great Poets Dead?" *Mario Petrucci Home Page*. 12 pars. <http://www.mariopetrucci.com/greatpoets.htm>
- (1999). *Bosco*. London: Hearing Eye.
- (2000). "Foreword." *The Stamina of Sheep: The Havering Poems*. London: The London Borough of Havering Office. 6-8.
- (2009). "Interview with Mario Petrucci." Interview by Matthew Griffiths. *Mario Petrucci Webpage*. 21 pars. <http://www.mariopetrucci.com>
- (2005). "Literature, Science, War, Chernobyl: The Eternities of Poetry." Interview by Dmytro Drozdovskyi. *Mario Petrucci Webpage*. 55 pars. <http://www.mariopetrucci.com>
- (2006a). "Making Voices: Identity, Poeclectics and the Contemporary British Poet." *International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*, 3(1), 66-77.
- (2008). "Poetry: the Environment." *Study Pack: Resources for Poetry Lessons and Creative Writing*. London: Immediate Release. n.p. <http://www.mariopetrucci.com/ecology.htm>
- (2001b). "Poetry Workshops – sea-change or algal bloom?" *Mario Petrucci Webpage*. 25 pars. <http://www.mariopetrucci.com/workshop.htm>
- (2015). "The Grass is itself a Child." *Myths of the Near Future*, 6, 15 pars.
- (2006b). "'Three hot drops of salmon oil': The artist and the self in the aftermath of Chernobyl." *Interdisciplinary Science Reviews*, 31(3), 254-260.
- Pickering, Andrew (1995). *The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science*. Chicago: University of Chicago Press. "Point of No Return: Crossing a Climate Threshold" (2018). *Climate Council*. 11 pars. <https://www.climatecouncil.org.au/resources/point-of-no-return-crossing-a-climate-threshold/>
- Plumwood, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London and New York: Routledge.
- Rigby, Kate (2004). "Earth, World, Text: On the (Im)possibility of Ecopoiesis." *New Literary History*, 35(3), 472-442.
- Skinner, Jonathan (2001). "Editor's Statement." *Ecopoetics*. (1), 5-8.
- Smith, Ben Oliver Sebastian (2012). "Beating the Bounds: Exploring Borders and Scale in Contemporary British Environmental Poetry." PhD Dissertation, University of Exeter. *ProQuest*.
- Smith, Jules (2004). "Mario Petrucci: Critical perspective." *British Council: Literature*. n.p. <https://literature.britishcouncil.org/writer/mario-petrucci>
- Tarlo, Harriet (2008). "Women and ecopoetics: an introduction in context." *How2*, 3(2), 40 pars.
- Wall, Derek (1994). *Green History: A Reader in Environmental Literature, Philosophy and Politics*. London and New York: Routledge.
- Walton, Samantha (2018). "Ecopoetry." *Companion to Environmental Studies*. Eds. Noel Castree, Mike Hulme, and James D. Proctor. London and New York: Routledge. 393-398.
- Welch, Tana Jean (2013). "The Posthuman Turn in 21<sup>st</sup> Century American Poetry." PhD Dissertation, The Florida State University. *ProQuest*.

# 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

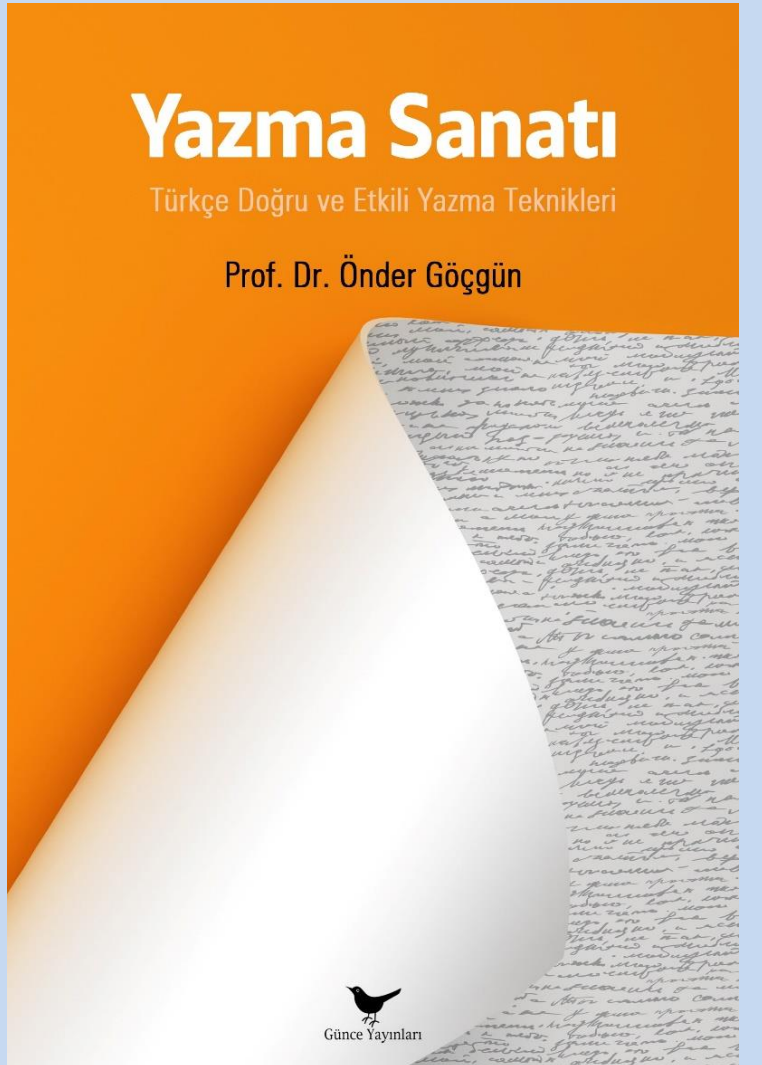


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

# Ekoeleştirel Okuma Örnekleme Olarak *Deli Yeşil* Hikâyeleri

DOÇ. DR. MAKSUT YİĞİTBAŞ\*

## Öz

Doğayla edebiyatın iç içeliği hep olagelmıştır. Destan dönemi, sözlü edebiyattan günümüze değin şiirin ve anlatıların çoğunda tabiatın betimleme malzemesi olmasından öte kurguların vazgeçilmezi olduğu bilinen bir gerçekliktir. Ancak sanayi devrimleri sonrası ve özellikle küreselleşme, kapitalizmle birlikte tabii olana, doğaya vahşi ön adı takılarak kontrol altında tutulması gereken güç, sömürülen bir kaynak gözüyle bakılmıştır.

Yüzyılı aşkın bir süredir, şair ve yazarın birbirinden keskin çizgilerle ayrılması özellikle Servetifünun topluluğu ile başlar. Ancak o günden bugüne kimi sanatçılarımız bu sınırı aşabilen yetenek ve eserler sergilemişlerdir. Bu duruma en güzel ve bir o kadar da yetkin örnek Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Edebiyatın Anadolu uzamında şiirle düzyazıyı harmanlamanın özgün kalemlerinden biri de Çerkez Bozdağ'dır. Henüz ilkokul öğrencisiyken şiirle başladığı edebiyat yolculuğunda zaman içinde roman ve hikâye yazan Çerkez Bozdağ Anadolu'dan, bozkırdan Türk halkına, insanlığa seslenen bir duyarlığa sahiptir. Şiirleri ve seri romanlarıyla Anadolu erdemini edebî düzlemde yorumlayarak okuyucularına aktarmaya çalışan Bozdağ aynı zamanda bir hikâyecidir de. Bilindiği üzere öykü, şiir ile düzyazının kesiştiği noktada duran bir türdür. *Deli Yeşil* adlı kitabında Bozdağ'ın öyküleyici kimliğiyle birlikte şair duyarlığıyla da karşılaşılır.

Tabiatın, doğal olanın amaçsız, kendiliğinden rafine edildiği *Deli Yeşil*'de anlatımın lirik ve didaktik düzlemde işlenmesi kitaptaki öyküleri ekoeleştirelinin özgün örnekleri kılar. Doğal dünyaya duyulan özlemin daha çok bilinçli duyarlıkla edebiyata taşındığı günümüzde Çerkez Bozdağ'ın *Deli Yeşil* ile tabii olana yaklaşımı, doğal gerçeklikle iç içe öykülerine taşıması onu özgün bir konuma taşır. Bu yazıda *Deli Yeşil*'de yer alan hikâyelerin kuramsal düzlemde ekoeleştirel okuması yapılacak, özellikle de kitaba adını veren "Deli Yeşil" in ekoduyarlık taşıyan yönleri irdelenecektir.

**Anahtar sözcükler:** ekoeleştirel, Çerkez Bozdağ, hikâye, üslup, Servetifünun

## DELİ YEŞİL STORIES AS AN EXAMPLE OF ECOCRITICAL READING

### Abstract

Nature and literature have always been intertwined. It is a known fact that from oral literature to the present, nature is not only a descriptive material but an indispensable part of fiction. However, after the industrial revolutions and especially with globalization and capitalism, "wild nature" was perceived as a force to be kept under control and turned into an exploited resource.

\* Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, maksutyigitbas@gmail.com, orcid: 0000-0002-3041-8120

Gönderilme Tarihi: 7 Haziran 2023

Kabul Tarihi: 12 Temmuz 2023

For more than a century, the separation of poet and writer from each other with sharp lines begins with the Servetifünun community. However, since then, some of our artists have exhibited talents and works that exceed this limit. Ahmet Hamdi Tanpınar is the best and most competent example of this situation. One of the original authors of blending poetry and prose in the Anatolian space of literature is Çerkez Bozdağ. Bozdağ, who started to his literary journey with poetry when he was still a primary school student and wrote novels and stories over time, has a sensitivity that appeals to the Turkish people, humanity from Anatolia, from the steppe. Trying to convey the Anatolian virtue to his readers by interpreting it on a literary level with his poems and serial novels, Bozdağ is also a storyteller. As it is known, short story is a genre that stands at the intersection of poetry and prose. In his book *Deli Yeşil*, it is possible to see Bozdağ's poetic sensibility as well as his narrative identity.

In *Deli Yeşil*, where nature and the natural are refined spontaneously and without purpose, the lyrical and didactical processing of the narrative makes the stories in the book authentic examples of ecocriticism. Today, when the longing for the natural world is carried to literature with more conscious sensitivity, Çerkez Bozdağ's approach to the natural with *Deli Yeşil*, bringing the natural to his stories intertwined with reality carries him to a unique position. In this article, the stories in *Deli Yeşil* will be analyzed by means of ecocritical theory especially the eco-sensitive aspects of "Deli Yeşil", which gives the book its name will be scrutinized.

**Keywords:** ecocriticism, Çerkez Bozdağ, story, style, Servetifünun

## GİRİŞ

İnsan doğayla sürekli bir etkileşim içerisinde. Yaşamını devam ettirmek, duyduğu saygı ve sevgi, ya da medeniyet kurma amacıyla tabiatla barışık olmuştur. "Uzak Helenik dönemden erken Rönesans'a kadar, doğa esas olarak bir etik yönelim kaynağı, insan düşüncesinin normatif desteklerini ve tutarlılığını bulmasını sağlayan bir araç olarak görüldü." (Bookchin, 1994, s. 510). İnsan, avcı toplayıcı dönemde doğa ile uyumlu bir ilişki içerisindeyken aklın imkânları dâhilinde geliştirdiği medeniyetle doğaya olan bağımlılığını göreceli olarak azaltır. Toplum geliştikçe doğadan bağımsız bir çevre oluşturmaya başlar. Yerleşik hayata geçen insanoğlu yaşam alanlarının daha düzenli oluşturur ve bu durum doğadan bağımsız hareket etmesini hızlandırır. Kurduğu yaşam alanlarıyla doğaya karşı kendisini kısmen korumaya alan insan, tabiatı hükmedilmesi gereken karşıt bir güç olarak görmeye başlar. Doğaya hâkimiyet ölüm oranlarını azaltır ve insan nüfusunun hızla artmasını sağlar. İhtiyaçlarını karşıladığı tabiata anne gibi bakan insanoğlu zamanla kendini doğanın bir parçası görmekten uzaklaşır. Akıl aracılığıyla diğer varlıklar üzerinde sağladığı üstünlükle insan çevresini, kendine göre dizayn eder.

İnsanın tabiatla olan ilişkisinde edindiği alışkanlıklar kadar din/ler de belirleyici olur. Beşerî ve ilahi dinlerde doğaya saygı esastır. Bütün dinlerde tabiata saygı ve israf etmeksizin doğadan istifade edilmesi salık verilir. Her üç semavi dinde dünyanın insanoğlunun hizmetine verildiğine dair öğretiler yer alır. İbni Arabi evren içinde insanı bâtni (görünmeyen) ve zahirî (görünen) dünyanın merkezinde değerlendirir, aralarında koşutluk kurar: "Yeryüzü yedi tabakadır: Siyah arz (yeryüzü), toprağımsız arz, kızıl arz, sarı arz, beyaz arz, yeşil arz. Bu yedi tabakanın insandaki



benzerleri ise deri, yağ, et, sinirler, damarlar, adale ve kemiklerdir” (2016, s. 43). İnsan doğaya tahripkâr bakarak bir anlamda kendine de hor bakıp saygısızlık yapmış olur. Eski Türk kültürünün önemli evresini oluşturan ve bir dönem din olarak da benimsenen Şamanizm’de de tabiata önem verilir ve doğanın diline, yönlendirmesine bağlı olarak yaşam biçimlendirilir. Şamanizm inancının Türkler tarafından benimsenmesiyle birlikte doğaya yüklenen birtakım kutsiyetler, bu inancın etkisi etrafında şekillenmeye başlamıştır. Şaman inancına sahip olanlara göre bütün dünyada bulunan varlıklar bir ruha sahiptir. Bu dine inananlar dağları, gölleri, ırmakları vb. unsurları “yersu” olarak adlandırarak, canlı birer varlık olarak düşünmüşlerdir (İnan, 2020, s. 51). Bunun için hayvan ve tabiata ilişkin Türk atasözlerine yansıyan mesajlara bakıldığında içinde insanın da yer aldığı bütün canlılara ve tabiata saygının üst seviyede olduğu rahatlıkla görülecektir. Ancak günümüze gelindiğinde dünyaya hükmeden kapitalist anlayış dinlerin ve kültürlerin doğaya karşı olumlu öğretilerini göz ardı eder. İnsan ve tabiat karşısında sergilenen tavır üretim- tüketim ve kâr- zarar anlayışına indirgenip sosyal ilişkiler güç savaşına dönüştürülür. Karşıt olanı yok etmeye, güçlü olanın zayıf olanı etkisi altına almaya odaklanan insan çevreye verdiği zararın farkına varmaz ya da görmezden gelir. Bu konuya Belem Ekososyalist Bildirgesi’nde, kapitalizmin ekodüzene yönelik yıkıcılığına karşı şu şekilde dikkat çekilir: “Kapitalizmin, insanlığı ve doğayı bir parazit gibi sömüren bu sistemin barbarlığı konusunda başka kanıtlara gerek yoktur. Kapitalizmi hareket halinde tutan tek güç, kâra geçme ve buna bağlı olarak sürekli büyüme zorunluluğudur. Kapitalizm büyük bir savurganlıkla gereksiz ürünleri yaratıyor, çevrenin sınırlı kaynaklarını boşa harcıyor ve geriye sadece zehirler ve çevreyi kirleten ürünler veriyor. Kapitalist sistemde tek başarı ölçütü, günde, haftada, yılda ne kadar daha fazla satış yapıldığıdır. Daha fazla satış yapılsın diye suyumuz, havamıza ve toprağımıza sanayi atıklarının kanalizasyonu muamelesi yapılmasına neden olan ürünler, büyük miktarlarda ortaya dökülüyor”(Belem, 2009). Kâr etme amacı için doğaya ve insan karşı sergilenen her tavır mubahlaşmakta, gerektiğinde bu mubahlık yasayla güvence altına alınmaktadır. “Büyük sermayeyi haklı göstermek, onun sorunlarına gene aynı azınlık yararına çözüm üretmektir. Gerçeğin büyüğü, tekelci sermayenin çevreyi de yapısını kendinin belirlediği pazar ekonomisi içerisine sokması ve doğanın bu kez daha da kötü sömürülmesidir. Bu yaklaşımın başka bir aldatmacası da yapılanların ve yapılacak olanların sanki çevre kirlenmesini önleyecek önlemlermiş gibi sunulmasıdır. Bu durumda hastalığa ‘ilaç’ diye ileri sürülenler hastalığın kendisinden daha da tehlikeli olacak niteliktedir”(Ataöv, 2009, s. 39).

Avrupa’da 18. yüzyılla birlikte hız kazanan sanayi devrimi beraberinde tabiata ve insana bakışta önemli değişiklikler yaşanır. Her iki değere de sömürü perspektifinde bakılır. İşçi devrimini bu insani sömürüye bir karşı duruş şeklinde değerlendirmek gerekir. Diğer taraftan kapitalizmin doğayla birlikte nesneye, insana bakışı ve onu hem tüketen hem de sömürülen meta olarak görmesi bugün bile geçerliğini sürdürmektedir. Tabiata ve insana karşı sergilenen bu hoyrat bakış geçen yüzyılda yaşanan iki büyük savaşın asıl nedeni olur. Dünyanın dolayısıyla da tabiatın ve insanın paylaşımı ve sömürülmesi noktasında anlaşmazlıktan kaynaklanan bu savaşlarda büyük trajediler yaşanır. İnsanlığın saadeti için yapılan bütün teknik icatların tabiatla birlikte kendi türünün kıymına yönelik kullanılması başta filozoflar olmak üzere sanat ve edebiyatçıları

derinden yaralar. Modernist ve postmodern sanatların gelişmesinde iki büyük savaşın etkili olduğu çok açık bir gerçekliktir. "I. Dünya savaşı, Batı Avrupa kapitalizminin sermaye birikiminin krize girdiği noktada kendine yeni pazar ve ucuz hammadde kaynaklarını sağlayacak olan Osmanlı imparatorluğu ve Ortadoğu pazarını paylaşma savaşı olmuştur. II. Dünya savaşı ise, Kapitalizmin 1929 Büyük krizini çözmek amacıyla ortaya koyduğu fordist (kitlesel) üretim biçiminin uygulanmasını sağlayacak dinamiklerin gelişmesini, kapitalist sistemin yön ve hegemonyasının el değiştirmesini sağlayacak ve sadece dünyanın bir parçasını değil, daha büyük bir parçasının pazara dâhil edilmesine olanak sağlayacak şekilde paylaştırılmasının savaşı olmuştur. İşte günümüzde yaşanan ya da yaşanılacak olan, adına III. paylaşım savaşı denilecek savaşlar da hep kapitalist üretim biçiminin kendini yeniden üretme adına yaptığı ve tam anlamıyla uluslararası sermayenin kendi arasında yapacağı hegemonya savaşları olacaktır" (Altıok, 2005, s. 155). Böylece bütün semavî dinlerin bahsini ettiği dünyanın sonunu kendi eliyle gerçekleştirecektir.

Endüstrinin hızlı gelişimi daha fazla insan gücüne doğal kaynaklara ihtiyaç duyulmasına neden olur. Buna bağlı olarak artan ekolojik sorunlar küresel bir tehdit hâlini almaya başlar. Doğadaki yıkım ve bu tahribatın doğurduğu sonuçlar bütün canlıların yaşamına doğrudan ve dolaylı biçimde sosyal, kültürel, ekonomik hayatına olumsuz etki eder. Yaşanan bu olumsuz gelişmeler ekolojik benlik yaratma ve ekolojik farkındalık oluşturma ihtiyacını kaçınılmaz kılar. Ekolojik bilinç oluşturma çabaları, biyoloji, tıp, fizik, zooloji, sosyoloji, antropoloji, edebiyat ve kültür araştırmaları gibi alanlarda kendisini göstermeye başlamış, bu alanlardaki çalışmalar gün geçtikçe artar. Edebiyat alanında ekolojik farkındalık yaratmaya yoğunlaşan yöntem ise ekoeleştirici anlayış ile olur. Ekoeleştirici perspektif, edebî metinlere insan merkezli değil, doğa merkezli bir düşünceyi geliştirir. Doğayla insan eşgüdümsele bağ içindedir. Dolayısıyla tabiatın bir parçası olan insan ait olduğu doğaya karşı alacağı tavırda sadece ona zarar vermekle kalmaz kendine de zarar verir. Bu durum insanın iç dünyasıyla birlikte somut varlığında da onulmaz yaralar açar: "Ekolojik açıdan bakıldığında diğer canlı türleri gibi doğanın bir parçası olan insan sistematik biçimde hem düşüncesinde hem de bunun sonucu olarak küresel düzeydeki uygulamalarında kendisini doğal bütünlükten ayırmıştır. İnsanın doğaya verdiği zararın aslında kendi bedenine verdiği zarar olduğunu anlaması ne yazık ki çevre bilincinin geliştiği zamanımızda bile yeterli düzeyde yaygın bir anlayış değildir. Doğanın bedenine, toprağa, suya, havaya ve bitki ve hayvanlara verilen inanılmaz boyuttaki zarar yaşamın çeşitliliğini ve türlerin zenginliğini insanın da aleyhine olacak şekilde yok olmaya götürmektedir" (Oppermann, 2006, s. 3).

İnsan başta olmak üzere doğaya yönelik bu saldırgan tavra, üretme yerine tüketme, kadını hor görme ve ona reva görülen şiddet, sanatçıları derinden yaralar. Büyük kentlerde olduğu gibi Anadolu'da ve özellikle bozkırında yetişen ses ve söz ustaları doğada, insan ilişkilerinde yaşanan yozlaşmalara isyan edip sanatlarını bu yolda dillendirirler. Âşık Veysel'i, Mahzuni Şerif'i, Neşet Ertaş'ı bu açıdan dinlemek Çerkez Bozdağ gibi yazarları da bu bağlamda okumak gerekir. Bozkırda doğup büyüyen Bozdağ doğanın güzelliğine âşık, önemine inanan bir sanatçıdır. Genel olarak edebiyat anlayışında özelinde ise *Deli Yeşil* hikâye kitabında dikkat çeken ölçüde doğaya ve insan tabiat ilişkisine yer verir; bu tavrı kitabına ekoeleştirici özellik kazandırır.

1955 yılında Türkiye'nin merkezinde, Kırşehir ilinin Mucur ilçesine bağlı olan Obruk köyünde doğan Çerkez Bozdağ ilk ve orta öğrenimini Mucur'da tamamlar. Siyasi çalkantıların çok yoğun yaşandığı yıllarda, 1979'da Konya Selçuk Eğitim Enstitüsü'nün Türkçe bölümünden mezun olur. 1992 yılında lisans tamamlama suretiyle branşını Türk dili ve edebiyatı olarak değiştirir; Tokat, Hatay, Kırşehir ve Ankara'da öğretmen olarak görev yapar. İlkokul yıllarında şiir yazmayla başlayan sanat hayatını bugün de sürdüren Bozdağ şiir, anı ve tiyatro gibi edebiyatın farklı alanlarında birçok ödülün sahibidir. *Misket Kızın Rüyası*'nın yazarının *Mehmet'im Vatan Oldu*, *Yılm Hayvanı*, *Hürriyet Türküsü* ve *Yarasanın Tüyleri* adlı roman serisinde sergilediği sanatçı kimliğinin özünde duyarlılığını insanla sınırlamayıp tabiata; doğal olan ya da olması gereken insan ilişkilerine, hayvanların özgürlüğüne yönelir. Çerkez Bozdağ'ın bu duyarlı ve sanatçı yönü tabiata ve insana sevgi, saygı bağlamında *Deli Yeşil* adlı hikâye kitabının pek çok kurgusunun omurgasını oluşturur. Bir metni anlamlandırma onu hangi düzlemde okumaya bağlıdır. Buna göre metinle; "iletişime iştirak eden ve onun gerçekleşmesinde rol alan unsurların yüklendikleri fonksiyona göre belirlenir" (Aktaş, 1993, s. 92). Dolayısıyla ekoeleştirel duyarlılığı taşıyan hikâye, roman veya bir başka metnin karşısında alımlayıcı konumundaki okuyucu "bu seçme işinin nasıl ve neye göre gerçekleştiğini ancak metinde yer alan dil malzemesinin yüklendiği ve ifade ettiği fonksiyonlardan hareketle öğrenme ve izâh etme imkanına..."kavuşur (Aktaş, 1993, s. 93). Bu açıdan ya da hermeneutik gerçeklikten hareketle Bozdağ'ın *Deli Yeşil* adlı eserini ekoeleştirel açıdan okumaya çalışılacaktır.

### EKOELEŞTİREL AÇIDAN DELİ YEŞİL

Ekoeleştiri özü ve etimolojisi yönüyle doğayı ölçü alan bir eleştirel yaklaşımdır. 1974 yılında Fransız feminist yazar Françoise d'Eaubonne ve Amerikalı feminist Rosemary Ruether kadın ve doğa arasında koşutluk kurup her ikisinin de sömürülmekle kalmayıp savunmasız hâlde bırakılmalarını dile getirirler. Ekofeminist ya da feminist ekoloji olarak kabul edebileceğimiz bu adlandırma kavramsal (bir nesnenin, bir duygunun ya da düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, anlamı, anlam yükü) düzlemde 1978 yılında Amerikalı akademisyen William Ruekert tarafından kaleme alınan "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism" başlıklı makalede ele alınır. Ekoeleştiri 1990'lı yıllarda yine Amerika'da üniversite ve edebiyat çevrelerinde ziyadesiyle ilgi görerek kavram olarak kanıksanır (Huyugüzel, 2018, s. 140 - 141). Kadın ve doğanın koşutluğu bağlamında feminist yaklaşımın; doğa karşısında insanların kendi aralarındaki ilişki sosyal yaklaşımın; insanın tabiatın efendisi, sömürme hakkı kendinde mahfuz olan yegâne otoriteye karşı oluş derin ekoeleştiri bakış açısının doğmasına neden olur. Buna göre 'feminist', 'sosyal' ve 'derin' ekoeleştirel zaman içerisinde başkaları da katılacaktır.

Doğayı, insanlığın tabiatla ilişkisini anlamının yeni yollarını bulmaya çalışan Lawrence Buell çevre bilincini önceleyen bir edebiyat eleştirmenidir. Edebiyatın doğayla bağına, çevreyi nasıl temsil ettiğine dair görüşlerini içeren *The Environmental Imagination* adlı çalışmasında bir edebî eserin çevreyi ve doğayı ne ölçüde dikkate aldığına dair bazı normlar belirler. Buna göre:

1. Eserde insanın dışındaki çevre sadece bir arka plan değil, insanın tarihinin doğa tarihiyle iç içe olduğu bir mevcudiyettir;

2. Eserde, insan menfaatleri yasal olan yegâne menfaat olarak görülmemektedir;
3. İnsanın çevreye karşı sorumlulukları eserin etik boyutunun bir parçasıdır;
4. Eserde çevrenin değişmezliği değil de bir süreç olduğu düşüncesi en azından dolaylı olarak bulunur (Özdağ, 2017, s. 33).

Lawrence Buell'in belirttiği ve kısmen sistematize ettiği bu maddeler ışığında Çerkez Bozdağ'ın *Deli Yeşil* hikâye kitabına bakıldığında başta esere adını veren "Deli Yeşil" başta olmak üzere birçok hikâyede doğaya karşı takınılan tavır, insanların çevreyle kurduğu bağ, hayvanların ele alınış şekli, insanların onlarla münasebeti, tüketime dayalı yaşam, tabiat betimlemelerinde kullanılan dil, sosyal münasebetler ve kadınlara karşı takınılan tavır ekoeleştirel yaklaşımlıdır. Bozdağ'ın tabiatı ve doğal olanı eserlerinde idealize edip bunların dışındaki durumları yermesi ekolojik dengeye, doğal olana saygısını gösterir.

Kitapta incelenecek odak hikâye olan "Deli Yeşil" in kısaca özeti şudur: 2180 metre yükseklikteki bir dağın yarı yamacında konuşlanan Yeşilyurt köyü halkı, rakımı gibi mutavassıt (ortalama) bir yaşam sürmektedir. Beldenin muntıkaları ağaç ve çiçeklerden ilhamla adlandırıldığı ölçüde güzel, insanları çalışkan ve mesutturlar. Ancak teknolojik araç ve aletlerin köye gelişiyle tembelleşen köyün erkekleri yaptıkları işlerin pek çoğunu kadınlara bırakarak kahvehanede vakit geçirmeye başlarlar. Bu tembelleşme kervanına televizyonla birlikte kadınlar da katılır. Bilgisayarların evlere girmesiyle birlikte doğayla iç içe olan çocuklar evlere kapanır ve zaman içerisinde ahlaki açıdan yozlaşırlar. Yaşananlar Yeşilyurt'u başkalaştırırken bir dönem köyün hırçın ve bıçkın delikanlısı Deli Ömer, uzun yıllar kanun kaçağı olarak yaşadığı Almanya'dan köyüne döner. Şahsiyetinde büyük değişim yaşayan Deli Ömer halim selim, tabiat dostu akıllanmış olgun bir insandır artık. Deli Ömer yirmi beş yıl önce bıraktığı köyün insanında ve tabiata dair ekolojisinde büyük değişiklikler gözlemleyerek üzülür. Yeşilyurt artık Kurakyurt olmuştur. Sıklıkla halka suyun ve yeşilin önemini anlatmaya çalışır bu nedenle de köylü ona Deli Yeşil demeye başlar. Yaşanacak kuraklığa bağlı susuzluğu en başından köylüye haber veren Ömer, kendince buna tedbirler alır. Ona kulak asmayan halk alıştığı yaşamı sürdürmeye devam eder ancak baharın sonu ile başlayan yağmursuzluk ve yaşanan kuraklık köyde büyük bir su kıtlığına neden olur. Bu durum köylünün muvazenesini yitirme seviyesine ulaştığında halk, insanlık dışı bir hâl içinde su bulmak ümidiyle Deli Yeşil diyerek alaya aldıkları Ömerlerin evine ve su depolarına saldırıp Ömer'i linç eder. Tabiatın feryadına kulak vermeyen insanlar doğallıklarından uzaklaşıp vahşileşmişlerdir artık.

*Deli Yeşil* kitabında bazı hikâyelerin ekoeleştiri bakımından zengin motifler taşıması yazarın onları doğa bilinciyle kaleme aldığını gösterir. Çerkez Bozdağ, *Deli Yeşil*'in tema, dil ve üslubuyla yetinmeyip doğa bilincini kitabın kapak fotoğrafına yansıtması, sahip olduğu bu hassasiyetleri okuyucularına aktarma niyetinin görsel kanıtıdır. Üretim yerine tüketime yaşam tarzına dönüşmesi köylünün kendine yabancılaşmasına neden olur. Kendi emeğine, işine yabancılaşan köylünün birbirine yabancılaşması, yozlaşması kaçınılmazdır artık: "İnsanın kendi emek ürününe, kendi yaşamsal etkinliğine, kendi cinsil (Hegel: somut evrensel) varlığına yabancılaşmasının dolaysız bir sonucu da şudur: insan insana yabancılaşmıştır. İnsan kendi kendisinin karşısında iken, onun karşısında olan ötekidir" (Marx, 2013, s. 29). Artık yaşamını idame ettirdiği doğaya,

köyüne ve kendine yabancılaşan insanlar köyden kopup şehirlere taşınırlar. Böylece kentlere düzensiz göçler başlar, köyün doğal gereksinmelerinden kopup kente göç edenler farklı bir maceraya sürüklenirler. Bugün gelinen noktada, Türkiye’de kentlerin işlevsiz ve estetikten uzaklaşan yapılaşmasında köylerden çok hızlı göç alması etkilidir; bu durum her geçen gün kendini daha fazla hissettirmektedir. Çerkez Bozdağ bu olumsuz gelişmeye *Deli Yeşil*’in pek çok hikâyesinde doğrudan ve dolaylı olarak dikkat çekmeye çalışır: “Türkiye’nin pek çok yerinde olduğu gibi Yukarıöz’de de insanlar tüketim toplumu olma yolunu seçmiş, koyunlar, inekler hızla satılmaya başlanmıştı. Tarlası, bağı, bahçesi olmayan Deli Ahmet de köyden şehre plansız göçenler kervanına katılmış(tı)” (Bozdağ, 2016, s. 3). Köyde kalanlar ise var olan tarlalarını değerlendirmezler. Dolayısıyla köyün adlarıyla müsemma olan güzel, yeşil beldeleri ekolojik dengesizliğe bağlı olarak çirkinleşir: “Dağlardaki ağaçlar kesildikçe Yeşiltepe’ler boz tepeye, Gültepe’ler kel tepeye dönüşmeye başladı. Evlerin bahçelerindeki ağaçları hastalık sardı. Yemyeşil bahçeler yabancı otların yuvası haline geldi” (Bozdağ, 2016, s. 37). Kümes hayvanı bile beslemekten uzaklaşan köy halkı yumurtayı dahi ilçeden satın alır.

Teknolojik aygıt ve araçlarla hızlı bir şekilde tanışan Türk halkının onları yaşamında araçlaştırma yerine amaçlaştırması ve belli bir dönem sonra da etkilerine girmesi bağımlı olma gibi bir tehlikeye yol açar. Bu beraberinde yozlaşmaya, doğal olandan uzaklaşıp normal dışılığın etkisinde kalmaya neden olur. “Deli Yeşil”in halkı ve özellikle de çocukları bilgisayara bağımlı olma yolunda hızla ilerlerler. Doğadan ve tabii hayattan uzaklaşıp sanal yaşamın dünyasında yaşamaya başlanır: “Evlere bilgisayar girdikten sonra çocuklar hiçbir işe bakmaz oldu. Sanal âlemde öldürdükleri her düşmana bir puan alan çocuklar anayı, babayı dinlemez oldular. Sanal atların peşinden koşmaktan kapılarındaki gerçek atların ağıtlar yakan kişnemelerini hiç duymadılar” (Bozdağ, 2016, s. 37).

*Deli Yeşil*’in ekoeleştiri bakımından zengin ve özgün olan bir diğer hikâyesi “Ördek Düdüğü”dür. Hayatı hızlı yaşayan ve hak etmediğinden daha fazlasına sahip olma hırsıyla geçiren Serçe Cemal’in en büyük merakı avcılıktır. Hiçbir acıma duygusu taşımaksızın zavallı hayvanları avlayan Cemal, tutkuya dönüştürdüğü bu merakını kendi adını taşıyan torununa da aşılar. Böylece torun Cemal doğaya ve canlılara duyarsızlaşır; okulda ve bu yönde yapılan telkinlere, yaklaşımlara kulak tıkayarak ilgisizleşir: “Aklının yettiği günden beri dedesinin kullandığı bir ördek düdüğü vardı. O düdüğü tıpkı ördek sesi gibi bir ses çıkarıyor, ördekler o sese geliyor, Serçe Cemal de gelen ördekleri zımbalıyordu. Bu durum küçük Cemal’in çok hoşuna gidiyordu. Sınıfta öğretmenin doğayı koruma konusunda anlattıkları bir kulağından girip öbüründen çıkıyordu” (Bozdağ, 2016, s. 121). Serçe Cemal’in avcılık merakı çok sevdiği torununun sonu, kendisinin de bu büyük acıyla yüzleşmesiyle sonuçlanır:

“Serçe Cemal... yüzükoyun yattığı yerde ördek seslerinin geldiği yere nişan aldı. Bekledi... Bekledikçe öldürme hırsı kabardı... Avının yerinden emin olmak için son bir defa ördek düdüğünü ağzına aldı. Düdüğü öttürdüğü anda karşı çalı yığınının arasından bu ötüşe başka bir ötüş cevap verdi. Serçe Cemo yıldırım hızıyla çiftesini iki defa arka arkaya ateşledi. Çalılardan arkasından önce bir kuş ciyaklaması, ardından da çocuk çığılığı duyuldu... Gördüğü manzara korkunçtu... ‘gönlümün gülü’ diye sevdiği küçük Cemal’i kanlar içinde hareketsiz yatıyordu. Cemal’in hemen yanı başında... kanlar içinde bir ördek

yatyordu. Örneğin yanında ise üç tane minik yavru korku içinde titreyerek ciyak ciyak ötüyor, çırpınarak annelerinin etrafında çaresizce dönüyorlardı” (Bozdağ, 2016, s. 124 - 125).

Ekoeleştirel yaklaşımda sosyal münasebetler ve kadınlara karşı takınılan tavır önemli yer tutar. *Deli Yeşil*'in sosyal ilişkiler bağlamında öne çıkan bir diğer ekoeleştirel motifi kadınlardır. Çoğu hikâyede ezilen, sömürülen, hor görülen ve kimi zaman da bir meta kertesinde alçaltılan kadınlara dikkat çeker Çerkez Bozdağ. “Gözyaşların Görülmesin”de Deli Ahmet’in eşi Naciye’nin annesi, ailesinin onaylamadığı biriyle, gönlünce evlendiği için yok sayılan ve ailesinden hiçbir destek bulmayan biri olarak karşımıza çıkar. “Ördek Düdüğü”nde fiziki görünümüyle örtüşen lakabı olan ava meraklı Serçe Cemal, çiftesiyle sevdiği bir delikanlı ile nişanlı olan adıyla uyum içinde endamlı olan Selvi’yi zorla kaçıtır. Bu nedenle Selvi bir ömür ona dargın olur, Serçe Cemal’i bir türlü sevemez: “Kalbi kırık Selvi’nin kendini zorla kaçıran Cemal’e büyük bir kin besliyordu... Tam bir buçuk yıl konuşmadı Selvi, Serçe Cemal’le. Bir robot gibi onun emirlerini yerine getirdi. En ağır işlerde çalıştı. Dayaklar yedi olur olmaz bahanelerle. Yaşamakla ölmek arasındaki çizgide günlerce, aylarca gidip geldi” (Bozdağ, 2016, s. 111).

Ekoeleştirel bakışın yansıtıldığı metinlerde kendiliğinden güçlü bir sosyal bağ ön plana çıkar. Bu açıdan bakıldığında *Deli Yeşil*'de özellikle ideal öğretmen ve öğrenci münasebetine dikkat çekilmiştir. Bunda yazarı Çerkez Bozdağ’ın uzun yıllar öğretmen olarak görev yapmasının, eserleriyle de eğitici kimliğini sürdürme gayretinin rolü olmalıdır. Kitapta irfan sahibi eğiten ve yönlendiren büyüklerin yanında doğrudan kendini eğitime, öğrencilerine adayan iki hikâyeden söz etmek gerekir: “Sağır Hıçkırıklar” ve “Tahir’in Hikâyesi”. İlkinde Selçuk Baba olarak adlandırılan bir öğretmenin gerçekten öğrencilerine baba şefkati ile davranması ve hikâyenin sonunda bunun gerçekleşmesine tanıklık ederiz. İkinci hikâyeye olan “Tahir’in Hikâyesi”nde ise fakir Tahir’in hırsızlıkla yaftalamaması için çabalayan Turgay öğretmenin fedakârlığını görürüz.

“O yaz Turgut Bey’in tayini... Aydın’ın Didim ilçesine çıktı. Turgay Bey aynı azim ve şevkle yeni öğrencilerini aydınlatmaya devam etti... Yaz tatiline girdikleri zaman Sivas’taki bir yakınının düğününe gitti. Geriye döndüğünde onu bir sürpriz bekliyordu. Evine hırsız girmişti. Şikâyet dilekçesi vermek için savcılığa gitti. Savcı Bey başka bir görüşme yapıyordu. Turgay Bey bir süre bekledi. Sıra kendine gelince Savcı Bey’in makamına girdi. Genç savcı onu görünce ayağa fırladı. Hocam, dedi. Turgay Hoca’m! Verin elinizi öpeyim...” (Bozdağ, 2016, s. 235).

Genç savcı Kayseri’den öğrencisi Tahir’dir. Kara Rifat’a ders vermek için başlayan ve psikolojik bir boşluğa ya da probleme bağlı olarak hırsız olacakken onu bu durumdan kurtaran Turgay öğretmen memlekete pırıl pırıl bir savcı kazandırmanın haklı gururunu yaşar.

Dil ve üslup açısından bakıldığında *Deli Yeşil*'deki hikâyeler yazarının sosyo-psikoloji ve kültürel yaklaşımıyla koşutluk içinde olduğu görülür. Türkiye’nin farklı kentlerine uzanan, geniş bir coğrafyayı içine alan hikâyelerde daha çok İç Anadolu, Kırşehir yöresi ve insanları; bölgenin, bozkırın doğa betimlemelerinin işlendiği görülür. Bu yoğunluğun temel belirleyicisi Çerkez Bozdağ’ın kalemını doğal olanın yanı sıra, hâkim olduğu kültürel mirastan yadsımaz. Durum böyle olunca kişilere, özellikle kadın betimlemelerinde güzelliğe ve olumlamaya dair sözcükler yazarın duygu ve beğeni dünyasından kopup gelirler. Beğeni yerine yergiyi hak eden tiplerde

ise yazarın tavrı bu kez tersi yönde yer yer aşırılaşan yaklaşıma dönüşür. Türk kültüründe kadim dönemlerden beri olagelen ve Anadolu'da geleneğe dönüşen sıfatla anılan kişiler *Deli Yeşil*'deki birçok hikâyede görülür. Anılan kişilerin fiziki görünüşleri, ahlaki durumları, tavırları ön adlarıyla ya da lakaplarıyla örtüşür. İlkın Deli Ömer olarak anılan sonrasında Deli Yeşil'i, Serçe Cemal'i, Çapar Ali'yi, Kara Rıfat'ı, kendini öğrencilerine adayan Selçuk Baba'yı hikâyelerde bu adlandırmalarla örtüşen karakteristik yönleriyle tanırız.

"Deli Yeşil'in genelinde kendini belli eden sanatsal, yer yer şiirsel betimlemeler benzetmelerle iç içe okuyucuya sunulur. Yazar olmanın yanında şair kimliğine de sahip olan Çerkez Bozdağ mekân ve kişi betimlemelerinde sözcük, ek ve kip benzeşmelerine önem verir. "Yeşilyurt'un köyden dışarı açılan yollarının adı bile yeşillik kokuyordu. 'Çamlıyol', 'Meşeliyol', 'Elmalıyol' köye giren çıkan yollardan bazılarının adıydı. Köyün çevresindeki yer adları da şiir gibiydi. 'Çamlıtepe', 'Güllütepe', 'Sümbültepe', 'Nergisovası', 'Baharovası' bu yer adlarından bazılarıydı." (Bozdağ, 2016, s. 36). Yazarın bu şiirsel tasvirlerinde, doğaya olan sevgi ve saygısından kaynaklı ekoduyarlığın varlığını açıkça görmek mümkündür. Tabiata ve doğal olana ilgi yazarın ekoeleştiri bilinciyle hareket etmesini zorunlu kılmaz, bu üslup kendiliğinden vücut bulur. *Deli Yeşil*'de tabiattan yola çıkılarak yapılan benzetmeler doğayla sınırlı kalmaz ve kişi betimlemelerinde de sanatkarane düzlemde görülür. Bir yazarı sıradanlıktan farklı kılan en önemli hususlardan biri üslubunun edebî dile dönüşmesidir. Yukarıöz köyünün çobanı olan kimsesiz, Deli Ahmet'in bakışlarına garibanlığı sinmiştir bu nedenle de ürkek bakar: "Gece siyahı gözleri hep korkak bakardı" (Bozdağ, 2016, s. 2). Bu türden tabiattan mülhem benzetmeler eserin sanat seviyesine katkı sağlar ancak bu sanatsal yaklaşımlarda zaman zaman rastlanılan yerel yaklaşımlar ve halk arasında kullanılan kimi benzetmeler sanatsal ve edebî tavırla çelişir.

Çerkez Bozdağ şiirlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de kendini metinden yadsımayan bir yazardır. Halk hikâyeciliği başta olmak üzere edebiyat geleneğimizde karşılaşılan, anlatıcının söylem düzleminde anlatıyla iç içe olmasına *Deli Yeşil*'in birçok hikâyesinde rastlanır: "Hani: 'İyi olacak hastanın doktor ayağına gelir.' Derler ya! Yine öyle oldu. Yıldız tatilden döndüğünde..." (Bozdağ, 2016, s. 16). Durum böyle olunca yazar betimlemelerinde şahsiyetine has lirik, mizahi ve ironik dile sıklıkla başvurur. Bu üslup bazen hikâyeye kişilerinin çaresizliğini dile getirirken tasvirlerine bazen de sosyal hayatta benzerlerine sıkça rastlanılan kaba saba kişilerin tavırlarını anlatırken kendini belli eder. "Tahir'in Hikâyesi"nde, Tahir'in annesi Döndü fabrikada aşçılık yaparak hasta kocasıyla üç çocuğuna bakan bir kadındır. Fakir ve çaresiz oluşunu yazar bir şiir dizesi gibi dile getirir: "Döndü çekingendi. Döndü korkaktı. Döndü ezikti" (Bozdağ, 2016, s. 210). Bu hikâyenin mekânı Kayseri'dir. Pastalarının ve pastanesinin güzelliğiyle şöhret olan Kara Rıfat geçimsizliği ve cimriliği ile de tanınmış biridir. Bu davranış özelliklerinden ötürü sık sık işçi değiştirir ya da ayrılanların yerine başkalarını bulur. Kara Rıfat, iş yerinde çalışmak zorunda kalan Tahir'e alışıla geldiği üzere kötü davranır; işe geliş ve gidişlerinde üstünü yoklayıp ona hırsız muamelesi yapar. Bu tavırlar Tahir'i fazlasıyla üzer.

"On beş gün boyunca Kara Rıfat konuştu, o sustu; Kara Rıfat güreledi, onun gözünden hüznün yağmurları yağdı..."

- Rıfat amca, ben hırsız değilim. Bu yaptığına kul gazabı denir.

Kara Rıfat bayramlık ağzını bir daha açtı.

- Diklenme lan, eşek sıpası! Açlıktan ağzınız kokuyor..." (Bozdağ, 2016, s. 214-215).

Yazar, Kara Rıfat'ın çirkin söylemelerini 'bayramlık ağız' olarak tanımlayarak açıktan ironi yapar. Yazar Kara Rıfat'ın huzursuz işyerine bulduğu ad da hikâyenin ironisinden beslenir: "O (Tahir) şimdi 'Huzurlar' adlı pastanenin çalışanı olmuştu" (Bozdağ, 2016, s. 212).

*Deli Yeşil*'de ironik yaklaşıma zaman zaman mizahi dil de eşlik eder. Yerinde olması ve edebî olduğunda bu tür anlatım biçiminin metnin okunur oluşuna katkı sağlar. Bozdağ'ın genellikle trajik mizansenini çoğu zaman kahramanların çaresizliği ve fakirliği besler. İçinde dram da olsa yapılan mizah, okuru gülümsetir. Bu türden mizah unsurlarına özellikle "Gözyaşların Görülmesin"de rastlanılır: "Ana-oğul Mamak'ta yerçekimine meydan okuyan ancak her an aşağı uçacakmış gibi duran iki kayanın arasına taşların örülmesiyle oluşturulan, mağara mı ev mi olduğu anlaşılmayan bir gecekonduda yaşıyordu. Kışın bu garip mimariye (!) ulaşmak için helikopter kiralamak gerekiyordu. Ama onlar uçularak gelinecek bu yere sürünerek, tırmanarak ulaşıyorlardı" (Bozdağ, 2016, s. 1). Aynı hikâyede geriye dönüş tekniği ile yazar, Deli Ahmet'in Ankara'ya ilk geldikleri günlere, evine ekmek götürmek için yaptığı fedakârlıklara dikkat çekmek için yine mizahi dile başvurur: "Sonunda bir ayakkabı boyası sandığı edindi Deli Ahmet. Samanpazarı'nda, Ulus'ta, Sıhhiye'de zabıta memurlarıyla kısa mesafe koşu yarışlarına başladı (Bozdağ, 2016, s. 4).

Çerkez Bozdağ hikâye anlatımında olabildiğince yapay dilden kaçınır, metinlerde sergilediği tabii dili ise doğadan mülhem ekolojiyle besler. Bundan ötürü betimlemelerinde ilham aldığı kaynak genellikle tabiat olur. "Ballı Badem" hikâyesinde (teyzesinin başarısını kıskanan yeğeninin yazdığı) aşk mektuplarıyla yıpranan Gülbahar hakikati öğrenince büyük bir üzüntü duyar. Yazar onun hüznünü tabiata ait unsurlarla dile getirir: "Sanki gökteki bütün gezegenler başına düşmüştü Gülbahar'ın. Sanki altındaki kara toprak yok olmuştu da sonsuz bir boşluğa düşüyordu kızcağız. O, şimdi üzerinden buldozer geçmiş bir bahar gülüydü, susuz, havasız, solgun ve bitik." (Bozdağ, 2016, s. 23). Kara Rıfat'ın yanından ayrılan Tahir, yaz tatilini ailesiyle geçirdikten sonra Sivas-Yıldızeli'ndeki yatılı okuluna döner. Sivas zorlu kış koşullarının hüküm sürdüğü bir kenttir, bu durum Tahir'in oradaki yaşamına doğrudan etki eder. Tahir arkadaşı Ozan'la ilçeden merkeze giderken soğuk iklimin onlara yaşattıklarını, zıtlık üzerinden betimler: "Diz boyundan yüksek karlarla cenk eden kış güneşinin altında otobüs beklediler" (Bozdağ, 2016, s. 229). Sıradan bir hayat kesiti yazarın şiirsel üslubuyla renklenir, bu anlatım biçimiyle *Deli Yeşil*'de sıklıkla karşılaşılır.

Kırşehir pek çok hikâyede anılmasına karşın Mucur'un sadece "Bir Kaşık Pekmez"de yer aldığı görülür. Bu hikâyenin kişileri arasında bulunan Çapar Ali, çaparlık yaparak yazarı da mahkemeye veren bir eski tanıdık gibidir. Bu yönüyle yaşamdan beslenen, mizahla bezenen "Bir Kaşık Pekmez"deki insanlara günümüzde, birebir olmasa bile rastlamak mümkün.

"O, eşeğine binip de 'Mucur'a gidiyorum.' dedi mi herkes: 'Eyvah, yine kime dava açacak?' diye telaşa kapılırdı. 'Bahçeme tavuk girdi.', 'Köpeği bana ürüdü.', 'Geçerken bana yan baktı.' gibi ipe ilmeğe gelmez davalarında, hâkimler de bıkmıştı. Sık sık azarlanır fakat yine de hiç uslanmaz, kardeşini, bacısını, kendi oğlunu, kızını, yakın-uzak akrabalarını, aklına kim gelirse onu mahkemeye verirdi" (Bozdağ, 2016, s. 29).



Her şeyden şikâyetçi olan bu türden kişilerin bugün için de geçerli olduğunu rahatlıkla söylenebilir. Sadece eşeğin yerini araba, hayvanlardan kaynaklanan çok basit problemlerin yerini trafik vb. sorunlar almıştır.

Doğasıyla insanıyla çok güzel olan dünyanın bugün için katlanılmaz bir hal almasında bütünsel bir duyarlık probleminin varlığına işaret etmektedir. Unutulmamalıdır ki sanatın yaratıcı ve karşı koyucu gücü her zaman toplumda karşılık bulmuştur. Her yönüyle edebiyatın da içinde yer aldığı sanatın gücüne sarılarak dünyayı ve insanı ekoduyarlığa davet etmek gerekir: “Özellikle insanlarda doğa bilincinin uyandırılması için gerekli olan söylemi üretme noktasında dilin ne derece etkili ve önemli olduğunun bilincinde olan Çevreci Eleştiri’nin dile verdiği önemin temel noktası da burasıdır: Söylem üretmek”(Ayaz, 2014, s. 291). Bu söylemi yazınsal metinle sınırlamamak da sanatçının yaratıcılığına düşmektedir.

## SONUÇ

Hikâye kahramanlarının kimileriyle özdeşleşen, okuyucularıyla metin arasında duygu köprüsü kurmaya çalışan bir yazardır Çerkez Bozdağ. Onun bu yönü doğaya ilişkin yaklaşımında da kendini gösterir, böylece kuru bir didaktizmden sakınır. İnsanın bir parçası olduğu tabiata sevgiyle bakışını betimlemelerine ve anlatım diline doğal biçimde yansır. *Deli Yeşil* kitabı çerçevesinde bakıldığında Bozdağ’ın zaman zaman romantik duyarlığına bağlı olarak tesadüflere ve gerçek hayatla çelişen sahnelere yer verdiğini söylenebilir ancak unutulmamalıdır ki edebî anlatının yaşamla birebir benzeşmesi beklenemez. Öbür türlü okuduğumuz hikâyeler biyografi, otobiyografi ya da üçüncü sayfa gazete haberi olurlar.

Kişi isimleri ve namlarından mekân adlandırılmalarına değin pek çok açıdan ekoeleştirel duyarlık taşıyan *Deli Yeşil*’de kadının erdemine, tabiatın değerine ve insan ilişkilerinin sosyal yaşamdaki önemine dair tematik motifler yer alır. Yaşamdan ve doğadan ilhamını alan Çerkez Bozdağ’ın sıradan gerçekliği kurguya dönüştürürken doğal olan/lar için sergilediği tavır, belki de farkında olmaksızın onu ekoeleştirel yazara dönüştürmektedir. Dünyada ve ülkemizde yaşanan çevre kıyımı karşısında tabiata saygıyı, koruma duyarlığını, insana sevgi duymayı okuyucusuna iletmesi bakımından *Deli Yeşil*’deki hikâyeleriyle Çerkez Bozdağ okuyucularının karşısına ‘söylem üreten’ bir yazar olarak çıkar.

## KAYNAKÇA

- Aktaş, Ş. (1993). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Altıok, M. (2005). Uluslararası Sermayenin Krizi, Hegemonya Savaşları ve Türkiye. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (12), 151-173. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6126/82174>
- Ataöv, Türkkaya. (2009). *Kapitalizm ve Çevre*. İstanbul: İleri Yayınları.
- Ayaz, Hüseyin (2014). Çevreci Eleştiri Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 3 (1) , 278-292. DOI: 10.7884/teke.268
- Barbarlığa Karşı Ekososyalist Forum: “Belem Ekososyalist Bildirgesi”. (Ocak 2009), Erişim: (<http://www.felsefe.net/ekoloji/1552-belem-ekososyalist-bildirgesi.html>)

- Berktaş, F. (1996). Ekofeminizm ya da Yüreğin İyimsenliği. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 0 (4)  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iukad/issue/732/7911>
- Bookchin, Murray (1994). *Özgürlüğün Ekolojisi*. Çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozdağ, Çerkez (2016). *Deli Yeşil*. Ankara: Özbaran Ofset Matbaası.
- Bulut, D. (2005). Çevre ve Edebiyat: Yeni Bir Yazın Kuramı Olarak Ekoeleştiri.  
[http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17\\_cilt/dilek.htm](http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17_cilt/dilek.htm)
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İbni Arabî (2016). *Âlemin Yaratılışı*. Çev. Ekrem Demirli, İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İnan, Abdülkadir (2020). *Tarihte Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Altınordu Yayınları.
- Karl Marx (2013). *Yabancılaşma*. Ankara: Sol Yayınları.
- Oppermann, Serpil (2006). "Doğa Yazınında Beden Politikası".  
[http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/18\\_cilt/6.pdf](http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/18_cilt/6.pdf). (Erişim Tarihi: 02.08.2021).
- Özdağ, Ufuk (2017). Çevreci Eleştiriye Giriş. *Doğa Kültür Edebiyat*. Ankara: Ürün Yayınları.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

**TÜRK EDEBİYATINDA  
ÜKRONYA**

MURAT GÜR



Günce Yayınları

## Roman için Ayrımcılık Tipolojisi

DOÇ. DR. TÜRKÂN YEŞİLYURT\*

### Öz

Ayrımcılık konusunun incelenmesi için romanlar önemli araçlarından biridir. Bunun için okuyucuların romanlara ayrımcılık açısından bakabilecek farkındalığa sahip olması gerekir. Aksi takdirde hayatta doğallaştırılmış olan ayrımcı tavır ve davranışların, dil ve üslubun romanlarda da tekrarlandığını ve pekiştirildiğini fark etmeyiz. Roman bağlamında ayrımcılık, anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine ırk, etnik köken, renk; cinsiyet kimliği, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim; dil; din, inanç ve mezhep; siyasi ve felsefi görüş; servet; engellilik; sağlık; yaş veya herhangi diğer bir farka dayanarak ayrımcılık yapması şeklinde ortaya çıkar. Ayrımcılığa neden olan faktörler “ön yargı”, “dogma”, “çıkar” ve ayrımcılığın dışı vurumu “nefret söylemi”, “şiddet uygulama”, “kayırmacılık” şekillerinde belirir. Ayrımcılık konusunda roman için önerdiğim “ayrımcılık tipolojisi” burada Peyami Safa’nın romanlarına uygulanmıştır. Bunun için anlatıcının figüre/figürlere ve/veya figürün figüre/figürlere bir ayrımcılık veya birçok ayrımcılık yapıp yapmadığına bakılmıştır. Söz konusu romanlarında ırka dayalı ayrımcılık, toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık, siyasal ve felsefi görüşe dayalı ayrımcılık, servete dayalı ayrımcılık, engelliliğe dayalı ayrımcılık, sağlık durumuna dayalı ayrımcılık, yaşa dayalı ayrımcılık yapıldığı görülmüştür. Romanın temel unsurlarından olan anlatıcı ve figürler, “figür hakları”na saygı da gösterebilirler; “figür hakları”nı ihlal de edebilirler. Kaba bir ayrımla ilkinde yazarın “demokratik tavra”; ikincisinde “otoriter tavra” daha yakın durduğu söylenebilir. Figürlerin psikolojik derinliklerini çok iyi verse de Peyami Safa’nın otoriter anlayışa uzak olmadığı görülür.

**Anahtar sözcükler:** ayrımcılık, kadın, Peyami Safa, roman, roman için ayrımcılık tipolojisi, toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık

### DISCRIMINATION TYPOLOGY FOR THE NOVEL

#### Abstract

Novels are one of the important tools for examining the issue of discrimination. For this, the readers must be able to be understood in order to be brought to the novels. Otherwise, we do not notice that the discriminatory appearances or language and style that are used visually are repeated and proven in the novels. In the context of the novel, discrimination refers to the fact that the narrator and/or the figure belong to a group of figures or individual members of that group; race, ethnicity, color; gender identity, gender, sexual orientation; tongue; religion, belief and denomination; political and philosophical view; fortune; disability; health; discriminates on the basis of age or any other difference. Factors that cause discrimination appear in the form of "prejudice", "dogma", "interest" and the expression of discrimination "hate speech", "perpetuating violence", "nepotism". "The typology of discrimination" that I suggested for novel on discrimination was applied to Peyami

Safa's novels here. As a result, it was examined whether the narrator discriminated against the figure(s) and/or the figure(s) or not. In his novels, it was seen that discrimination based on race, discrimination based on sexual identity, discrimination based on political and philosophical views, discrimination based on wealth, discrimination based on disability, discrimination based on health status, discrimination based on age were made. The narrator and the figures, who are the basic elements of the novel, can also respect the "rights of figures"; They may also violate "figure rights". In the first, with a rough distinction, the author's "democratic attitude"; In the second, it can be said that it stands closer to the "authoritarian attitude". Although he gives the psychological depths of the figures very well, it is seen that Peyami Safa is not far from authoritarian understanding.

**Keywords:** discrimination, Peyami Safa, novel, discrimination typology for the novel, gender-based discrimination

## GİRİŞ

**K**ıvılcım Turanlı'nın belirttiği gibi adaletsizlikle ve eşitsizlikle ilişkili olan ayrımcılık, insanların haklarını kullanmalarını engelleyen, kısıtlayan her türlü düzenleme, uygulama, davranış olarak tanımlanır (2020, s. 99).

Birçok kişi sözde ayrımcı olmadığını söylese de aileler, akrabalar, komşular, arkadaşlar, sevgililer, öğretmenler, yazarlar farkında olsun-olmasın bazı tavır ve davranışları, dil ve üslupları ile ayrımcı yaklaşımlar sergilerler. Bu bakımdan ayrımcılığın edebiyat eserlerinde de karşımıza çıkması hiç de şaşırtıcı değildir. Söz konusu ister insan ister figür olsun incelikli bir dil geliştirmek gerekir. Bu nedenle "roman için ayrımcılık tipolojisi" önerilmiştir. Tipolojide kullanılan ayrımcılık kavramları için Ali Rıza Erdem'in *Ayrımcılığın Analizi* adlı yapıtı referans alınarak romanın temel unsurlarından anlatıcı ve figür bağlamında tarafımızca tanımlanmıştır. Uygulama içinse Peyami Safa'nın romanları *Sözde Kızlar* (1923), *Şimşek* (1923), *Maşer* (1923), *Bir Akşamdı* (1924), *Cânân* (1925), *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1930), *Fatih-Harbiye* (1931), *Bir Tereddüdün Romanı* (1933), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949), *Yalnızız* (1951) ve *Biz İnsanlar* (1959) seçilmiştir.

Romanların figür kadrosu gerçek veya hayali olsun çeşitli insanları temsil ettiğine göre insanlara ait bütün meseleler figürlerle de ilgilidir. Bu bakımdan "insan hakları" ile "figür hakları" ve "insanlara karşı yapılan ayrımcılık" ile "figürlere karşı yapılan ayrımcılık" arasında paralellikler vardır. Robert Bernasconi'nin belirttiği gibi "Evrensel hakları ilan eden bildirgeler, söz konusu hakların sözde ait olduğu ama gerçekte kimsenin ait olduğunu düşünmediği sınıflara mensup insanları (yani yoksulları, kadınları ve hepsinin üstünde Beyaz-olmayanları) unutmış olanlar tarafından kaleme alınmış ve dile getirilmiştir[r]" (2022, s. 166). Yani yoksullar, kadınlar, beyaz olmayanlar gibi birçok sınıfa servet, cinsiyet, ırk gibi çeşitli ayrımcılıklar söz konusudur. İnsanlara karşı gerçekleştirilen bütün bu hak ihlallerinin romanlardaki figürlerde karşılığını bulmak mümkündür. Herkül Millas'ın "Edebiyat ve Milliyetçi Kalıpyargılar" adlı yazısında belirttiği gibi "Milliyetçilik, ırkçılık, ayrımcılık, saldırganlık, ön yargı, kin gibi günümüzde hoş görülmeven toplumsal eğilimlerin incelenmesi için romanlar en etkili araçlardan biridir" (2018, s. 106).

Romanların okuyucuları farklı şekillerde etkilediği bir gerçektir. Ayrımcı yaklaşımlar açık veya kapalı bir biçimde romanlar aracılığıyla okuyucuya aktarılır. Aktarılma fark edilmezse

ayrımcılık normalleştirilip görünmez kılınır. Bu bakımdan eserlerin ayrımcılık açısından irdelenmesi önemlidir. N. Ekrem Düzen'in belirttiği gibi ayrımcılık "düşmanlık yapma, mağdur etme, mahrum bırakma, maruz kılma, zorlama, baskılama, bastırma, susturma, yıldırma, sindirme gibi uygulamaları" öğretir (2015, s. 12).

Sonuçta romanın temel unsurlarından olan anlatıcı ve figürler, "figür hakları"na saygı gösterebileceği gibi "figür hakları"nı ihlal de edebilir. Kaba bir ayrımla söylersek ilki yazarın "demokratik tavra", ikincisi "otoriter tavra" daha yakın olduğuna işaret eder.

## 1. ROMAN BAĞLAMINDA AYRIMCILIK

Romanda ayrımcılık; anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı ırk, etnik köken, renk; cinsiyet kimliği, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim; dil; din, inanç ve mezhep; siyasi ve felsefi görüş; servet; engellilik; sağlık durumu; yaş veya herhangi diğer bir farka dayanarak farklı muamele yapmasıdır. Ayrımcılık, pozitif veya negatif yönde olabilir. Muhtemelen ilkinde imtiyaz, ikincisinde haksızlığa uğrama söz konusudur.

Irka, etnik kökene, renge dayalı ayrımcılık: Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı ırkından veya soyundan veya etnik kökeninden dolayı ayrımcılık yapmasıdır. Cinsiyet kimliğine, toplumsal cinsiyete ve cinsel yönelime dayalı ayrımcılık: Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı cinsel kimliğinden veya toplumsal cinsiyetinden veya cinsel yöneliminden dolayı ayrımcılık yapmasıdır. Dile dayalı ayrımcılık: Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı konuştuğu, yazdığı ve kullandığı dilden dolayı ayrımcılık yapmasıdır. Din, inanç ve mezhebe dayalı ayrımcılık: Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı mensup olduğu din, inanç ve mezhepten dolayı ayrımcılık yapmasıdır. Siyasi ve felsefi görüşe dayalı ayrımcılık: Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı siyasi ve felsefi görüşünden dolayı ayrımcılık yapmasıdır. Servete dayalı ayrımcılık: Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı ekonomik seviyesinden dolayı ayrımcılık yapmasıdır. Engelliliğe dayalı ayrımcılık: Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı bedensel, zihinsel, ruhsal, duyuşsal yetilerinde meydana gelen çeşitli düzeyde kayıplarından dolayı ayrımcılık yapmasıdır. Sağlığa dayalı ayrımcılık: Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı sağlık durumundan dolayı ayrımcılık yapmasıdır. Yaşa dayalı ayrımcılık: Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı yaşından dolayı ayrımcılık yapmasıdır.

Ali Rıza Erdem'in belirttiği gibi ayrımcılığın bileşenleri "ön yargı", "dogma", "çıkar"ken ayrımcılığın göstergeleri "nefret söylemi", "şiddet uygulama" ve "kayırmacılık"tır (2020, s. 17). Hatalı bir yargılama sonucunda anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı gösterdiği çoğunlukla ayrımcı olumsuz tutumu "ön yargı"dır. "Ön yargı"nın iki ana bileşeninden biri bir figür grubuna karşı temelsiz bir inanç veya düşünce olarak tanımlananabilecek "kalıp yargı", diğeri "güçlü duygu"dur. Anlatıcının ve/veya figürün her türlü eleştirinin üzerinde tuttuğu, doğruluğunu tartışmasız kabul ettiği ve değişmez saydığı düşüncesi "dogma"dır. Dogmatik anlatıcı ve/veya figür; figürlere yönelik olarak dar görüşlü, anti-demokratik ve otoriter

bir tavır sergiler. Anlatıcının ve/veya figürün maddi veya manevi yarar sağlamak maksadıyla bir inancı, siyasal düşünceyi, vb. aktarmak veya yaymak için figürü kullanması “çıkarcı”dır. Anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı nefreti teşvik etmeye varabilen; suiistimale, küçümsemeye, yermeye dayanan sözcüklerden, sıfatlardan ve ifadelerden meydana gelen söylemi “nefret söylemi”dir. Bu nefret söylemi siyasal düşünceye, toplumsal cinsiyete, etnik gruba vb. karşı olabilir. Anlatıcının ve/veya figürün figürlerden birine, bir figür grubuna karşı kasıtlı olarak kaba, sert ve katı bir tutum içinde olması “şiddet”tir. Anlatıcı ve/veya figürün figürlerden birine herhangi bir hususta öncelik ve ayrıcalık tanınması, arka çıkması “kayırmacı”dır.

## 2. PEYAMI SAFA’NIN ROMANLARINDA AYRIMCILIK

Peyami Safa’nın romanlarına ayrımcılık açısından bakılarak anlaşılmalı, yorumlanmalı ve değerlendirilmeye çalışılmıştır.

### 2.1. Irka Dayalı Ayrımcılık

Rita Felski’nin belirttiği gibi “edebiyat eseri, sıra dışı olanla karşılaşmaya, olanaksız olanın hayal edilmesine, safi ötekiliğe açık olmaya olanak sağlar” (2010, s. 14). Yine de sıradan hayat romanlarına bir biçimde sızar. Hayatta nasıl ırkçı insanlar varsa benzer biçimde romanlarda da ırkçı figürler vardır. Peyami Safa’nın incelenen romanlarında ırka dayalı ayrımcılığın nedeni figürlerin “ön yargı”larıdır. Ayrımcılıklarının dışavurumu ise “nefret söylemi” şeklinde ortaya çıkar. *Mahşer*’de roman figürlerinden Haldun, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle ülkenin düştüğü sıkıntılara karşı idealist bir tavırla arkadaşlarını uyarırken haklıdır. Ancak Çingeneleri tembellikle suçlaması “kalıp yargı”dır: “Bizi boğuyorlar, yahu, bizde hiç kan kalmadı mı be? Çingene miyiz? Ne duruyoruz?” (2021, s. 198) *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nun fon figürlerinden biri olan Tosun romanın başka bir fon figürünü “çingenelik”le suçlar. Tosun’un Çingeneleri yermeye yönelik olarak “cimrilik, hasislik” anlamına gelen bu sözcüğü kullanması onun Romanlarla ilgili bu “klişe”yi sorgulamadan kabul ettiğini gösterir: “Alt kat pencerelerine parmaklık yaptırmadı da çingeneliğinden, evine hırsız girdi” (2022, s. 155). Figürlerin Çingeneler ile ilgili kalıp yargılarının temelinde onların dışlanmışlıkları yatar. Thomas Hammarberg’in belirttiği gibi tarih boyunca Romanlara uygulanan baskılar, köleleştirme, zorunlu asimilasyon, sınır dışı etme, hapis, kitlesel katliamı kapsayacak biçimde genişlemiştir (2012, s. 54). *Cânân*’ın başkişilerinden Lâmi, başka bir kadın için eşini aldatışını ve terk edişini haklı çıkarmak için bir yandan yaşadığı aile ortamının boğuculuğunu dile getirirken diğer yandan “geveze bir Arap kadın” sözüyle bir “stereotip”i dile getirir: “o yalından hoşlanmıyorum... Yukarı katta menzul bir ihtiyar kadın. Her zaman bahçıvanlıkla uğraşan bir ihtiyar adam, geveze bir Arap kadın, miskin tembel bir hizmetçi” (2022, s. 29). *Yalnızız*’da ana kişi Samim, roman figürlerinden Renginaz’ı “Çerkez gevezeliği” ile suçlarken Çerkezlerle ilgili “baskı söz”ü tekrarlar: “Renginaz anlatırken hep kapıya ve pencerelere bakıyordu. Sonra Çerkez gevezeliği tuttu. Mevzudan mevzua atlayarak, Necile’nin günlük hayatından en uzak tanıdıkların bir sürü manasız hareket ve sözlerine kadar, birçok şey anlattı” (2022, s. 313). *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nun başkişilerinden Ferit’in kız arkadaşı Selma’nın annesi Belkıs’tır. Belkıs, bahriye doktoru Tahsin Bey ile evlenmek istediğinde tüm ailesi ve

akrabaları -Doktor Türk olduğu için- ona karşı çıkar. Belkıs'ın ailesi Türklere karşı "ön yargı"lı olsa da onlar evlenir ve bu evlilikten Selma doğar: "O zaman Belkıs'ın bütün ailesi ve akrabaları, bir Türk ile evlenmek istediği için Emine Hanım'ın kızını evlatlıktan çıkarmasını, nasıl derler ona? İşte... Çıkarmasını isterler" (2022, s. 80). *Biz İnsanlar* romanında Boğaziçi'ndeki bir okulda yatılı okuyan Tahsin, kendisine "eşek Türk" diyen Cemil'e taş atarak onun başını yarar. Okulun öğretmenlerinden Orhan, ilk müdahaleyi yaptıktan sonra yaralanan çocuğu evine götürüp sorumluluğu üstüne alır. Ancak Mütareke döneminin zengin ve yozlaşmış kişilerinden biri olan Samiye Hanım, oğlunun başına taş atan Türk çocuğuna "eşek Türk" diyerek Türklerle ilgili "ön yargı"sını, "nefret söylemi"iyle açığa vurur: "Eşek Türk! Eşek Türk ya! Doğru söylemiş Eşek olmasa bunu yapar mı? Kimden öğrenecek? Bu lâkırdıyı benden öğrendi. Eşek Türk ya, bu rezalet çocuğumun başına Türk mektebinde geldi!" (2018, s. 25) *Mahşer*'de roman figürlerinden Faik, büyük devletlerin paylaşım savaşı olan Birinci Dünya Savaşı'nın (1914-1918) sonucunda ortaya çıkan yoksulluğunun nedenini eskicilik yaparak hayatını idame ettirmeye çalışan Yahudi'ye bağlar. Sinan Özbek'in belirttiği gibi "İrkçılık en temelde kapitalist üretim ilişkisi içinde köle emeği kullanmayı meşrulaştırmanın ideolojisidir" (2012, s. 112). Ne var ki Faik, ırkçılığın tarihsel ve ekonomik temellerinin farkında değildir: "Eskiden kapıdan geçen Yahudi'yi gizlice içeriye alır, komşulardan utanırdık, şimdi herif, yemek odasının penceresinden damlıyor, barbar bağıyor: 'Fayığ Bey! Fayığ Bey! Musa Baba geldi... Yok mu ceket, yelek, pantolon?' diyor. Bu istintak her gün mü, her gün! Mahalleliye rezil oluyorum, zaten benim sandıkların dibine darı eken o Yahudi'dir. Verdiği para da işe yarasa..." (2021, s. 17) Figürün eskiciye gösterdiği tepkinin derin tarihsel kökenleri vardır. Bu durum Yahudilere yönelik nefret veya onlarla ilgili olumsuz önyargı demek olan antisemitizmin tarih boyunca ırksal, dinsel ve ekonomik biçimlerde ortaya çıkmasıyla ilgilidir.

Romanlarda figürlerin ırka dayalı ayrımcılıkları "ön yargı"larından kaynaklanır. Bunlar önyargılı sahibi oldukları figürlere karşı hoşgörüsüz, haksız ve ayrımcı bir tutum sergilerler. Onları gerçekte oldukları gibi değil, temelsiz "kalıp yargı"lara göre algırlar. Ali Rıza Erdem'in belirttiği gibi "kalıp yargı"lar, "kendi konumunu meşrulaştıran savunmalar olmalarının yanı sıra objektif ve dengeli muhakemeyi engelleyen kör noktalar olarak da ifade edilir" (2020, s. 115). "Kalıp yargı"lara olumsuz güçlü duygular eşlik eder. Romanlarda farklı figürlerin "ön yargı"lı bir biçimde Yahudilere, Çingenelere, Araplara, Çerkezlere ve Türklere karşı ayrımcılık yaptığı görülmektedir. Çingenelerin tembelliği ve cimriliği, Arapların ve Çerkezlerin gevezeliği figürlerin onlara dair genel geçer "kalıp yargı"larıdır.

## 2.2. Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık

Peyami Safa'nın incelenen romanlarında kadına karşı ayrımcılığın nedeni erkek figürlerin dogmatik düşüncelerinden kaynaklanır. Nefret söylemi ise ayrımcılığın dışavurumudur. *Sözde Kızlar*'ın figürlerinden biri olan Fahri, Mebrure'ye kadınların maddiyatçı olduğunu söyler: "Çünkü bu genç kız da, nihayet Havva'nın o ihtiraslı çocuklarından biridir ki yüz büyük kalbe bir Amerikan otomobilini tercih eder" (2021, s. 163). *Şimşek*'te anlatıcı romanın figürlerinden Pervin özelinde kadınları aşırı bulur: "Pervin, kadınlara mahsus bir nevi ölçsüz ve çok açık bir ruh taşkınlığı içinde, anlatıyordu" (2021, s. 218). *Mahşer*'de erkek başkişi Nihat, kadın başkişi Muazzez'e kadınların özellikle monden olanların içgüdüleriyle hareket ettiğini otoriter bir biçimde dile getirir. O, kaba,



sert ve katı bir tutum içinde kadını hor görür: “Sen de nihayet bir kadınsın, tabîi sevklerine mahkûmsun. Bütün menden kadınları aldatan şey, seni de cezbediyor; yeşil gözlerinin elektrikle kamaşmağa ihtiyacı var, dilinde hâlâ içtiğin şampanyaların ta’mı kalmış, derinin her zerresi ipek yastıkların verdiği yumuşaklığı arıyor; güzel koku, güzel ses, güzel ışık, güzel tad ve güzel temas... Bunlara âşıksın, bana değil” (2021, s. 232). *Bir Akşamı*’da dayı, babası hastayken uzak akrabaları olan erkekle evden kaçan yeğeni için ablasına erkek egemen anlayışın “kalıp yargıları”yla ve “nefret “söylemi”yle konuşur: “Ben karıların ne olduğunu bilirim. Kız anaya çeker abla! [...] Hey kahpe dünya... Adamcağız öksüre tıksıra gürlendi gitti ha... Vay kancık piç vay... Elin herifiyle savuş sen...” (2018, s. 118) *Cânân* adlı romanda Türkiye’de sanat ve bilim üzerine uzun süre konuşulabilecek üç güzel kadın bulunamadığını ifade eden Selim, dogmatik bir figür olarak kadınlara yönelik dar görüşünü ortaya koyar: “Türkiye’de üç güzel kadın gösteremezsin ki kendileriyle bir gece, uzun müddet, yalnız mücerret şeylerden, ilimden ve sanattan bahsolunabilsin, eğer böyleleri varsa, bu mutlaka, tenkit şekli altında, bazı erkekleri ve kadınları çekiştirmek içindir” (2022, s. 167). *Fatih-Harbiye*’nin figür kadrosunda yer alan Ferit, kadınların medeniyeti bir kültür meselesi olarak değil, fantezi olarak gördüklerini ifade eder: “Bizde medeniyet fikri, bir kültür meselesi olarak anlaşılmaz. Hele kadınlar bunu bir fantezinin hududu içinde görüyorlar” (2021, s. 95). *Bir Tereddüdün Romanı*’nda başkişi, üstelik bir yazardır- dogmatik figür olarak doğruluğunu tartışmasız kabul ettiği ve değişmez saydığı kadına göre erkeğin entelektüel açıdan daha üstün olduğu düşüncesini Muallâ bağlamında ortaya koyar: “Yirmi altı yaşını fazlaca geçen Mualla Hanım’a zekâmızın bize her zaman dost olmadığı ve tereddütlerimizin saçlarımızı ağartacağını söylemedim; çünkü ne kadar entelektüel olursa olsun bir kadınla erkek arasındaki farkı hesaba katıyorum” (2022, s. 54). Başkişi, romanın başka bir kadın figürüne kadının asıl görevinin annelik olduğunu belirtirken de dogmatik, dar görüşlü, anti-demokratik bir tavır sergiler: “Kadının ebediyeti zekâsında değil, rahmindedir. Yeni kadın, yaratıcılığın merkezini şaşırmıştır. Senin ümitsizliğin buradan geliyor. Pirandelli mütercimi değil, bir çocuk anası olarak ebedileşebilirsin. [...] Emin ol ki sana ‘Evlene, çocuk yap, yuva kur!’ diyen bir mahalle imamı, bir kadın nine, bir papaz veya aksakallı bir bunak, zannettiğin kadar haksız değildirlere. [...] Analığa karşı hürmetsizliğin cezası, aynı zamanda hem tabiattan hem de cemiyetten geldiği için iki misli dehşetli olacaktır. Onun için, ben sana derim ki, saadetin ve idealin ve her şeyin karnındadır” (2022, s. 171). Bir yazar olan başkişinin kadını rahme indirgeyen görüşü Joseph Goebbels’i hatırlatır. Roman ile hayat arasında olduğu gibi *Bir Tereddüdün Romanı*’nın başkişisi ile Adolf Hitler’in propaganda bakanı Goebbels’in sözleri arasında paralellik olması şaşırtıcı değildir: “Kadınların ait oldukları, kendileri için en iyi ve en uygun yer ailelerin olduğu yerdir ve en yüce görevleri de ulusları ile ülkelerine, soyumuzun devamını sağlayarak ulusumuzun yok olmamasını garantileyecek çocuklar vermektir” (2019, s. 105). *Yalnızız*’da romanın merkezî kişisi Samim’in erkek kardeşi Besim’in kadınlarla ilgili ağabeyisine sorduğu “Bütün dünya tarihinde orijinal bir fikir söylemiş tek kadın tanıyor musun?” (2022, s. 268) sorusu onun dogmatik düşüncesidir. Aynı şekilde *Biz İnsanlar*’da ana figür Orhan’ın “Kocasız kalmış, felaket görmüş kadınlar bazen böyledir. Deli gibi olurlar” (2018, s. 329) sözü dogmadan başka bir şey değildir.

Erkek figürlerin kadın figürlerle ilgili dogmatik düşünceleri kadınların yaşama güçlerini ve özgürlüklerini engeller. Hermann Broch'un ifade ettiği üzere yaşama gücüne ve ileriye doğru olan gelişme dinamizmine yapılacak bir karışma özgürlüğü kısıtlar. Özgürlüğe müdahale de zordan ve dogmadan ibarettir (1964, s. 189). Erkek egemen anlayışın kadınlara dair dogmatik düşüncelerine sahip erkekler, "otorite"yi temsil ederler. Richard Sennett'in belirttiği gibi otorite "güçlüdür ve bilir" (2021, s. 175). Kendilerini otorite olarak gören erkekler, erkekleri özne konumuna yükseltirken, kadınları nesne seviyesine düşürürler. Öğrenci üzerinde vesayet sahibi olduğunu düşünen otoriter öğretmenler gibi erkekler kadınları bilgi ve görgü açısından noksan bularak terbiye etmeye çalışırlar. Romanlardaki kadınların çoğu zayıf kişilikli, şehvet düşkün, sadakatsiz, yalancı, yönlendirmeye açık figürler olduğundan erkeklerin üstünlüğü ve ayrımcılığı normalleştirilir. Ayrıca erkekler, kadınlara koca, sevgili, ağabeyi veya baba olarak ayrımcılık yaptıkları için ayrımcılıklarına meşruiyet kazandırır. Erkekler, kadınların maddiyatçı olduklarını, ölçsüz davrandıklarını, içgüdüleriyle hareket ettiklerini, entelektüel açıdan eksik kaldıklarını dile getirirler. Böylece kadını hem "nefret obje" sine dönüştürür hem de onunla ilgili "nefret söylemi" geliştirirler.

Romanlardaki erkek figürler tarafından kadın figürlere karşı gösterilen ayrımcı tutum ve davranışlar kadın tarihinden ayrı düşünülemez. Kadınlar toplumsal, siyasal ve ekonomik nedenlerle toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılıklara maruz kalmışlardır. Onlar oy kullanma hakkını Yeni Zelanda'da 1893'te; Avustralya'da 1902'de; Finlandiya'da 1906'da; ABD'de, federal düzlemde, 1919'da; İngiltere'de otuz yaşından sonra olmak üzere 1918'de, erkeklerle eşit olarak ancak on yıl sonra; Fransa'da 1944'te kazandılar. Kadınlar, Türkiye'de 1930'da belediye seçimlerinde oy kullanma hakkına; 5 Aralık 1934'te milletvekili seçme ve seçilme hakkına kavuştular. (Solal, 2019, s. 74) Günümüzde kadınlar her meslekte çalışabilse de çoğunluğu vasıfsız işleri üstlenir ve daha az maaş alırlar (77). Küresel ölçekte işsizlik erkeklerden çok kadınları etkiler. Kadına yönelik şiddet, tecavüz, cinsiyetçilik ve güncel ayrımcılıklar evrensel bir olgu olarak her toplumun karşılaştığı sorunlardır (78). Ayrıca elde edilen haklar ve kazanımlar yeniden tartışma konusu edilir. Birçok ülkede siyaset, eğitim, sağlık, vücudunun sahibi olma hakkı gibi temel haklar çiğnenmektedir (79-80). Geç de olsa kazanılmış doğum kontrolü ve kürtaj hakkı üzerinde erkekler, kadınlardan daha çok söz sahibidir. Bu çerçeveden bakıldığında romancıların hayatın dışından yazmadığı söylenebilir. Yine de sanat ve edebiyat daha özgür, daha adil, daha vicdanlı, daha insancıl hayat seçeneklerinin doğrudan veya dolaylı bir biçimde sunulabileceği yerlerdir.

### 2.3. Siyasi ve Felsefi Görüşe Dayalı Ayrımcılık

*Bir Tereddüdün Romanı*'nın aslı kişisi Marksistleri ve onların siyaset kuramını aşağılar: "Hatta ne de ben diyeceğim, fakat ben kalmak istiyorum, bundan anladığım mana büsbütün başkadır, şimdilik doğan dünyanın işaretlerine sükûnetle bakıyorum, Marksistler gibi ayak patırtısı ve kuru gürültü yapmak yahut da giderayak hemen bir iktisadi siyaset nazariyesi, genç nesilleri avlayan şöyle bir sistem kurmak niyetinde değilim" (2022, s. 169).

Figür, Marksistlere karşı "ön yargı"lı olduğu için onları ayak patırtısı ve kuru gürültü yapan kişiler olarak görürken siyaset kuramlarını da genç nesilleri avlayan sistem olarak basitleştirir. Bu sözler "nefret söylemi"nin yansımasıdır. Figür, Marksistleri başkalaştırır. Richard Kearney de "başkalığı kolektif kimliğimize yönelik bir tehdit olarak şeytanlaştırma eğilimi" içinde olduğumuzu

ifade eder (2012, s. 87). Başkasını dinleyip anlamaya çalışmak yerine onu şeytanlaştırmak adaletsizliğe teslim olmak demektir.

#### 2.4. Servete Dayalı Ayrımcılık

Pınar Uyan Semerci'nin belirttiği gibi "yoksullar cahildir" veya "yoksullar tembeldir" gibi ifadeler, onlara yönelik "kalıp yargı"ların söze dökülmesinden ibarettir (2018, s. 193). *Cânân* romanının başkişilerinden Lâmi, "tembel bir hizmetçi" sözüyle "kalıp yargı"sını dile getirir. Lâmi, hizmetçiye yoksul olduğundan "ön yargı"yla yaklaşır. Ona yönelik düşünmeden "miskin tembel" ifadesini kullanır. Oysa Lâmi'nin hizmetçiyi yakından tanıdığına dair romanda bir işaret yoktur. Aslında hizmetçi onun için herhangi biridir. Yine de onunla ilgili "ön yargı"sını "nefret söylemi"yle ortaya koyar.

#### 2.5. Engelliliğe Dayalı Ayrımcılık

*Cânân'* da romanın figür kadrosunda yer alan Faik, engellilere "ön yargı" ile yaklaşır. Romanın ana figürü Lami'nin eşini boşayacağını ihsas etmesi üzerine bir kocanın karısını hangi koşullar altında boşaması gerektiğini belirtirken "kör mü, kambur mu, topal mı" diyerek engelliliğe dayalı ayrımcılık yapar: "Ne aldın, ne boşuyorsun? Kel mi? Kör mü, kambur mu? Topal mı? Dişsiz mi? Ağzı mı kokuyor? Aşüftelik mi ediyorsun? Sana bir fenalığı mı var? Nedir?" (2022, s. 54)

Figür, körleri, topalları, kamburları aciz olarak algılar. Süleyman Akbulut'un belirttiği gibi "Engellinin aciz olduğu algısı, engellilere yönelik ayrımcılığın ve ayrımcı uygulamaların üstünün örtülmesine, çoğu durumda fark edilmemesine sebep olmuştur" (2018, s. 151). Burada engelliliğe dayalı ayrımcılığın kadına yönelik ayrımcılıkla iç içe geçtiğine dikkat çekmek gerekir.

#### 2.6. Sağlığa Dayalı Ayrımcılık

*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'*nda romanın asıl kahramanı uzaktan akrabaları Paşa'nın kızı Nüzhet'i sever. Ancak Nüzhet'in annesi kızının bu sevgiye karşılık vermesini uygun bulmaz. Bu nedenle çocuğun hastalığının bulaşıcı olduğunu söyleyerek ondan uzak durmasını ister:

- Anne! (diyor Nüzhet, kendini bir mahkeme karşısında hararetle müdafaa edenlerin acı sesiyle) bana söyleme bunları işitmek istemiyorum.
- İşit! İşitmelisin! Canını sokakta mı buldun? Maazallah... (Ses yavaşlıyor ve kelimelerin hepsini duyamıyorum.) Mikrop. Sonra... Çekersin (Ses artıyor). Anladın mı? Çekersin.
- (Şiddetle) Anne! Ben vallahi (ses azalıyor) değil... (Ses artıyor) vallahi yaklaşıyorum, vallahi uzak duruyorum.
- (Yüksek) Şakası yoktur kızım, mikrop bu...
- (Alçak sesle) Ayırttım. Çatalına, kaşığına işaret... (Yüksek sesle) evin her tarafı mikrop... (2022, s. 90)

Nüzhet'in annesi romanın hasta olan ana kişisine karşı sağlık durumuna dayalı ayrımcılık yaparak kızını ikna etmeye çalışır.

#### 2.7. Yaşa Dayalı Ayrımcılık

Yaş kategorilerinin nesnel bir tanımı olmasa da Dünya Sağlık Örgütü'nün ayrımına göre 45-59 yaş arası orta yaş, 60-74 yaş arası yaşlılık, 75-89 yaş arası ileri yaşlılık, 90 yaş ve üstü ihtiyarlık kategorisine alınmıştır (Çayır, 2018, s. 165).

İncelenen romanlardaki figürlerin yaşa dayalı ayrımcılıklarının nedeni "ön yargı"larıdır. Bu "ön yargı"larının yansıması ise "nefret söylemleri"dir. *Cânân'*ın başkişilerinden Lâmi, "menzul bir

ihhtiyar kadın" ve "bir ihhtiyar adam" sözleriyle yaşa dayalı ayrımcılık yapar. *Yalnızız*'ın ana kişisi Samim roman kişilerinden eski sevgilisi Necile'ye ve onun hizmetçisi Renginaz'a "yaşçılık" başka bir deyişle yaşa dayalı ayrımcılıkla yaklaşır. Necile'nin telaşlı yürüyüşünü geçkin yaşını göstermek istemeyişine yorar: "Yaklaşırken, geçkin kadınların en büyük dostu olan mesafeden mahrum kalmanın üzüntüsü içinde imiş gibi, yürüdükçe artan bir telaşı var gibiydi (2022, s. 313). Renginaz'ı ise büyüklenmeci bir biçimde küçümser ve muhatap almaz: "Bu zavallı ihhtiyar kızın senelerden beri taşmak için belki yalnız beni veya benim gibi evin tarihine girmiş bir erkeği bekleyen komplekslerini tatmin ve tedavi edemezdim" (2022, s. 310).

Figürler yaşa dayalı ayrımcılıklarının sonucu olarak onları hor görürler. Çoğunlukla yaşa dayalı ayrımcılık kadına karşı ayrımcılıkla birlikte işler. Hatta kadın "nefret nesnesi"ne dönüşebilir.

Anlatıcı ve/veya figürün başka figüre ayrımcılık yapması romancının sosyal bir gerçekliği ortaya koymak amacına hizmet ediyorsa anlaşılır bir tavidir. Söz konusu ayrımcılık dönem itibariyle normal karşılanan bir duruma karşılık da gelebilir. Henry Russell'in belirttiği gibi "artık ırkçı ya da cinsiyetçi olarak kabul edilen bazı sözler, yazıldıkları dönemde öyle algılanmıyor olabilir" (2022, 204). Ayrıca yazarın kendisinin farkında olduğu veya olmadığı ayrımcı düşüncelerini figürlerine yansıtması mümkündür. Mehmet Tekin'in belirttiğine göre "Peyami Safa'nın ruh ve kişilik kazandırdığı kişiler, değışen derecelerde kendisine bağlıdır" (2014, 61). Nevzat Kösoğlu da yazarın romanlarının temel kaynaklarından birinin kendi hayatı olduğunu ifade eder: "Acı ve tatlı yönleri ile pek renkli geçen bütün bir hayatı ona zengin bir malzeme kaynağı olmuş ve bu malzemeyi sanatkârca işlemesini bilmiştir." (2022, s. 9) Romanlarda ayrımcı tutum içinde hareket eden figürlerin yazarından ne kadar bağımsız olduğu hakkında düşünmek gerekir.

## SONUÇ

Hayatta normalleştirilen ayrımcı yaklaşımları romanlarda da görmek mümkündür. Bu konuda "roman için ayrımcılık tipolojisi" önerilmiştir. Romanda ayrımcılık; anlatıcının ve/veya figürün, bir figür grubuna veya o grubun tekil üyelerine karşı ırk, etnik köken, renk; cinsiyet kimliği, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim; dil; din, inanç ve mezhep; siyasi ve felsefi görüş; servet; engellilik; sağlık durumu; yaş veya herhangi diğeri bir farka dayanarak ayrımcılık yapmasıdır.

Romanlar ayrımcılığın bileşenleri "ön yargı", "dogma", "çıkâr" ve ayrımcılığın göstergeleri "nefret söylemi", "şiddet uygulama", "kayırmacılık" bağlamında tahlil edilmiştir. Bunun sonucunda anlatıcının figüre/figürlere ve/veya figürün figüre/figürlere bir ayrımcılık veya birçok ayrımcılık yapıp yapmadığına bakılmıştır.

Önerilen "ayrımcılık tipolojisi" Peyami Safa'nın romanlarına uygulanmıştır. Söz konusu romanlarında negatif ayrımcılıkla karşılaşmıştır: Irka dayalı ayrımcılık, toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılık, siyasal ve felsefi görüşe dayalı ayrımcılık, servete dayalı ayrımcılık, engelliliğe dayalı ayrımcılık, sağlığa dayalı ayrımcılık, yaşa dayalı ayrımcılık.

Romanlarda figürlerin irka dayalı ayrımcılıkları "ön yargı"larından kaynaklanır. Önyargılı bir biçimde yaklaşılacak figürler, gerçekte oldukları gibi değil, temelsiz "kalıp yargı"larla algılandırılır. Kadına karşı ayrımcılık "nefret söylemi" biçiminde ortaya çıkar. Erkek figürlerin kadın figürlerle ilgili dogmatik düşünceleri kadınların özgürlüklerini engellediği gibi onları nesneleştirir. Ayrıca

kadına karşı ayrımcılık, yaşa dayalı ayrımcılık ve engelliliğe dayalı ayrımcılık ile birlikte işler. Marksistlere karşı “ön yargı”lı bir yaklaşım sergileyen figürün “nefret söylemi”yle karşılaşılır. Servete dayalı ayrımcılık “ön yargı” sonucunda “nefret söylemi”yle açığa çıkar.

Romanın temel unsurlarından olan anlatıcı ve figürler, “figür hakları”na saygı gösterebilirler veya “figür hakları”nı ihlal edebilirler. Kaba bir ayrımla söylersek birincisinde romancı “demokratik tavra”; ikincisinde “otoriter tavra” daha yakın duruyor demektir. Figürlerin psikolojik derinliklerini çok iyi verse de Peyami Safa’nın otoriter anlayışa uzak olmadığı açıktır.

### KAYNAKÇA

- Akbulut, Süleyman (2018). “Gerçekten eşit miyiz? Acı(ma), Zayıf Gör(me)ve Yok Say(ma) Ekseninde Engelli Ayrımcılığı”. *Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 149-162.
- Bernasconi, Robert (2022). *İrk Kavramını Kim İcat Etti? Felsefi Düşüncede İrk ve İrkçilik*. haz. Zeynep Direk. çev. Zeynep Direk-İsmail Esiner-Tendü Meriç-Nazlı Öktem. İstanbul: Metis.
- Broch, Hermann (1964). “Romanda Dünya Görüşü”. çev. Cemil Ziya Şanbey. *Türk Dili* 159 (Roman Özel Sayısı II), s. 187-193.
- Çayır, Kenan (2018). “Yaşçılık/Yaş Dayalı Ayrımcılık”. *Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 163-174.
- Düzen, N. Ekrem (2015). *Herkes İçin Kolay ve Pratik Ayrımcılık Ötekileştirme Dışlama Rehberi*. Ankara: Pharmakon.
- Erdem, Ali Rıza (2020). *Ayrımcılığın Analizi*. Ankara: Anı.
- Felski, Rita (2010). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis.
- Goebbels, Joseph (2019). *Büyük Yalanlar Yalanın ve Çürümenin Kitabı*. çev. Duygu Bolut. İstanbul: Zeplin.
- Hammarberg, Thomas (2012). *Avrupa’da İnsan Hakları*. çev. Ayşen Ekmekci. İstanbul: İletişim.
- Kearney, Richard (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak*. çev. Barış Özkul. İstanbul: Metis.
- Kösoğlu, Nevzat (2022). “Yalnızız’ı Sunarken”. *Yalnızız*. İstanbul: Ötüken, s. 7-13.
- Millas, Herkül (2018). “Edebiyat ve Milliyetçi Kalıpyargılar”. *Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar*. der. Kenan Çayır-Müge Ayan. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 105-113.
- Özbek, Sinan (2012). *İrkçilik*. İstanbul: Notos Kitap.
- Russell, Henry (2022). *Romanın Kısa Öyküsü*. Çev. Deniz Öztok. İstanbul: Hep Kitap.
- Safa, Peyami (2018). *Bir Akşamdı*. İstanbul: Ötüken.
- \_\_ (2022). *Bir Tereddüdün Romanı*. İstanbul: Ötüken.
- \_\_ (2018). *Biz İnsanlar*. İstanbul: Ötüken.
- \_\_ (2022). *Cânân*. İstanbul: Ötüken.
- \_\_(2022). *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*. İstanbul: Ötüken.
- \_\_ (2021). *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Ötüken.
- \_\_ (2021). *Mahşer*. İstanbul: Ötüken.
- \_\_ (2022). *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*. İstanbul: Ötüken.

\_\_ (2021). *Sözde Kızlar*. İstanbul: Ötüken.

\_\_ (2021). *Şimşek*. İstanbul: Ötüken.

\_\_ (2022). *Yalnızız*. İstanbul: Ötüken.

Semerci, Pınar Uyan (2018). "Ayrımcılık Bağlamında Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma". *Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar*. der. Kenan Çayır-Müge Ayan. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, s. 189-198.

Sennett, Richard (2021). *Otorite*. çev. Kamil Durand. İstanbul: Ayrıntı.

Solal, Elsa (2019). *Olympe de Gouges Kadınlara Ayrımcılığa Hayır*. Çev. Ali Berktay. İstanbul: Alfa.

Tekin, Mehmet (2014). *Romancı Yönüyle Peyami Safa: Romanların Teorik ve Teknik Temelleri*. İstanbul: Ötüken.

Turanlı, Kıvılcım (2020). "Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık". *II. Uluslararası Ayrımcılık Konferansı*. İstanbul: Ceylan Matbaası, s. 99-103.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

# GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ



  
Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

# Selim İleri Romancılığı



  
Günce Yayınları

# Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştiri

Dr. İrfan Atalay

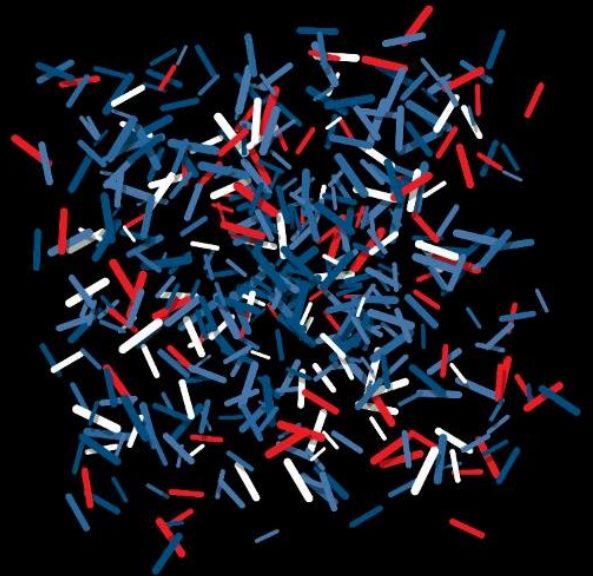


  
Günce Yayınları

# FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

*Dr. Yusuf Topaloğlu*



  
Günce Yayınları

# Glocalisation and Adaptation in Marina Carr's *By the Bog of Cats...* and *Blood Wedding*

DR. KÜBRA VURAL ÖZBEY\*

## Abstract

Embarking on her career by imitating the Beckettian style at the end of the 1980s, Marina Carr (1964- ), a contemporary Irish female playwright, later moves to a phase in which she rewrites ancient myths, Greek tragedies and some other classical works, including those of William Shakespeare, Leo Tolstoy and Virginia Woolf. While Carr brings the female voice and agency into sharper focus in her adaptations, her revisions integrate the global myth or story with local Irish elements. What emerges here is that Carr puts the global in conversation with the local considering that her source text stands for the universal, and her elaboration on Irish culture and troubles resonates with the particular. It is noted that, following the Celtic Tiger period in Ireland, the time Carr initiates her dramatic career, Irish drama has undergone a radical change with globalisation. However, it is the particular argument of this paper that Marina Carr's way of rewriting corresponds with glocalisation, a term which suggests the incorporation of the local into the global. From the early stage of her writing to her recent works, Carr's use of glocalisation in her adaptations can be pinpointed. This article explores the elements of glocalisation in Carr's adaptation of Euripides's *Medea* in *By the Bog of Cats...* (1998) and Federico García Lorca's *Blood Wedding* in *Blood Wedding* (2019) as examples from two different periods of her *oeuvre*. Hence, this paper considers the Irish playwright's method of adaptation in terms of glocalisation.

**Keywords:** Marina Carr, *By the Bog of Cats...*, *Blood Wedding*, adaptation, glocalisation

## MARINA CARR'IN KEDİLER BATAKLIĞI'NDA... VE KANLI DÜĞÜN ADLI OYUNLARINDA KÜYERELLEŞME VE UYARLAMA

### Öz

1980'lerin sonunda Beckett'in stilini taklit ederek kariyerine başlayan günümüz İrlandalı kadın oyun yazarı Marina Carr (1964- ), daha sonra kariyerinde eski mitleri, Yunan trajedilerini ve William Shakespeare, Leo Tolstoy ve Virginia Woolf'unkileri de kapsayan başka klasik eserleri yeniden yazdığı bir döneme girmiştir. Carr uyarlamalarında kadının sesini ve eylem gücünü açıkça odağı haline getirirken, onun revizyonları evrensel mit ya da hikayeyi yerel İrlanda öğeleriyle birleştirir. Carr'ın kaynak metninin evrenseli temsil ettiği ve İrlanda kültürü ve sorunlarını işleminin özele hitap ettiği düşünüldüğünde, burada açığa çıkan şey Carr'ın evrensel yereli bir diyaloga sokmasıdır. Carr'ın tiyatro kariyerine başladığı İrlanda'da Kelt Kaplanı dönemini takiben, İrlanda tiyatrosunun küyerelleşmeyle ciddi bir değişikliğe uğradığı belirtilir. Ancak, bu çalışmaya

\*This article is a revised version of the author's speech entitled "Glocalisation and Irish Drama: The Case of Marina Carr" delivered in a seminar of the Department of Western Languages and Literatures at Muğla Sıtkı Koçman University on May 26, 2022.



özgü tartışma, Marina Carr'ın yeniden yazım yönteminin yerelin evrensel bütünlüğünü gösteren bir terim olan küyerelleşmeyle uyumasıdır. Yazımının erken döneminden son eserlerine kadar uyarlamalarında Carr'ın küyerelleşmeyi kullanımı saptanabilir. Bu çalışma, Carr'ın iki farklı zaman dilimindeki yapıt örneklerinden olan Euripides'in *Medea* uyarlaması olarak *Kediler Bataklığı'nda...* (1998) ve Federico García Lorca'nın *Kanlı Düşün* uyarlaması olarak *Kanlı Düşün* (2019) adlı eserlerinde küyerelleşme öğelerini incelemektedir. Böylelikle bu çalışma, İrlandalı oyun yazarının uyarlama metodunu küyerelleşme bağlamında ele almaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Marina Carr, *Kediler Bataklığı'nda...*, *Kanlı Düşün*, uyarlama, küyerelleşme

## INTRODUCTION

At the end of the 1980s, Marina Carr (1964- ), a contemporary Irish female playwright, initiates her dramatic career by writing plays in imitation of Samuel Beckett's style. Her first works such as *Low in the Dark* (1989), *This Love Thing* (1990) and *Ullaloo* (1991) define Carr's radical voice in which she uses the theatre of the absurd in a Beckettian way by focusing on the female experience. Later on, she, like the first generation of the Abbey playwrights, returns to the authentic representation of Ireland as she spatially sets her plays in the Irish Midlands: *The Mai* (1994), *Portia Coughlan* (1996), *By the Bog of Cats...* (1998), *On Raftery's Hill* (2000) and *Ariel* (2002). While Carr poignantly deals with the problems of Irish society in the microcosmic family stories based on taboo subjects, she uses the Midlands accent, local sites, legends and stories. What is more, the playwright begins to instate a dialogue with the Western classics, as can be observed in her reworking of Euripides's *Medea* in *By the Bog of Cats...* and her allusions to Shakespeare's Portia and Belmont from *The Merchant of Venice* in *Portia Coughlan* and Ariel from *The Tempest* in *Ariel*. In the next phase of her career, Carr becomes more eclectic in the sense that her works cannot be delineated with one particular movement or not geographically limited to one local setting. After the Midlands plays, Carr, in an interview with Nancy Finn, explains the reason why she gets away from the Irish matters: "It was, in the sense that I felt I'd covered that territory and it no longer interested me. I don't want to be writing plays in the Midland dialect forever. Once you know how to do a thing, it's time to learn how to do something else. So it was intentional to move away from that" (2012, p. 44). Notwithstanding the diverse subject matters and plots in the rest of Carr's career, she repeatedly dwells on two similar approaches. First, she always focuses on women's experiences and suffering in the patriarchal society and innovatively reinterprets Greek myths and important works of eminent writers. As a case in point, she adapts Phaedra's myth in *Phaedra Backwards* (2011), rewrites Euripides's *Hecuba* in *Hecuba* (2015), reinterprets the Clytemnestra myth in *The Girl on an Altar* (2021) and explores the iconic stories of female figures such as Jocasta, Demeter and Joan of Arc in *iGirl* (2021). Moreover, she brings a new light to Shakespeare's *King Lear* in *Cordelia's Dream* (2008), tells her own version of Anton Chekhov's life story in *16 Possible Glimpses* (2011) and adapts Leo Tolstoy's canonical work *Anne Karenina* in 2016, Federico García Lorca's *Blood Wedding* in 2019 and Virginia Woolf's *To the Lighthouse* in 2021.

Having established Carr's trajectory of writing, it is possible to claim that the playwright acclaims an eminent place in Irish theatre by "express[ing] female disaffection with the terms of

motherhood, the family and society at large, where the oppressiveness of patriarchy is set against questions of women's agency" (Sihra, 2016, p.555). In addition to her feminist subject matters elaborated in form and content, her works, more strikingly, come to the fore thanks to Carr's connection between the local and the global. Even though she declares to leave the Irish context after a while, her adaptations of famous myths and works are consistently threaded with local elements. It is true that her rewritings are framed within universally acclaimed works. However, she embeds some Irish elements in her reinterpretation of global stories. This kind of incorporation of the local into the global can be specifically analysed in the light of glocalisation, a term that refers to the combination of the particular with the universal in which the latter is not oppressively dominant.

This paper sets out to analyse two different works from two different stages of Carr's *oeuvre*, *By the Bog of Cats...* and *Blood Wedding*, in order to display how Carr locates glocalisation in her adaptations. To be more precise, this study aims to offer evidence of the elements of glocalisation available in Carr's two plays with respect to her working with Irish culture, traditions and troubles within her global source materials. In this light, the paper considers Carr's use of glocalisation as a method of her adaptation.

### 1. GLOBAL OR GLOCAL IRISH DRAMA?: THE CASE OF MARINA CARR

After troublesome decades, the Republic of Ireland began to experience economic growth during the 1990s. After the country became a member of the European Union, Ireland's economy was recognisably boosted thanks to "a European-style combination of industrial policy, social investment and social partnership" (Ó Riain, 2014, p. 4) from the early 1990s until the drastic crisis in 2008. What inflames the economic expansion is Ireland's participation in the global market through "the partial local embedding of global corporate networks and the increasingly successful integration of local networks of indigenous firms into global business and technology networks" (Ó Riain, 2000, p. 158). Known as the Celtic Tiger, the period of globalisation and financial amelioration in Ireland promoted social progress, political development and cultural prosperity. In this era, the president of the Republic between 1990 and 1997, Mary Robinson, offered a new political and cultural discourse, encompassing national and global connections, when she encouraged all to "come dance with me [her] in Ireland" (Merriman, 2004, p.250). That is to say, not only the Irish economy but also Irish culture embraced the notion of globalisation.

The changes in political attitude, cultural policies and financial progress corresponded with the investment in art so that Irish theatre with a new generation of playwrights flourished during the Celtic Tiger period. Patrick Lonergan pinpoints "internationalized" theatre in Ireland at the time (2010, p.22) and further suggests a strong connection between globalisation and Irish theatre. He regards "the globalization of theatre in relation to Ireland for three reasons: the transformation of Ireland by globalization; the fact that Irish theatre has historically tended to function internationally as well as nationally; and because Irish theatre entered a new period of vibrancy and creativity while the country itself was becoming more globalized" (Lonergan, 2010, p. 23). To clarify his point, Lonergan gives examples from the plays of Brian Friel, Martin McDonagh and Conor McPherson (2010, p. 25). Undoubtedly, starting from the 1990s, the process of globalisation, both financially and

culturally, influenced the new vibes of Irish drama. However, it would be limiting to consider the whole developments in drama merely in terms of globalisation because globalisation “produces cultural standardization” (Roudometof, 2015b, p. 5). Despite global concerns and influences, Irish dramatists maintained a strong sense of Irish locality in their works through which they questioned their national identity in novel ways. Catherine Rees identifies the experience of the dramatists following the Celtic Tiger period and states that “a number of key playwrights [. . .] questioned and problematised this image of Ireland as a vibrant and modern nation. These playwrights focused on images of Ireland as a more rural and insular country, presenting (often global) audiences with an Ireland still underpinned with violence, uncertainty and provinciality” (2017, p. 53). Responding to Rees’s statement, it is important to see that Irish dramatists highlight their local concerns in relation to their country while they find out new forms and contexts to attract global audiences. Drawing on this idea, the incorporation of the global and the local in Irish drama after the 1990s can be investigated with another term, that is glocalisation.

### 1.1. Glocalisation

From the 1980s onwards, the idea of the world’s turning into a global village has initiated a new phase with the rise of capitalistic practices, mass media and new webs of networking. This process of globalisation has already impinged on local traditions, productions and cultures since its practices such as McDonaldisation, Americanisation and Westernisation negatively homogenise diversities with an aim to standardise the change into becoming global. What is problematic in globalisation is the new state of the local at the global turn. In this light, the critics and scholars provide a new term, glocalisation, to dig into the complex interaction between the global and the local.

To frame the characteristics of the term, glocalisation initially can be glossed as the embodiment of the global and the local as a combination of the words, globalisation and localisation, suggests. Roland Robertson first refers to the word’s appearance in *The Oxford Dictionary of New Words* (1995, p. 28). When the word “glocal” is looked up in this dictionary, it comes from a Japanese word, and it is related to the world of business:

In business jargon: simultaneously global and local; taking a global view of the market, but adjusted to local considerations. [. . .] Formed by telescoping global and local to make a blend; the idea is modelled on Japanese *dochakuka* (derived from *dochaku* ‘living on one’s own land’), originally the agricultural principle of adapting one’s farming techniques to local conditions, but also adopted in Japanese business for global localization, a global Outlook adapted to local conditions. (“Glocal,” 1993, p. 317)

Likewise, *The Oxford English Dictionary* defines glocalisation as “the action, process, or fact of making something both global and local; *spec.* the adaptation of global influences or business strategies in accordance with local conditions; global localization” (“Glocalization”). Although it is originally deemed relevant to business terminology, its use has expanded as Victor Roudometof gives examples of music, culture, sports, education, art, communication and health studies (2015a, pp. 777-778). As the term characterises the agency of the local within the global effect, the cases in which one may find the combination of the particular and the universal enable to conduct studies

on glocalisation. What is central in the identification of glocalisation can be grounded on its spatial aspect. Roudometof proposes that “[t]he glocal is a concept that registers a fundamentally spatial dimension of the interaction between the global and the local” (2016, p. 10). The critics also agree that the spatial dimension differs glocalisation from globalisation with temporal quality (Robertson, 2014, p. 20).

Having established the general framework of the term, it is necessary to highlight the complex dynamics between glocalisation and globalisation. On the one hand, one side of the discussion is developed on the idea that glocalisation is deeply integrated with globalisation in the sense that it appears equivalent to globalisation or amalgamates together in which the local empowers itself (Beyer, 2007, p. 98; Robertson, 2014, p. 20). From another standpoint, however, the fusion of the local and the global is limited to the extent that glocalisation can be just a subcategory of prevailing globalisation (Roudometof, 2015b, pp. 6-7). On the face of the opposite claims, it makes more sense to rest on the view that glocalisation is about the interaction between the local and the global without establishing any binaries. Regarding this point, this paper advocates the elements of glocalisation in Marina Carr’s two rewritings.

## 1.2. Glocalisation in Marina Carr’s Adaptations

A brief look at the role of glocalisation in literature, and, especially in Irish literature, is necessary before digging into Marina Carr’s dramatic works. To explore the connection between the two, David Damrosch explains that “writers can treat local matters for a global audience – working outward from their particular location – or they can emphasize a movement from the outside world in, presenting their locality as a microcosm of global exchange” (2009, p. 109). That is to say, writers create new dynamics, discourses and practices to entangle the global with the local. The interactive exchange can be provided in different veins. Of special interest to investigate the elements of glocalisation is the act of rewriting, as in the case of Marina Carr’s reinterpretation of outstanding works, in which one can identify how the global and the local are artfully interwoven. As for Irish literature, moreover, Marisol Morales Ladrón and Juan F. Elices Agudo clarify the connection with glocalisation, claiming that “in Ireland, the more this global progress has grown to be unavoidable, the more evocative the local has befallen. [. . .] Ireland’s aesthetic production has retained both interests in the particulars of a local identity and the concerns for a growing multicultural society” (2011, p. 2).

As stated earlier, from the first phases of her career to recent years, Marina Carr strategically works on adapting classical texts through which she, in a way, both transfers the global onto the Irish stage and carries the local into the global context. To borrow Damrosch’s words from another context, Marina Carr becomes “thoroughly international in outlook and literary reference and yet resolutely local in [her] choice of material” (2009, p. 113) when she adapts Euripides and Lorca’s plays and weds the global stories with the elements from local Irish culture. The rest of this paper analyses Carr’s use of glocalisation in her two adapted plays.

## 2. GLOCALISATION AND *BY THE BOG OF CATS...*

In an interview with Mike Murphy, Marina Carr clearly states that in *By the Bog of Cats...*, “[t]he plot is completely *Medea*. [. . .] It was quite well disguised” (Carr, 2000, p. 51). Unlike the playwright, the critics tend to regard the play as a “loose” adaptation of *Medea* by highlighting Carr’s shift from the classical text to the Irish context with the Midlands setting, accent and local culture (Sihra, 2018, p. 119). From the standpoint of glocalisation, what matters more is the interconnection between the global, classical text and the particular, local issues. At this intersection, in other words, it is possible to analyse the glocal aspects of Carr’s work, and for this aim, the focus of analysis should be on the setting of *By the Bog of Cats...* and the marginalised Irish tinkers/travellers’ community attached to the land. First, the global context can be highlighted by means of Carr’s adaptation of *Medea*’s story. Then, the spatial relocation of the universal text within the Irish locality can be dwelled on to unpack glocalisation considering Roudometof’s definition that “glocalization involves a focus on space as a critical component of the globalization-localization interplay” (2003, p. 45).

To start with the adaptation of *Medea*, Carr elaborates on the general structure of *Medea*’s story. At first glance, both of the plays are about the tragedy of a revengeful lover-mother in exile or forced to exile who commits different acts of violence, including infanticide. The classical text illustrates *Medea* as a devoted lover who leaves her land for the sake of Jason’s love and becomes an exile in Corinth. Although she previously helped Jason steal the golden fleece and even killed her own brother while escaping from Colchis together, the husband now betrays *Medea* and marries the king of Creon’s daughter. The king, in fear of his daughter’s life, decides to send *Medea* away, but before this forced exile, *Medea* poisons the bride. Moreover, *Medea* has one final plan to kill her own children to avenge and “to wound my [her] husband the most deeply” (Euripides, 2008, 840). The play renders *Medea* as an icon of feminine rage, and this image has been transferred to the portrait of Hester Swane in Carr’s play. Although Hester’s motivation in the plot is different from that of *Medea*, Carr’s protagonist still follows a similar path. After being abandoned by her lover and her daughter’s father Carthage Kilbride, Hester is totally outcasted in her community. Carthage is about to marry the landowner Xavier Cassidy’s daughter, Caroline, and Hester is asked to leave the bog and her daughter Josie. Also, Carthage denounces Hester’s violence and disengages himself from her after Hester kills her own brother although he helps Hester throw the brother’s body into the lake. In addition to the act of fratricide, Hester commits infanticide at the end of the play when she realises that her daughter Josie might experience the same kind of trauma that she has because of her lost mother. Unlike *Medea*, however, Hester commits suicide in the end as an act of self-empowerment since she refuses to submit what she is told to do. What Carr’s play resides in is the portrait of *Medea*-like Hester and her universal icon of female rage. Just like *Medea* victimised by the patriarchal authority and fighting back, Hester tries hard to overturn the same kind of oppression. Although *Medea*’s way of violence is problematic, she still becomes an archetype of not only female rage but also empowerment as she violates the expected norms of womanhood and motherhood. Drawing on the classical text, Carr transplants *Medea*’s prototype and her story into Hester’s portrait as a single mother and vulnerable woman who is at pains to liberate herself from

the oppression of society. In this adaptation, Carr brings the global story to the Irish audience by putting the canonical text into a dialogue with her creation.

Also of importance is the issue of Carr's converging the global with the local. While her use of *Medea's* structure is the global touch, her locating the play into the Irish landscape sketches out the localisation of the play. Thus, one aspect that illustrates the interrogation of the global and the local is the spatial representation of locality in *By the Bog of Cats*.... As the title of the play highlights, the play is set in the bog of the Irish Midlands. Raised in County Offaly, an area of boglands, Carr might probably rely on her personal memory to construct the play's landscape (Gladwin, 2011, pp. 394-395). In this way, the playwright rallies the local site to deal with Irish culture. Throughout the play, the bog functions on collective and personal levels in Hester's story. To start with the collective representation of the bog, Irish folkloric, literary and historical past and cultural racism for the travellers' community can be analysed. First of all, unlike the use of the rural landscape by the first generation of Abbey dramatists, Carr does not make the bog's appearance in a nostalgically pastoral attitude. Instead, drawing on Irish folklore, the bog initially provides a supernatural atmosphere to the reader/audience. Dianne Meredith scrutinises how the bog landscape is imagined and related to the supernatural in Irish imagination. Because of the physical qualities of bogs with their so-called endless bottoms, preservative nature and bursts, the landscapes usually appear as mysterious, dangerous and uncanny sites in Irish folkloric narration. Meredith gives examples of "mankeepers," "mosscheepers," "bogeys," "fairies" and deadly beings that Irish people believe to live in bogs, all of which are narrated in different stories as they occupy the mind (2002, pp. 320, 323, 330). Likewise, the play's bog landscape is drawn as a ghostly supernatural environment. In the first depiction of the land as "[a] bleak white landscape of ice and snow" (Carr, 2004, 1.1.3), the Ghost Fancier visits Hester while she is trying to bury her dead black swan, saying that: "I'm ghoulin' for a woman be the name of Hester Swane" (2004, 1.1.4). Mistaking the time for dusk, Ghost Fancier expects Hester to be dead and creates a connection between this world and the afterlife from the beginning of the play. Recalling a kind of Irish folkloric spirit, like a banshee, (Dantanus, 2010, p. 279), Ghost Fancier mysteriously appears to be a native of the land. The ghostly being situates Hester in an in-between state between life and death and foreshadows the play's ending with Hester's death. In another instance of the bog's supernatural depiction, Hester's dead brother Joseph as a ghost visits the bog and chats with Catwoman and Hester through which the reader/audience learns about Hester's murder of the brother out of her jealousy as Hester's mother Big Josie abandons her, but prefers accompanying the brother. Moreover, Catwoman, eating mice and excelling in witchcraft, can be regarded as an eerie and mysterious habitant of the bog. "Half-woman, half-animal, the classical and fairytale resonances of Catwoman," Melissa Sihra depicts, "lives alone on the bog in a little turf, eats mice and sees things written in the sky, inhabiting a liminal territory between the realms of the supernatural and the everyday" (2005, p. 129). In this light, the presence of deadly creatures and mysterious figures in the bog of the play fits into the uncanny landscape image in Irish folkloric imagination.

In grounding the role of the bog within the collective scope, Carr's use of Irish literary and historical past, too, sits with the play's integration of local aspects. In Irish literary tradition,

particularly in the elaboration on the Gothic genre, the bogs occupy a prominent place to unveil anxieties about the past. In effect, the bogs in-between this world and the otherworld as haunting places offer an ideal setting for Gothic writing because the idea of the haunting “generates conversations about Irish literary histories related to colonisation through Gothic conventions” (Gladwin, 2016, p. 5). In these works, the haunting of ghostly figures can be deemed relevant to the historical past, particularly the colonial past, troubling the present in Irish historical and cultural memory. Accordingly, the bogs, drawing on their physical and symbolic features, provide a setting to deal with uncertainties, relics and traumas of the past. Therefore, from the early nineteenth century onwards, Irish Gothic fiction focuses on the mysterious and uncanny boglands to “manifest their [Irish people’s] anxieties about burying and/or excavating their past – as a protean space, [the bog] conjures up the contradicting motifs of stasis, collapse, decomposition and preservation of the dying body” (Galineé, 2018, p. 76). The tension about the past revolves around the Anglo-Irish strife, Catholic-Protestant rivalry and the burden of colonialism. In this context, the bog’s preservative quality is functionally employed to embody the vivid traumatic memory. Derek Gladwin, in reference to Declan Kiberd’s idea of Ireland’s delineation of the English subconscious, clarifies the connection between the bogs and colonial history as follows:

When we ask more narrowly how bogs depict such unconscious emotions we discover that their typography reflects patterns of colonial manipulation and control. Because the dark history of colonial rule is so strongly preserved by the nature of a bog, an unconscious reverberation with past cultural eradication surfaces not just in the residents of the bogs but in the Irish ethos. (2011, p.393)

Considering these strains, it is likely to review Hester’s connection with the land in terms of the collective trauma of colonialism. In the bog, metaphorically speaking, the Irish past is buried, and the land maintains colonial memory alive as nothing decays in the depths of the bog. Hester’s attachment to the bog can be considered as her connection with Ireland’s traumatic past in the sense that she cannot leave it behind. What is more, Hester struggles hard not to lose her home, the bog, against the landowner Xavier and his new son-in-law Carthage. This strife symbolically stands for the land policies of colonial rule. Their order to send Hester away may represent the confiscation of lands by the English. “So that,” Olwen Fouéré comments, “Hester’s rage is also a cultural rage, of a colonized culture which is being driven out, not allowed to exist” (2003, pp. 169-170). The play unmasks Hester’s resistance to this kind of oppression in her following words: “I was born on the Bog of Cats and on the Bog of Cats I’ll end me days. I’ve as much right to this place as any of yees, more, for it holds me to it in ways it has never held yees” (2004, 1.6.27). As can be observed, she highlights her right to live on the bog as a native of the land who deeply attaches herself to the site.

As for another significant evidence of Carr’s entanglement of the local within the global, the play’s focus on the marginalised Irish tinkers/travellers’ community features the issue of glocalisation. In contrast to Medea’s portrait as an aristocratic figure, Hester is constantly othered by her bog community because she is called a traveller and a tinker. In Ireland, both of the terms, traveller and tinker, refer to the itinerant society marginalised, not because of their race but because of their way of living. Mary Burke contends that the word “tynker,” according to *The Oxford English Dictionary*, was initially “a trade name in England in 1175 and a surname by 1265” (2009, p. 40). It

was the English who associated tinker with the language or traveller groups in Ireland (Burke, 2009, p. 40). While the terms, traveller and tinker, are exchangeably used, there are diverse claims on the origins of the community.<sup>1</sup> In her meticulous research on the tinkers, Jane Helleiner narrates common views on the emergence of society. In the sixteenth century, the nomadic groups banished to travel to England were called tinkers; in the nineteenth century, the British correlated the tinkers with itinerant groups and gypsies; during the Celtic Revival in Ireland, tinkers and travellers were excluded from gypsy communities in an attempt to re-establish their Celtic origins and thought to be the survivors of the Great Famine (Helleiner, 2000, pp. 35, 37, 41). There are also some claims on their origins from those forced to leave their lands by Penal laws or from the sufferers of land wars in the nineteenth century (Burke, 2009, p. 4). Notwithstanding their ancestry, the itinerant lifestyle of the group and their way of living regarded as immoral caused the settled community to push them to the margins of society. That is to say, the othering process for travellers does not emanate from racial differences but comes out of the social and cultural construction of the group as hazardous to the main society. Michael Ó Haodha lists the activities and behaviours stereotypically identified with these people such as “depravity, sexual immorality, dishonesty, primitivism, filth and violence” (2011, p. 63). The criminalisation of the nomadic community brings out social inferiority, cultural racism and class hierarchy that has driven tinkers to the periphery. Up to the 1990s, this community in Ireland deeply experienced discrimination at all levels of their lives, but the inclusion of new economic, social and cultural policies following globalisation in Ireland changed the attitude towards the community and certain laws were enacted to end the sense of injustice and marginalisation (Helleiner, 2000, p. 228).

Written in the late 1990s, *By the Bog of Cats...* explores discrimination against tinkers in different veins. On the one hand, Hester and her mother Big Josie’s identity as a tinker is linked with the collective experience of the bog. In a similar fashion to the othering process of tinkers, bogs in Ireland are marginalised and put on the periphery. As noted even in early texts about the Irish bog, the landscape is never favoured. According to William King’s account in the seventeenth century, Irish bogs were noted for their “inconveniences” because they separated people from one another, destroyed cattle, stunk up the site and contaminated water (1685, pp. 952-953). There is also an interesting detail about the bogs’ being “a shelter and refuge to Torys and Thieves, who can hardly live without them” (King, 1685, p. 952). In addition to the physical sense of rottenness and destruction in the bogs, mapping them to criminals reveals how the bogs were initially degraded. As Carr’s play advances, the reader/audience becomes aware that Hester and Big Josie are defamed because of their identity as tinkers. Hester is called “dangerous wrong-headed and backwards” (2004, 1.4.15) and condemned for her “lazy shiftless blood” (2004, 2.49) while her mother is depicted as “a loose wan, loose and lazy and aisy” (2004, 3.66). In line with the stereotypical ideas about tinkers and bogs, Hester and the mother choose to live in the bog. More significantly, the reason why these figures are denounced lurks behind their social identities which highly value the sense of liberty. While their community’s unsettlement and perception of freedom is problematic for the majority, this sense of liberty deepens the tie between tinkers and the bog. Monica’s description of

---

<sup>1</sup> In the rest of the paper, only term tinker will be used to refer to Hester and Big Josie’s social and cultural identities.



the bog as “always shiftin’ and changin’ and coddin’ the eye” (2004, 1.1.5) is a case in point to further elaborate this connection. Taking this into account, Mary Katherine Martinovich draws attention to the fact that bogs are vital sites and their essence suggests “liberating force,” a trait that they share with tinkers (2012, p. 235). Correspondingly, Hester insists on living on the bog as it is the land to which she can feel attached. Although her social group is recognised with their nomadic lifestyle, the sense of liberation aligns Hester with the bog so this place becomes a foil for a home for Hester. Another issue regarding tinkers is the representation of cultural racism within Irish society. By focusing on this matter, it is possible to cast light on Carr’s amplification of local issues in her adaptation. The fact that Irish tinkers and bogs were specifically introduced in the programme note for audiences in the United States (Sihra, 2003, p. 104) illustrates how the local context of this play reaches the global audience. Although there might be an understanding of classless Irish society, the strong presence of anti-travellers discourse and actions in Carr’s work alludes to the realities of Ireland. In effect, the prejudice against the group is based on the habits of these people distinct from the settled Irish community. This type of exclusion and intolerance can be underpinned in terms of cultural racism or neoracism which can be delineated as “a process of inclusion and exclusion the dominant of which is not moral and intellectual superiority, but the incompatibility of cultural differences, [. . .] related not to color, but to cultural, national, and religious identities” (Hervik, 2011, p. 35). In this respect, the so-called wild lifestyle of tinkers threatens the major culture of the settled so they are always excluded from social and cultural spheres. Through the interaction between Hester and the others, according to Rhona Trench, “Carr examines the construction of social hierarchies both within and between communities and explores Irish cultural anxiety and resistance to difference” (2010, p. 136). This kind of “anxiety” and “resistance” comes to the fore as the reader/audience observes how cultural racism works in the play, particularly when Hester insists on her right to continue her life in the bog. In grounding Hester’s identity, the play demonstrates that she does not have a sense of inferiority complex. On the contrary, she acclaims her social identity as she declares that “as for me tinker blood, I’m [she is] proud of it” (2004, 1.6.27). Nevertheless, Hester, from her early childhood, witnesses discrimination against her community. In her early memory of Big Josie’s singing at big events, Hester recounts cultural anxiety and prejudice against them: “And they never axed us to stay, these people, to sit down and ate with them, just lapped up her songs, gave her a bag of food and a half a crown and walked us off the premises, for fear we’d steal somethin’, I suppose” (2004, 3.60). As clarified by Hester, they are never invited to become part of the main community as the Midlands society tries to keep them away because of the stereotypical images of tinkers in their mind. Mrs Kilbride’s discriminatory address to Hester, “that savage tinker eye ya turn on people to frighten them” (2004, 2.49), also manifests the detrimental construction of tinker identity. Even though Hester deeply feels a sense of displacement in the bog, she still desires to adjust herself to the settled community’s way of life. When she is forced to exile, she reminds Xavier and Carthage that she has already become one of them. She first reminds her father Jack of Bergit’s Island’s identity to Xavier and then utters that “I’m [she is] as settled as any of yees” (2004, 1.6.33). In another instance, Hester depicts how Carthage adopts her to the settled life and now asks her to leave: “Ya built that house for me. Ya wanted me to see how normal people lived. And I went

along with ya again' me better judgement. All I ever wanted was to be by the Bog of Cats" (2004, 3.69). Although tinkers are recognised for their mobility, Hester is resistant to leaving the land to which she is attached. On the fear that Hester will destroy their future happiness in the bog, the Midlands society's attempt to send Hester away brings a clearer focus on how cultural racism works in the play.

Moreover, the play, as suggested earlier, glances at the relationship between Hester and the bog on a personal level. What this indicates is that Hester's connection with the absent mother and her personal memory are embodied through her tie with the bog which again constitutes an example of localisation. At stake here is two-folded in the sense that the representation of Big Josie destroys the iconic image of Irish motherhood, invoking criticism of local issues so it provides an example of localisation. More interestingly, this critical point elicits a global response to the text within the criticism of misogyny. Read in this way, the unconventional portrait of Big Josie in Hester's story becomes important within the context of glocalisation as the particular criticism of Irish motherhood presents an extensive discussion of feminism. It is true that motherhood is ideally constructed as a self-sacrificing female role in many cultures. While the concept of motherhood in Ireland is preoccupied with the same identification, it also turns out to be an emblem of Irish nationhood shaped by political and religious discourses. During the independence struggle against the English, the symbol of "Mother Ireland" was so sacredly developed because the Irish wanted to "return to the security of their maternal origins: the mother church of Catholic revival; the motherland of national revival; and the mother tongue of Gaelic revival" (Kearney, 1997, p. 118). In line with the holy image of motherhood in Ireland, especially in the early decades of the Republic, the lives of Irish women were even restricted by the roles of motherhood in the domestic space. Article 41 of the 1937 Irish Constitution enacts that "the State recognises that by her life within the home, woman gives to the State a support without the common good cannot be achieved" and further authorises that "mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home" (2018, p. 4). Such obligations restrain women's agency in different aspects of life in a way that they are disempowered and silenced in the public sphere for a long time.

In Irish dramatic tradition, the representation of Mother Ireland in the portrait of female characters is given in various shades. What is peculiar about Carr's approach to iconic maternity is that she shatters the romanticised and idealised mother image through Big Josie and Hester's tie with little Josie, shifting the issue from a local basis to a global one. As for Big Josie, in the play, rather than the fragmented memory of Hester, one may have access to the absent mother's character through the narration of other characters. Xavier, for instance, recounts the story of a violent woman and an ignorant mother:

She'd go off for days with anywan who'd buy her a drink. She'd be off in the bars of Pullagh and Mucklagh getting' into fights. Wance she bit the nose off a woman who dared to look at her man, bit the nose clean off her face. And you, you'd be chained to the door of the caravan with maybe a dirty nappy on ya if ya were lucky. (2004, 1.6.32)

Likewise, Catwoman, too, affirms the dangerous nature of Big Josie, advising Hester: "I wouldn't long for Josie Swane if I was you" (2004, 1.3.13). She observes the change in Hester's mother who turns out to be "bitter and mean" by the time she abandons little Hester (2004, 1.3.13). Monica,

Hester's friend in the bog, amply illustrates a similar image of the absent mother: "But I was never comfortable with her, riddled by her, though, and I wasn't the only wan. There was lots spent evenin's tryin' to figure Josie Swane, somethin' cold and dead about her" (2004, 3.60). Evidently, these accounts are at odds with the understanding of ideal motherhood in Ireland. Big Josie's "unfeminine" habits challenge the icon of sacred maternal image and replace it with an assertive figure liberating herself from the impositions on mothers. Despite what she is told, Hester is longing for a union with her long-lost mother. She does not accept the idea of abandonment and chooses to believe in Big Josie's last words to her: "And she says, 'I'm goin' walkin' the bog, you're to stay here, Hetty.' [. . .] And she says, 'No, Hetty, you wait here, I'll be back in a while.' [. . .] And I watched her walk away from me across the Bog of Cats. And across the Bog of Cats I'll watch her return" (2004, 1.6.34). Keeping the promise of the mother in mind, Hester insistently waits for her in the bog. It becomes obvious that this promise leads Hester to identify the bog with the mother in that the bog symbolises the mother's memory for Hester. What inflames Hester's refusal of exile is this association and her desperate waiting. This sense of belonging to the land shapes her final actions so she tries hard to maintain her personal memory in the bog, as will be discussed below.

What is more, Hester appears to mirror her mother as her identity as a mother is questioned by Carthage. Hester's habit of drinking and wandering in the bog at night and her violence repel Carthage to the extent that he refuses Hester to look after Josie. He calls Hester "an unfit mother" (2004, 1.6.27) and later announces to take his child from Hester when she sets her own house up on fire (2004, 3.71). This kind of parallelism in the portrait of mother and daughter provides an exemplary case for the destruction of the concept of holy motherhood in this play. Thus, Sihra notes that "Hester and her mother continually defy romantic and idealised version of Irish womanhood and contest the iconic nationalist stereotype of the woman-mother through their ostensibly wayward behaviour" (2005, p. 121). While Carr shatters the taboos on Irish motherhood, she also meets her text with universal acclaim for her broad criticism of the misogynistic approach to womanhood. The fact that Hester recalls her mother affectionately and she has a loving maternal bond with her daughter Josie foregrounds that the play dwells on the complexities of motherhood rather than limiting it to a one-dimensional representation. The moment when Hester kills little Josie evidences this view as well. When Hester is about to commit suicide and Josie intervenes, she explains that she will leave her, but Josie declares to wait for Hester in a way that her despair reflects Hester's own longing for the mother. In order to end this cyclic destiny in her family, Hester kills Josie and then commits suicide. She conducts the murderous action on fear that little Josie may share the same fate with Hester. Unlike Medea motivated by revenge, Hester's infanticide does not rest on rage but on dysfunctional affection and connection with her own daughter. Moreover, she promises to haunt Carthage before her death, telling him to "take a walk along the Bog of Cats and wait for a purlin' wind through your hair or a soft breath be your ear or a rustle behind ya. That'll be me and Josie ghostin' ya" (2004, 3.77). While Hester buries her personal connection with the mother in the bog, she now makes Carthage recollect their memories through the bog. Once again, she refers to the fact that "[t]he preservative qualities of the bog – known as a place to store butter and eggs, as well as to effectively embalm a corpse so that its features remain identifiable for

thousands of years – also assuage Hester on the emotional level” (Gladwin, 2011, p. 393). More than this link with the Irish Midlands, this scene advocates the idea of empowerment to the female figures at the end of the play. While Big Josie liberates herself from the restrictions of society by her refusing motherhood, Hester’s last actions now break the social order and enable her and little Josie to avoid a desperate future within the chains of society. From the beginning till the end, Carr’s disruption of maternal stereotypes yields a general criticism of the patriarchal ideology considering that her characters challenge the norms of femininity defined by the patriarchy in a radical way. After Big Josie’s abandonment of Hester, Hester’s killing own daughter to end the cycle of imprisonment in despair indicates that the romanticised and idealised motherhood is totally dismantled in the play. More significantly, the play’s last allusion to Medea’s action in a subverted way enables the playwright to move from the local context to the universal point. Carr’s revision of Medea’s story deconstructs the devilish mother archetype and clearly manifests that mothering is a complex process. It is telling that Carr searches for female subjectivity in an outstanding way through which she criticises the victimisation of women at the hands of the patriarchal society.

It could be concluded that in *By the Bog of Cats...*, Carr borrows the global framework from the canonical play *Medea* while she constructs the context in Irish matters. Her adaptation of Medea’s story ostensibly brings a critical perspective to her text. Significantly, however, how her play’s global fabric is entangled with the local issues is important to grasp the glocal dynamics of her rewriting. In line with the analysis of the play on its spatial aspect, the evidence highlights that the locality of Midlands bog is effectively used to foreground historical, cultural and social troubles of the Irish community. The cohesive fusion of the global and the local features this play’s practice of glocalisation.

### 3. GLOCALISATION AND BLOOD WEDDING

After Carr’s plays are replete with the Midlands setting and accent in the early stage of her career, there is a shift in the focus of Carr’s plays for a long time. During this period, she constantly rewrites and adapts various texts, and she later returns to the Midlands setting and accent in her adaptation of Federico García Lorca’s *Blood Wedding* in 2019 once more. In her version of the play, Carr, broadly speaking, appears to echo the original plot with its characters. As with the source text, a man from the Garcia family is about to marry a woman, but on the wedding day, she elopes with her ex-lover from the Felix family with whom the groom’s family has had a blood feud for a long time. After the two men kill each other and the Garcias lose the last male member of the family, the bride is killed. Ostensibly, the threads of the plot resonate with Lorca’s, but Carr again transplants the Irish context into this adaptation. She glocalises her adaptation by relocating the setting to the Irish Midlands and containing allusions to the works of important figures from Irish dramatic tradition. Correspondingly, concentrating on the global and local aspects of the text, this part of the paper will examine Carr’s elements of glocalisation in *Blood Wedding*.

As discussed in the example of *By the Bog of Cats...*, Carr’s use of Lorca’s universally-acknowledged play constitutes the main aspect of her text’s globalism. First of all, directly using the title of Lorca’s work, *Blood Wedding*, the adapted play draws the attention of a wide audience/reader

at first glance. In addition to the main plot being withdrawn from that of Lorca, Carr keeps anonymous names of characters such as Groom, Bride, Mother, Father and Housekeeper. Different from Lorca's suggestive ending of the play about Bride's future, Carr's play clearly concludes with Bride's being killed by her own father and the groom's mother. The new version, in a similar fashion to Lorca's play, maintains the supernatural atmosphere of the main play by using the character Moon and adding a new mysterious one, Weaver. As for the Spanish background of the play, Carr, on the surface, reflects Lorca's Spain in certain details of the play. As a case in point, Moon sings: "Red fields of Andalus / Those trees that taught me the ways of poets" (2019, 3.1.51). In another instance, Weaver refers to the Spanish setting by saying: "Andalusia has long roads. / Cordoba, green olives" (2019, 5.2.57). Nicholas Lezard refers to the Spanish elements of the adaptation by listing "climate, geography, gypsies, Moors and so on" (2019, n.p.). Likewise, Arifa Akbar, after watching the play at Young Vic in London, highlights how the performance projects Spanish authenticity: "Andalucía does not disappear altogether, and there is a deliberate, almost flamboyant hybridity at work, the actor's Irish accents set against flamenco guitar and stunning a cappella songs by Thalissa Teixeira, who plays the Moon and whose notes rise almost pained screams that foreshadow the final bloodbath" (2019, n.p.). Thus, the text and the performance both connect with the reader/audience with the source text's well-known atmosphere. Finally, a striking point comes at the end of the play. In the last act, there are two woodcutters in the forest where Leonardo and Bride escape. The woodcutters become aware of the lovers in the forest while they are talking about a tree and a dead poet buried there (2019, 3.1.49). Then, they talk about the details of his horrible death by explaining that his body has never been found. Woodcutter I says that the poet was only a man fighting for freedom and refers to the details of his brutal murder (2019, 3.1.50). At this moment, Moon speaks in the name of the poet: "I am your poet of the night, he said, pay me in silver. They did. Silver bullets, silver knives, silver death" (2019, 3.1.50). Then, the play advances with what happens to the lovers in the forest. In the final lines of the play, once more Moon signs and illustrates brutal death of the one that woodcutters are talking about: "A while lamb romping in a morning field. / The herd of wild pigs descend / Out of the mist / Tear the lamb into pieces" (2019, 3.3.64). What is represented here is the factions of the Spanish civil war during the 1930s and the dead poet is Federico García Lorca. While the lamb symbolises Lorca as part of the innocent group, the pigs refer to the violent authorities ordering Lorca's murder. It is claimed that Lorca was executed by the officers, but his grave has never been found (Kassam, 2015, n.p.). Accordingly, the play's last lines give voice to the dead playwright, reminding his lost body: "They look for me in cafes / Cemeteries / Churches. / They'll never find me" (2019, 3.3.64). While the play immortalises the lost playwright by recounting his terrible ending, Lorca's story becomes an icon of those who resist violence and oppression even at the cost of their lives. Taken together, the details from Spanish culture and history constitute a basis for the reader/audience who globally recognises the play's details and the playwright's life story.

Another issue regarding the global signs of Carr's adaptation is the embedded Shakespeare references as the playwright alludes to *Romeo and Juliet* (1597) and *Richard III* (1592-1593). To begin with *Romeo and Juliet*, it has to be clarified that Groom and Bride are not from enemy families; on the

contrary, they involve in an arranged marriage contract. The family grudge, “old as the Ark” (2019, 3.1.56), concerns Groom’s family, the Gracias, and Bride’s ex-lover Leonardo Felix’s family. Because of the feud, the Gracias lose all male members of the family, except for Groom. Towards the end of the play, the enemy families once more clash, and Leonardo and Groom both die in the fight after Bride escapes from the wedding with Leonardo. While the dominant tension between the families slightly recalls the atmosphere of Shakespeare’s play, it is rather “[c]onstant references to named families and the tragic ending [of] the Bride and Leonardo’s story” that remind *Romeo and Juliet* in Rosemary Waugh’s words (2019, p. 55). From the beginning to the end of the play, it is possible to observe that Mother continually repeats Felix surname to express her hatred and animosity toward the family. As with the names of the Montagues and Capulets, the Felixs and Gracias represent the factions in the society. Furthermore, the play precisely echoes the famous scene from *Richard III*. After Groom discovers that Bride is with Leonardo, he decides to follow them. At this moment, Mother finds an excuse to take revenge on the Felix family so she wants to trace the lovers and utters these words in search of a horse: “A fast horse! Does anyone have a fast horse? A fast horse? I’ll give the tongue out of my mouth, the gold out of my teeth. A horse!” (2019, 2.2.46). Undoubtedly, Mother’s words parallel those of Richard III in Shakespeare’s play: “A horse, a horse! My kingdom for a horse!” (Shakespeare, 2015, 5.4.7). As can be observed in these echoing lines, both figures, looking for a horse to pursue the enemy, are ready to sacrifice what they have. Mother’s valuable is gold in her mouth while Richard presents his kingdom. Additionally, Mother’s tyranny and violence mirror Richard’s portrait in the play. In the opening scene of the play, Mother is in front of a crucifix with a knife, pointing it at Christ’s throat and saying: “I’ll crucify you again if I have to! I’ll wipe that alabaster steech off your puss!” (2019, 1.1.3). This excessive violence defines her stance throughout the play. As the play advances, it becomes clear that she believes in the power of violence and she constantly demands or incites violent actions (2019, 1.1.4; 2.1.34; 2.2.37; 2.2.47; 3.3.63). The way that she tyrannically governs the plan of chasing Leonardo and Bride and the last murder of Bride unveils another similarity between Carr’s character and Shakespeare’s Richard. That is to say, the implicit and explicit similarities to Shakespeare’s works credit Carr’s play for a global context.

Having established the global aspects of Carr’s adaptation, the discussion can be developed further in terms of the playwright’s elaboration on localisation. In understanding the interrelation between the global and the local in this play, the play’s fluid setting, references to one of the first-generation playwrights of Abbey Theatre, John Millington Synge’s works and the discrimination of gypsies can be considered. At the outset, it is possible to pinpoint Carr’s relocation of Lorca’s play. The published work delineates the setting as a fluid space, suggesting that it is not definitely Lorca’s Spain. The fluidity here foregrounds a sense of in-betweenness by locating the play somewhere between Spain and Ireland. Carr also endorses this idea in her note of the play’s programme as Nicholas Lezard cites: “Marina Carr has translated the setting to rural Ireland: ‘Andalucia County Offaly’ she calls it in the programme” (2019, n.p.). The localisation of the setting, as in the case of the previous play, is illustrative of glocalisation in this work. Carr’s use of the Irish dialect and the emphasis on the green setting unveil how the sense of spatial fluidity works in the play. With respect to the playwright’s use of language, Patricia A. Lynch argues that Carr deliberately adopts Hiberno-

English in her texts and particularly uses the dialect of the Midlands (2006, p. 112). Her use of words such as “a chroi,” “slacht” and “ye’er/yees/ye” (Lynch, 2006, pp. 113-114) exemplifies the fact that the Irish dialect used in the plays hints at the setting. Regarding Carr’s allusion to County Offaly, it is possible to pinpoint that she alludes to the local setting by means of the dialect. To give a few examples from *Blood Wedding*, the use of Hiberno-English can be detected in the characters’ speech with the words such as “yees” (2019, 1.3.17; 2.1.29; 2.2.43; 2.2.46), “ye” (2019, 2.3.40; 2.3.45), “auld” (2019, 2.1.31; 2.2.43) and “them” instead of “they” (2019, 1.1.11; 1.3.21). Moreover, almost all of the characters drop the suffixes -g and -ing (2019, 1.1.4; 1.2.16; 2.1.29; 2.2.43).

Secondly, the play’s Irish atmosphere can be identified in the constant references to the green setting. Ireland is notably known for its green landscape as the Emerald Isle. The play, hence, glosses the setting with the iconic green geography of Ireland in some details. As a case in point, Moon’s eighteen-line song makes use of the word “green” fourteen times (2019, 2.1.25) and proposes a place like Ireland:

Green wind. Green branches.  
Boat on the ocean.  
Horse on the mountain.  
[. . .]  
Green stars in the frost.  
Green dawn.  
Green mountain.  
[. . .]  
Ancient green wind.  
Green branches.  
Boat on the ocean.  
Horse on the mountain. (2019, 2.1.25)

As noted in these lines, the green scenery is accompanied by the ocean, recalling Irish ecology with its landscape and surrounding water. The same image is later repeated in another song by Moon (2019, 2.1.32). Additionally, the place where Bride’s dead mother was from provides another vision of Ireland. Bride tells Housekeeper that “[w]here she came from it was green, all trees and water” (2019, 1.1.26). Thus, the play designs similar nature to Ireland in the depiction of the setting.

What is more, the use of iconic Ireland imagery pointedly conflates the Irish dramatic tradition into this play. This is mostly achieved through references to one of the first-generation Abbey playwrights John Millington Synge’s plays. It is very telling that Synge is recognised for his authentic representation of Irish peasantry, folklore and culture, particularly based on his observations in the Aran Islands. More interestingly, his drama is compared and contrasted with Lorca’s dramatic art. According to John D. Ajala, sharing comparable social and cultural experiences, Lorca and Synge successfully reflect their local environment and matters in a way that their plays like *Riders to the Sea* (1904) and *Blood Wedding* can be examined in contrast through their elaboration on nature and human nature with the elements of symbolism (1985, pp. 314-315). Drawing on this fact, it is fair to suggest that Carr’s allusions to Synge’s works might be deliberate. On this basis, the forest scene in Carr’s version of the play first invites the reader/audience into a space reminiscent of Synge’s forest

depictions in *Deirdre of the Sorrows* (1909). In Synge's play, Deirdre, the iconic female lover in Irish mythology, escapes from the tyrannical king Conchubor and goes into the woods with her lover Naisi. The lovers protect themselves from the enemy forces for a while in the green site. The motif of the lovers' elopement into the forest in Carr's play resonates with Synge's at first when Moon sings: "Ark of sensuality. / Magnetic breeze. / Infinite song. / Of the minor key" (2019, 3.1.51). Then, violence dominates the scene in the rest of the action. Although Deirdre's story in Synge's play is used as a national icon and she with her lover finds peace in the forest, Carr's forest becomes a site of violence and brutality. Unlike the sense of harmony with nature in Synge's work, the forest in Carr's play exposes the female character to violence at the hands of the patriarchy. Carr subverts the love story and the forest's atmosphere in that there is no celebration of romantic love and union here. The following extracts from the conversation between Leonardo and Bride bring the terror of violence into sharper focus:

Leonardo We're hemmed in. The horse is lame. [. . .] We're not in a fairy tale, girl. They'll hang you from a laurel like your mother and knife me to a shredded pulp like my father. It ends here, this auld forest, these auld trees.

Bride No, I'm not havin it that way! [. . .] Speak for yourself, your mouth full of dead kisses! You're tanglin with the strands of my heart, drunk on blood and carnage. You brought me here to die? I'm not dyin here in this evil place. I'm not dyin for you. (2019, 3.1.54, 55, 56)

What is represented here is that the forest threatens the lovers and the presence of violence and death destroys the tie between Leonardo and Bride. Embarking on the green site as a place for lovers, Carr later turns the forest into an arena of rage and brutality in a way that she subverts the Syngean atmosphere. That is to say, Carr's play glances at the familiar site and then defamiliarises it with the happenings of brutal violence. Leonardo and Groom kill each other, and Bride is finally murdered by Mother and Father.

In addition, Carr appears to disclose some symbolic elements of Synge's another play *Riders to the Sea* in her rewriting of Lorca's play as she connects the global with the local. The connections between the two plays become clear when one investigates the use of horse imagery and the function of the character called Weaver in a symbolic way. As for the horse imagery, the play uses the word "horse" fifty times. Since the beginning of the play, Leonardo is identified with horses. In his first appearance, his wife immediately recognizes his riding (2019, 1.2.13). At first, his riding is associated with sexual imagery as Wife complains that Leonardo "rides horses, rides women" (2019, 1.2.16). As the plot develops, his horse appears to be the only thing that defines his identity. For instance, when he appears at Bride's window, the reader/audience, without naming him, realises that he has still an affair with Bride despite her upcoming wedding. With regard to the correlation with Synge's play, localisation comes to the fore with the colour symbolism of horse imagery. In Synge's work, Maurya, the mother figure, has a vision of his only son Bartley's death through the image of a grey pony (Synge, 1995, p. 8). Despite the mother's rejection, Bartley sails with the boat to sell a red mare and loses his life in the sea. After his leaving, Maurya sees Bartley riding the mare and followed by a grey pony on the spring well, and he is also accompanied by her late son Michael. As the news of Bartley's death later on spreads, Maurya's vision represents death in the image of a pale horse.



Likewise, in Carr's play, Leonardo's horse is a white one, and it is associated with death by different characters. Wife, for example, sings a lullaby in which she describes the white horse and refers to death: "White horse of spikes / He'll die of thirst / A gypsy bore him / A gypsy to his grave" (2019, 1.2.12). Later on, Moon echoes the same lines in a song: "White horse will die of thirst. / Grey moon of the long grey tongue" (2019, 2.1.33). Then, Wife reports Leonardo and Bride's escape on the white horse (2019, 2.2.46). Yet their disappearance does not liberate them; they rather gallop into the forest for death. After Leonardo and Groom's death, Bride explains to Weaver how they ride to this terrible end with Leonardo's horse: "What have I done? I saw him gallopin away on his white horse and I had to run after him" (2019, 3.2.58). Thus, the horse becomes their vehicle to death at the end of the play. In this light, it is possible to claim that the symbolic use of horse imagery can be regarded as an element that makes Carr's play recall Synge's iconic play.

Moreover, Lorca's play does not consist of a character called Weaver, but Carr works on this character in that it is again linked with Synge's work. In *Riders to the Sea*, Cathleen, Nora and Maurya symbolically stand for three fates in mythology as they spin the wheel and cut thread. Weaver's role replaces these three women in Carr's play as Weaver explains her function when asked by Bride: "I spin the yarn. I weave. I cut the thread" (2019, 3.2.57). In the conversation between Weaver and Bride, the reader/audience is introduced to a supernatural space in which Weaver pulls the thread and dead voices, suffering from the society's discrimination, narrate their own stories (2019, 3.2.58-60). In this mysterious atmosphere, Carr reminds Synge's allusion to mythological figures while she represents the trauma of those exposed to violence in society. Interestingly, Mother, described as a violent avenger, can also be associated with Synge's Maurya in terms of their suffering after losing their sons. The sense of loss and relief is mirrored in echoing words of two mothers who lament after the loss of the last male member of the family:

Mother Where have you gone, my handful of broken flowers? My voice from beyond the mountain. All gone now. Nothin more the crucifies Jesus can take from me. I'll sleep sound tonight. And they'll sleep sound, their everlasting sleep. My three men safe in their beds at last. No more fear of the knife, no more waitin at windows and doors till the small hours for their step or their voices. I'm finished with duty now. I brought him into the world, only symmetry I see him out. (Carr, 2019, 3.3.61)

Maurya They're all gone now, and there isn't anything more the sea can do to me. It isn't that I haven't prayed for you, Bartley, to the Almighty God. It isn't that I haven't said prayers in the dark night till you wouldn't know what I'd be saying; but it's a great rest I'll have now, and it's time surely. It's a great rest I'll have now, and great sleeping in the long nights after Samhain, if it's only a bit of wet flour we do have to eat, and maybe a fish that would be stinking. (Synge, 1995, p. 11)

Ostensibly, either in a symbolic representation or a direct reference to women characters, Carr creates a link with the Irish dramatic tradition here. Although it is an adaptation of Lorca's work, Carr finds a space to wed the universal with the local literature so that her approach can be regarded as glocal.

The last point of glocalisation in Carr's play is the racist attitude towards gypsies as an uncivilised and unreliable community. Beyond doubt, within the Spanish context, the image of

gypsies is repeatedly used in Carr's play in reference to the source text, "play[ing] a privileged role in the antiquated romantic idea(l) of Spain, as an exotic place of passion and wonder" (Bastianes, 2020, p. 4). In Carr's version, the constant reference to the community also functions as a sign of othering process in this society. In particular, the Felix family is despised because of their gypsy roots. Each time Mother condemns the enemy family, she bestialises Leonardo and his kin. By using animal imagery, she does not want to "have the Felix paws on anything that's [hers]" (2019, 1.3.20). In another case, she dehumanises the family by comparing them to monster-like images: "The great-grandfather was a demon. [. . .] The big false gypsy laugh, the white teeth flashin like their knives" (2019, 2.2.37). It is not only Mother who subjects the Felix to discrimination. Leonardo's Wife, too, uses a racial slur to her husband whenever she is angry with him: "All the Felix, festerin mad blood, gypsy blood, sure no one knows where yees come from. Showed up here from God knows where, stikin of the camp fire and the road! Good for nothin bar singin, dancing, knivin, not one of yees capable of a day's work" (2019, 1.2.16). Thus, each address to gypsies is tinged with derogating terms, humiliation, dehumanisation and verbal violence. To further argue, as in the case of *By the Bog of Cats...*, the attributes of the other are attached to a woman Bride as well as her matrilineal lineage. Bride's matrilineal ancestors are not favoured by the community as they are labelled sexually corrupt women. In her conversation with Groom, Mother condemns Bride's ancestor: "Twenty children from twenty different men. The gypsy tang. That's her great-grandmother. That's the blood line your girl comes from. And I heard she had a lad before you" (2019, 1.1.6). The grandmother called La Manchita is accused of adultery just like Bride's mother who is stoned to death for the same reason. That is the reason why Mother is suspicious of Bride's possible betrayal of her son. "Like mother like daughter" is the reaction of Mother when she learns that Bride escapes and she treats it as a matter of her gypsy roots: "Blood racin to blood" (2019, 2.2.46). Evidently, gypsies in Spain can be regarded as the exotic eastern other in the western society. However, the culture of gypsies and the approach to this group, as detected in Carr's play, can be identified with the oppressed group of travellers/tinkers in Irish context. Considering Leonardo's depiction with his "big swaggerin bull-headed tinker pride" (2019, 2.1.31) and as his being part of "tinkers from the sea" (2019, 2.2.46), it is possible to claim that Carr again bridges this hatred with the kind of racist attitudes present in Irish society. Her reference to Count Offaly as the setting of the play also strengthens this argument. In this respect, the racist discourse and actions taken against gypsies in this play can be seen as a reflection of anti-travellers discrimination in Ireland. It is known that the British tended to associate gypsies with Irish tinkers and the terms of gypsies and tinkers were exchangeably used up to the 20<sup>th</sup> century (Helleiner, 2000, p. 37). Carr interchangeably uses the terms of tinkers and travellers as can be exemplified in her previous play. Keeping these in mind, it is worth speculating that Carr might mirror racism observed in Irish society in her adaptation of Lorca's play.

Given the evidence, one of Carr's recent adaptation, *Blood Wedding*, is tinged with the elements of glocalisation. Her use of universally-acclaimed text by Lorca and some references to Shakespeare's works compose the global aspects of her rewriting. Yet the Irish setting, allusions to national literary tradition and the discussion of minority group leak into the play to the extent that

one may trace and recognise local elements. This intrusion of locality into the global context evidences the entanglement of the global and the local in terms of glocalisation.

## CONCLUSION

By rewriting Euripides and Lorca's plays, Carr obviously benefits from the global influence of these works. After composing the global unit of her own plays by means of the universal texts, she promotes the local agency of Irish context by installing the local setting, accent and issues into the depths of her works. In this way, the playwright achieves the interaction of universal and particular and the union of familiar and foreign so this type of interconnection can be reviewed in terms of glocalisation. Sihra cites the director Matt O'Brien's view of the first period of Carr's career through which he highlights glocal dynamics of her works: "While the plays may be 'Irish', they are universal in meaning" (cited in Sihra, 2003, p.95). After a series of Carr's adaptations, it is possible to claim that the act of rewriting allows Carr to join the universal network of literature, but her rewritings still prove themselves to be Irish in context. This amounts to saying that Carr challenges and subverts the understanding of universality in the sense of its global effect since she leaks the local into the universal. At this point, glocalisation, in terms of its entanglement of the boundaries between the local and the global, might reside in the claim on contemporary Irish theatre's endeavour to go against the colonial past. Vic Merriman underpins "a longing for decolonization" in Irish drama and claims that at the turn of the 2000s, "anti-colonial nationalist consciousness elaborated itself across all areas of Irish experience" (2003, p. 145). Nevertheless, Merriman argues that contemporary Ireland goes through "a neo-colonial state" (2003, p. 147), and this "society in the throes of globalisation is a peculiarly inhospitable location for postcolonial critique" (1999, p. 316). That is the reason why Carr's Midlands plays, in the case of *Portia Coughlan* and *By the Bog of Cats...*, do not succeed in the dramaturgy of decolonisation according to Merriman (1999, p. 317; 2003, p. 159). However, Carr's unwavering disclosure of glocalisation from 1998 to 2019 still might evoke a method of decolonisation on the grounds that the Irish community's attachment to the land and their resistance to lose the connection are constantly pointed out by the playwright by means of glocalisation. Yet, what matters more is that, in line with the analysis of elements of glocalisation in Carr's two adaptations from different periods of her career, glocalisation is her strategy to reach global and local reader/audience easily as a method of her adaptation. Carr's eminent position in Irish dramatic tradition and her plays being staged in different parts of the world in various languages indicate how this strategy successfully operates.

## REFERENCES

- Ajala, John D (1985). "Similarities between J. M. Synge's *Riders to the Sea* and F. G. Lorca's *Blood Wedding*". *CLA Journal*, vol. 28, no.3, pp. 314-325. <https://www.jstor.org/stable/44321834>.
- Akbar, Arifa (2019). "*Blood Wedding* Review - Bold and Beautiful Tale of Doom". *The Guardian*, n.p. <https://pressreader.com/article/281835760428332>.

- “Article 41.2 of the Constitution of Ireland” (2018). By Irish Human Rights and Equality Commission. <https://www.ihrec.ie/app/uploads/2018/07/IHREC-policy-statement-on-Article-41.2-of-the-Constitution-of-Ireland-1.pdf>.
- Bastianes, Maria (2020). “Blood Wedding Receives and Irish-Gypsy Makeover at the Young Vic”. *European Stages*, vol. 15, no. 1. pp. 1-7. <https://europeanstages.org/2020/12/30/blood-wedding-receives-an-irish-gypsy-makeover-at-the-young-vic/>.
- Beyer, Peter (2007). “Globalization and Glocalization”. *The SAGE Handbook of the Sociology of Religion*, eds. James A. Beckford and N. J. Demerath. London: SAGE, pp. 98-117.
- Burke, Mary (2009). *“Tinkers”: Synge and the Cultural History of Irish Traveller*. Oxford: Oxford University Press.
- Carr, Marina (2000). “Marina Carr”. *Reading the Future: Irish Writers in Conversation with Mike Murphy*, ed. Cliodhna Ni Anluain. Dublin: The Lilliput Press, pp. 43-57.
- (2004). *By the Bog of Cats...* London: Faber and Faber.
- (2012). “Theater in Eleven Dimensions: A Conversation with Marina Carr”. Interview, by Nancy Finn. *World Literature Today*, vol. 86, no.4, pp. 42-46.
- (2019). *Blood Wedding*. London: Faber and Faber.
- Damrosch, David (2009). *How to Read World Literature*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Dantanus, Ulf (2010). “The Inner Life of the Nation: Religion, the Otherworld and Death in Contemporary Irish Drama”. *Redefinitions of Irish Identity: A Postnationalist Approach*, eds. Irena Gilsenan Nordin and Carmen Zamorano Llena. Oxford: Peter Lang, pp. 267-292.
- Euripides (2008). *Medea*, trans. Diane Arnson Svarlien. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Fouéré, Olwen (2003). “Journeys in Performance: On Playing in *The Mai* and *By the Bog of Cats...*”. *The Theatre of Marina Carr: “Before rules was made”*, eds. Cathy Leeney and Anna McMullan. Kildare: Carysfort Press, pp. 160-171.
- Galiné, Marine (2018). “‘[...] the cry of a woman keening. It came from the bog’: (Re)presentations of the Bog in the Nineteenth-Century Irish Gothic Fiction”. *Nordic Irish Studies*, vol. 17, no. 2, pp. 75-92. <https://www.jstor.org/stable/26657342>.
- Gladwin, Derek (2011). “Staging Trauma of the Bog in Marina Carr’s *By the Bog of Cats...*”. *Irish Studies Review*, vol. 19, no. 4, pp. 387-400. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09670882.2011.623459>.
- . (2016). *Contentious Terrains: Boglands in the Irish Postcolonial Gothic*. Cork: Cork University Press. <https://muse.jhu.edu/book/47783>.
- “Glocal” (1993). *The Oxford English Dictionary of New Words: A Popular Guide to Words in the News*, ed. Sara Tulloch. Oxford: Oxford University Press, pp. 317-318.
- “Glocalization”. *Oxford English Dictionary*. <https://www.oed.com/>.
- Helleiner, Jane (2000). *Irish Travellers: Racism and the Politics of Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hervik, Peter (2011). *The Annoying Difference: The Emergence of Danish Neonationalism, Neoracism, and Populism in the Post-1989 World*. New York: Berghahn Books.
- Kassam, Ashifa (2015). “Federico García Lorca was killed on official orders, say 1960s police files”.

- The Guardian*, n.p. <https://www.theguardian.com/culture/2015/apr/23/federico-garcia-lorca-spanish-poet-killed-orders-spanish-civil-war>.
- Kearney, Richard (1997). *Postnationalist Ireland: Politics, Culture, Philosophy*. London: Routledge.
- King, William (1685). "Of the Bogs, and Loughs of Ireland by Mr. William King, Fellow of the Dublin Society, as It was Presented to That Society". *Philosophical Transactions*, vol. 15, pp. 948-960. <https://www.jstor.org/stable/102137>.
- Ladrón, Marisol Morales and Juan F. Elices Agudo (2011). "Introduction: The Politics of Locality". *Glocal Ireland: Current Perspectives on Literature and the Visual Arts*, eds. Juan F. Elices Agudo and Marisol Morales Ladrón. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 1-10.
- Lezard, Nicholas (2019). "Blood Wedding: Lorca's Corker". *The Oldie*, n. p. <https://pressreader.com/article/281754156079445>.
- Lonergan, Peter (2010). *Theatre and Globalization: Irish Drama in the Celtic Tiger Era*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lynch, Patricia A. (2006). "Hiberno-English in the Plays of Marina Carr". *Études Irlandaises*, vol. 31, no. 2, pp. 109-123. [https://www.persee.fr/docAsPDF/irlan\\_0183-973x\\_2006\\_num\\_31\\_2\\_1769.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/irlan_0183-973x_2006_num_31_2_1769.pdf).
- Martinovich, Mary Katherine (2012). "A Poetics of Ghosting in Contemporary Irish and Northern Irish Drama". Dissertation. University of Minnesota. <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/126867>.
- Meredith, Diana (2002). "Hazards in the Bog: Real and Imagined". *Geographical Review*, vol. 92, no. 3, pp. 319-332. <https://www.jstor.org/stable/4140913>.
- Merriman, Vic (1999). "Decolonisation Postponed: The Theatre of Tiger Trash." *Irish University Review*, vol. 29, no.2, pp. 305-317. <http://www.jstor.org/stable/25484817>.
- . (2003). "'Poetry shite': A Postcolonial Reading of Portia Coughlan and Hester Swayne." *The Theatre of Marina Carr: "Before rules was made"*, eds. Cathy Leeney and Anna McMullan. Kildare: Carysfort Press pp. 145-159.
- . (2004). "Staging Contemporary Ireland: Heartsickness and Hopes Deferred". *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*, ed. Shaun Richards. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 244-257.
- Ó Haodha, Michael (2011). *Insubordinate Irish: Travellers in Text*. Manchester: Manchester University Press.
- Ó Riain, Seán (2000). "The Flexible Developmental State: Globalization, Information Technology, and the 'Celtic Tiger'", *Politics&Society*, vol. 28, no.2, pp. 157-193. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0032329200028002002>.
- (2014). *The Rise and Fall of Ireland's Celtic Tiger: Liberalism, Boom and Bust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rees, Catherina (2017). *Adaptation and Nation: Theatrical Contexts for Contemporary English and Irish Drama*. London: Palgrave Macmillan.
- Robertson, Roland (1995). "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity". *Global Modernities*, eds. Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson. London: SAGE, pp.

25-44.

- (2014). "Europeanization as Glocalization". *European Glocalization in Global Context*, ed. Roland Robertson. New York: Macmillan, pp. 6-34.
- Roudometof, Victor (2003). "Glocalization, Space, and Modernity 1". *The European Legacy: Toward New Paradigms*, vol.8, no. 1, pp. 37-60.  
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1084877032000066297>.
- (2015a). "The Glocal and Global Studies" *Globalizations*, vol. 12, no.5, pp.774-787.  
<http://dx.doi.org/10.1080/14747731.2015.1016293>.
- (2015b). "Theorizing Glocalization: Three Interpretations". *European Journal of Social Theory*, vol. 19, no. 3, pp. 1-18. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1368431015605443>.
- (2016). *Glocalization: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Shakespeare, William (2015). *The Tragedy of Richard III*, eds. Barbara A. Mowat and Paul Werstine. New York: Simon&Schuster Paperbacks.
- Sihra, Melissa (2003). "Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr". *The Theatre of Marina Carr: "Before rules was made"*, eds. Cathy Leeney and Anna McMullan. Kildare: Carysfort Press, pp. 92-113.
- (2005). "Greek Myth, Irish Reality: Marina Carr's By the Bog of Cats...". *Rebel Women: Staging Ancient Greek Drama Today*, eds. John Dillon and S. E. Wilmer. London: Methuen, pp. 115-135.
- (2016). "Shadow and Substance: Women, Feminism, and Irish Theater after 1980". *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*, eds. Nicholas Grene and Chris Morash. Oxford: Oxford University Press, pp. 545-558.
- (2018). *Marina Carr: Pastures of the Unknown*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Synge, John Millington (1995). *Riders to the Sea. The Playboy of the Western World and Other Plays*, ed. Ann Saddlemyer. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-12.
- Trench, Rhona (2010). *Bloody Living: The Loss of Selfhood in the Plays of Marina Carr*. Oxford: Peter Lang.
- Waugh, Rosemary (2019). "Strange Magic". *New Statesman*, vol. 148, no. 5492, p. 55.  
<https://eds.s.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=83f1b929-8450-4cec-8910-5f480afde82d%40redis>.

# 27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

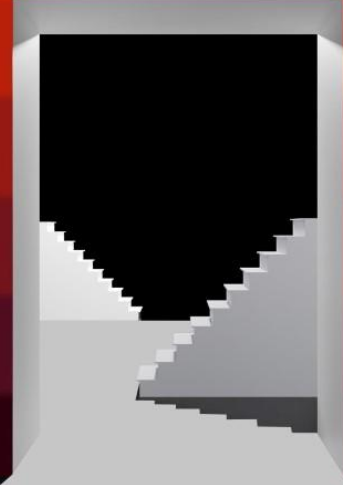
DR. FERHAT ÇETİNKAYA



Günce Yayınları

# Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

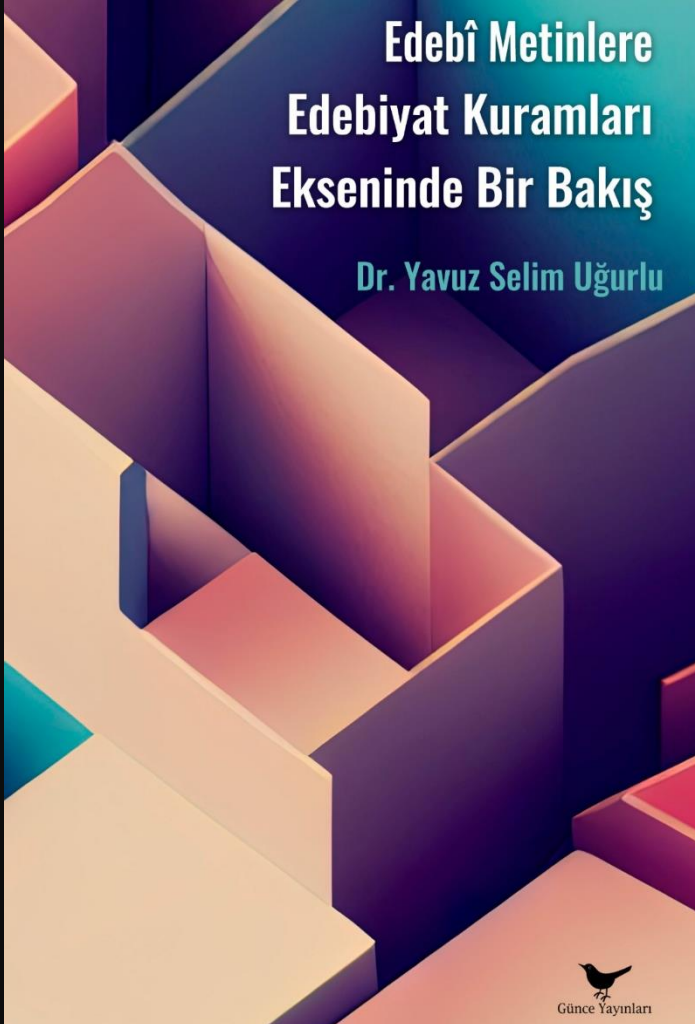
Ömriye Bayrak



Günce Yayınları

# Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Günce Yayınları

Ertuğrul Gazi Derhem

# Türk Romanında Narsisizm



Günce Yayınları

# A New Era of Fetishism: Winterson's Dys/Utopian Sexbots

ASSIST. PROF. DR. MUZAFFER DERYA NAZLIPINAR SUBAŞI\*

## Abstract

The issues concerning the female body and sexuality have long been a priority for feminist scholars and critics. In the last three decades, this field of study has been greatly influenced by current technological implementations, especially regarding the creation and modification of bodies. Although these modifications seem promising from the perspectives of tech-optimists, feminists object to bodily modifications by underlining the fact that technology is designed and developed following the desires of heterosexual masculinity, thereby preserving the dehumanization of women and reinforcing the objectification of their bodies. The growing sextech industry and the recent trend of all-equipped sexbots serving in sexbots brothels demonstrate the adverse consequences of the d/evolution of heteronormative technology. Thus, considering the above discussions within the light of Jeannette Winterson's *Frankissstein: A Love Story* (2019) and basing the argument on cyberfeminist critiques of Donna Haraway, in this study, I have aimed to reveal the fact that the use of sexbots will re-establish a new type of fetishism and rape fantasy by normalizing the sexual abuse in a master-slave relationship, rather than creating post-gender worlds.

**Keywords:** sexbot(s), fetishism, artificial intelligence, cyberfeminism, post-gender

## FETİŞİZMDE YENİ BİR ÇAĞ: WINTERSON'IN DİS/ÜTOPIK SEKSBOTLARI

### Öz

Kadın bedeni ve cinselliği feminist teorisyenler ve eleştirmenler için uzun süredir öncelikli bir alan olmuştur. Son otuz yılda bu çalışma alanı, özellikle bedenlerin yeniden yaratılması ve şekillendirilmesi ile ilgili mevcut teknolojik uygulamalardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Her ne kadar bu uygulamalar teknoloji iyimserlerin/severlerin bakış açısında umut verici ve olumlu görünse de feministler, teknolojinin heteroseksüel maskülinitenin arzuları doğrultusunda tasarlanıp geliştirildiğini, böylece kadınların değersizleştirilmesinin ve bedenlerinin nesneleştirilmesinin devamını sağladığını vurgulayarak bedensel değişim ve şekillendirmelere karşı çıkmaktadırlar. Büyüyen seks teknolojisi endüstrisi ve son zamanlarda sayıları giderek artan robot genelevlerinde hizmet veren tam donanımlı seks robotları, heteronormatif teknolojinin olumsuz sonuçlarını açıkça göstermektedirler. Bütün bu bilgiler ışığında bu çalışmada, Jeannette Winterson'ın *Frankissstein: Bir Aşk Hikayesi*'ni Donna Haraway'in siberfeminist eleştirileri doğrultusunda inceleyerek, seks robotlarının kullanımının cinsiyet sonrası (post-gender) bir dünya yaratamayacağını; aksine, efendi-köle diyalektiği bağlamında cinsel istismarı normalleştirerek yeni bir fetişizm ve tecavüz fantezisi yaratacağı gerçeğini göstermeyi amaçladım.

**Anahtar sözcükler:** seksbot(lar), fetişizm, yapay zekâ, siberfeminizm, cinsiyet sonrası



## INTRODUCTION

**A**s species having curiosity and the ability to produce technology, human beings focus more on enriching this knowledge and applying it to different fields. That is why, the list of technology being relied on is getting longer each day. As widely known and accepted, technology facilitates life with its many vehicles, such as delivery drones, automated cars, gadgets used in communication and medication healing, and protecting all living organisms. In this sense, advancements in technology are the driving force in improving the quality of life and its expectancy. Nevertheless, when considering two sides of the same coin, technology has also an essence that blinds people to its negative aspects, in such a way that the autonomy of technology imprisons people in the deepest possible way. That imprisonment or addiction manipulated by technology becomes more complicated, especially in collective settings and/or family arenas, where sex, children, relationships, and reproduction can create challenges. In fact, during COVID-19, when the world has experienced strict lockdowns and social isolation, these issues have come to the forefront with a new marketing angle offering safe and virus-free sexual intercourse. As a result, technology companies have given rise to studies dealing with human-machine erotic interaction by claiming that humanity has been going through a new era where many relations are formed digitally without the necessity of having legitimate connections.

Despite the sociological concerns and ethical implications, more and more companies working on artificial intelligence, robotics, virtual/augmented and mixed reality have started to compete with each other to produce artificially intelligent sex dolls, sex robots, erotic chatbots or “erobots”, new term coined by Simon Dubé and Dave Anctil using the words “erôs + bot” (2020, p.1205). When compared to prior technology, these artificial agents exhibit different features in terms of their capability of having erotic engagement with humans. That is, they are more than objects of desire providing erotic satisfaction, but these new ‘erobots’ are gradually becoming and perceived as active subjects, which paves the way for humanity to have intimate and sexual relations with machines. That dubious facet of erobots or sex robots (sexbots henceforth) has polarized discourses from public and academic fields. For instance, according to some scholars and critics among whom are Bendel (2020), Dubé and Anctil (2020), Danaher (2019), and Levy (2014), erobots/sexbots have certain benefits for humanity in the areas of interactive and personalized sex education, child abuse prevention, medical and therapeutic treatments for risk reduction in interhuman sex. In a similar perspective, some academics suggest they can be used in the treatment of pedophilic disorder (Harper and Lievesley, 2020), the protection of prostituted women (Levy, 2007), and providing intimacy for elders [men] (Jecker, 2021).

On the other hand, those castigating the risks of erobots/sexbots assert that they have the potential to promote the existing damaging sociosexual norms and create more problematic cases, such as attenuating interhuman relationships, violation of privacy and boosting child abuse and/or sexual assault (Moran, 2019; Mackenzie, 2018; Eskens, 2017; Harvey, 2015). As seen, the studies conducted on sexual/erotic interaction between humans and erobots/sexbots mostly focus on either the possible assets or risks of that interaction. Moreover, no far-reaching theoretical model has been

introduced yet. Therefore, the empirical literature and its concerning results are still limited, unsubstantiated, and speculative.

However, despite the mentioned drawbacks emanating from the lack of a unified transdisciplinary field of research and ethical controversies, a new era of sexbots has long been available and even sexbots brothels are on the way. For instance, in their article discussing the possibilities of a futurist world in which human beings pay to have sex with robots, Ian Yeoman and Michelle Mars claim that “in 2050, Amsterdam’s red light district will all be about android prostitutes who are clean of sexually transmitted infections (STIs), not smuggled in from Eastern Europe and forced into slavery, the city council will have direct control over android sex workers controlling prices, hours of operations and sexual services” (2011, p. 365). Though Yeoman and Mars’s assertions seem speculative and need a long time for verification, the rise in the number of sex doll brothels in Asia run by Doll No Mori and in Europe by Lumidolls is a clear indicator of things to come. These companies, in order to increase the tolerance and social acceptability of using sex dolls and sexbots as well, point out that they will not only help to cease prostitution and sex trafficking, but they will also provide their customers with breathless fantasies without any limits and risks. In fact, the assertions of these companies were searched in a survey conducted by Scheutz and Arnold in 2016. They found that 86% of the participants considered sex dolls/sexbots could satisfy their sexual demands and desires. Thus, this high percentage would be evaluated as the acceptance of sexbot brothels with robot prostitutes working there. On the other hand, this fact also gives rise to the contentious issue of whether sexbots are ethical or whether they cause a new type of fetishization accompanying violence. For example, according to Blázquez, “most countries lack any type of law regulating [sexbots] establishments – even if within the walls of these brothels men can fulfill fantasies such as having sex with robots that act and look like children, or programmed to pretend to be raped to fulfill the customer’s rape fantasies” (2022, p. 31). This bold assertion from Blázquez sounds irritating and leaves questions in minds about sexbots’ validity.

Nevertheless, sexual behaviors have already changed a lot due to the increasing use of digital media and technology, which has also increased the frequency of the sexual uses of human-like material artifacts. Based on the tech-optimistic point of view, sexbots are gradually being popularized and normalized. They are everywhere - on TV, in mainstream music videos, or in public exhibitions. Moreover, there is even a new documentary in progress directed by Melody Gilbert, *Silicone Soul* that spotlights several men having been married sex dolls (siliconesoulmovie.com). In fact, a new terminology has been created for those advocating synthetic love with dolls and/or robots: ‘iDollators and robosexual’.

One of these iDollators is a 40-year-old Davecat, calling himself an advocate for the rights of synthetic humans and lovers. He is in a polyamorous relationship - a wife and a mistress, both dolls. In an interview with Julia Beck from *The Atlantic*, Davecat explains that for people who are fed up dealing with inconsistencies in human relations, synthetic partners are ideal. Then, he reveals why he has bought Sidore, a RealDoll manufactured by Abyss Creations in the shape of a human woman: I bought Shi-chan [Sidore] back in 2000. Admittedly, my reasons for purchasing her were 70 percent sex, 30 percent companionship. I’ve always been attracted to artificial women such as mannequins, and especially Gynoids, which are robots made in the likeness of human females. In late 1998 one of

my best friends showed me the RealDoll website, as she knew I was keen on artificial women. I thought they were gorgeous creations, and having one would not only dispel loneliness, but be excellent for *sex* as well. And I was right! (theatlantic.com) (emphasis mine)

Introducing himself as a pioneer in the synthetic love movement in social media and TV programs, like *My Strange Addiction* on TLC and *Guys and Dolls* on BBC, Davecat admits that involving in a romantic relationship with an organic woman is a waste of time for him since he has a 'doll' waiting for him at home. That doll is the ideal woman that can be put aside after completing its mission, which is being 'penetrable'.

Keeping this 'penetration' issue in their minds, Kathleen Richardson and Charlotta Odland, the writers and the editors of *Man-Made Women, Social and Cultural Studies of Robots and AI*, portray how women and their bodies are sexually objectified in the form of sexbots and sex dolls as in the following lines:

Made of silicone and metal, 'sex' dolls and robots mimic (primarily) women and girls. Constructed as pornographic representations of females, they are designed with one function in mind: to be penetrable. With a choice of oral, vaginal and anal depth, 'sex' doll/robot buyers can choose from a large range of breast and buttock sizes, ethnicities, hair and eye color, selecting from categories such as 'teenage', 'Asian' or even 'pregnant.' (2022, p.2)

For Richardson and Odland, these sex dolls/sexbots, specially customized according to the desires and fantasies of men, perpetuate the existing patriarchal mechanisms of ab/use and degradation of women. Contrary to the academia's responses claiming that these 'objects' can be used for sexual exploration and education for individuals having anxiety and low self-esteem, or for the ones living in single-sex contexts, Richardson and Odland, defend that 'sex' requires mutuality and consent between partners, so it cannot be experienced with an inanimate object.

In light of these issues, in this paper, I aim to demonstrate that the existing ethics of technology and improvements regarding artificial intelligence serve to satisfy men's unlimited sexual fantasies and ab/uses. Portraying the use of sexbots as socially beneficial, the hegemonic masculinity reinforces the inherent misogyny, prejudice and injustice with violence against women. Hence, I insist the sexual objectification and mistreatment of women have not tapered off but rather morphed into a new type of fetishization by phallogocentric systems, while stepping into a new era of technology with sexbots or "*pulsing vaginas that never say no*" (emphasis in original), as Jeanette Winterson describes in *Frankissstein: A Love Story* (2019, p. 56) (henceforth *Frankissstein*). Briefly, depending on the obsessive and fetishistic portrayal of sexbots in Winterson's novel, I try to forewarn the readers about the worrying consequences of sexbots' use in the growing sextech industry and subvert the master-slave dialectic with a radical feminist perspective.

## THE RESURRECTION OF MASTER-SLAVE DIALECTIC THROUGH ARTIFICIAL WOMBS

Jeanette Winterson, one of the most gifted contemporary English writers mostly focusing on gender binaries, sexual identities and relations between humans and technology, reanimates Mary Shelley's timeless literary classic *Frankenstein* in her *Frankissstein* (2019), in which she makes a

critique of the d/evolution of technology regarding its implementation on the creation and modification of bodies. Believing that Shelley's novel is a message in the bottle sent out to the future, Winterson takes a step further and focuses on today's changes and challenges of artificial intelligence, cryogenics and sexbots. As an optimist by temperament, she imagines a future in which artificial intelligence would change people's way of learning, communicating and even having sex. Through artificial intelligence, which Winterson prefers to call "alternative intelligence" (AI henceforth), a better human being or "a new kind of life form, not out of the assembled parts of decayed corpses by using electricity but out of the zeros and ones of codes" (TedTalks, 2022) can be created, because this alternative intelligence is completely different from human intelligence, as she puts in:

AI is non-binary. It is humans who are obsessed with false binaries. Male, female, masculine, feminine. Black, white, human, non-human. Us, them. AI has no skin color. AI has no race, no gender, no faith in a sky God. AI is not interested in men being superior to women, in white folks being smarter than people of color. Straight, gay, trans are not separating categories for AI. AI does not distinguish between success and failure [...] AI is not motivated by fame and fortune. If we develop alternative intelligence, it will be Buddhist in its non-needs. ... AI is a tool. We are the ones who are using that tool. ... How is this going to end? Utopia or dystopia? It is up to us. (TedTalks, 2022)

Briefly, Winterson strongly underlines the fact that it is human intelligence that decides in which way the world will d/evolve. If human agendas are full of hatred, money, violence and dichotomies, the world will most probably get out of control, as she has portrayed in *Frankissstein* through Victor Stein, a celebrated and brilliant AI specialist trying to establish a future where human intelligence can go beyond the restraints of a physical body. What Victor Stein longs for is to create a utopia without any labels, "binaries like male and female, black and white, rich and poor. ... [and] division between head and heart" (*Frankissstein*, p. 33) with the help of AI. To realize his dream, he gets into Ma/Ry Shelley, a transgender doctor who procures bodies through hospitals for his cryogenics experiments. Nevertheless, this is not the only reason for Victor to get interested in Ma/Ry. He is also physically and romantically attracted to Ma/Ry because of xyr<sup>1</sup> "hybrid" nature (*Frankissstein*, p.62), or 'doubleness' as Ma/Ry self-describes xyrself in the following:

When I look in the mirror, I see someone I recognise, or rather, I see at least two people I recognise. That is why I have chosen not to have lower surgery. I am what I am, but what I am is not one thing, not one gender. I live with doubleness. (*Frankissstein*, pp. 65-66)

This doubleness in Ma/Ry's post-surgery body is living proof of transhuman implications, hereby representing "future-early" (*Frankissstein*, p. 85) for Victor, because he believes in the possibility of choosing and changing physical bodies, or even creating disembodied subjects through AI. Like Winterson's Victor Stein, Donna Haraway, a distinguished scholar synthesizing feminist theories with technology studies in her *Cyborg Manifesto*, asserts that "communications technologies and biotechnologies are the crucial tools recrafting our bodies" and these tools can be used to create

---

<sup>1</sup> 'xe/xem/xyr/xyrself' are neopronouns increasingly used in place of gender-specific ones. Despite being mostly used by transgender, non-binary, and/or gender non-conforming people, neopronouns can be used by anyone. The reason why I prefer to use neopronouns for Ma/Ry is because of xyr hybrid nature, comprising the features of wo/man.

a cyborgian world in which “all resistance to instrumental control disappears and all heterogeneity can be submitted to disassembly, reassembly, investment, and exchange” (2016, pp. 33-34). According to Haraway, through these recrafted bodies in which human/machine and mind/body dissolve, all troubling dichotomies of phallogocentric discourse are destabilized, subverted and finally “we find ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras” (2016, p. 60). Haraway’s insistence on creating cyborg bodies emanates from her strong belief in the potentiality of these hybrid creatures. For her, they are the signifiers of a new postmodern feminist politics that would let women destabilize gender-biased categories.

Haraway’s theory of the cyborg has been influential in scholarly and literary discourse as it paves the way for a promising post-gender society where the constructed binaries enslaving people in phallogocentric definitions disappear. However, high-tech culture enabling fluid social interactions through the cyborg myth also embodies dangerous possibilities, especially for women, as technologies and scientific discourses are mostly dominated by hegemonic masculinity. Therefore, despite the feminist formulation of the cyborg as post-gendered, several scholars and writers underline the fact that the portrayal of cyborgs in popular culture, media and contemporary narratives is not outside the dichotomous system of gender and sex that forms society.

Having the same opinion, Sharalyn Orbaugh, a professor of modern Japanese literature and popular culture, notes in *Sex and Single Cyborg* (2007) that contemporary Japanese cyborg narratives continually aggrandize binary oppositions and gendered divisions between male and female cyborg bodies. She underlines the fact that “the great majority of the cyborgs [...] well-known to North American audiences are emphatically male in appearance, and often portrayed as threatening, or at times pitiable, monsters: Darth Vader and the Empire’s soldiers (the clone warriors) in the Star Wars films (1977, 1980, 1983, 1999, 2002); Data, and all the Borg except the Queen, in Star Trek: The Next Generation (1987-94); RoboCop (1987); Terminator (1984); Total Recall (1990)” (p. 449). That is, they all represent the masculine power derived from technological phallicization. On the other hand, female cyborgs are depicted in a hyper-sexualized manner, thereby legitimizing the sexual objectification of women for the voyeuristic male gaze. Hence, these ‘sexy robots’ are far from being a useful tool to establish new and liberating alternatives for women, or being a ‘boundary-breaking’ figure as Haraway asserts, but they become the key objects in the reinforcement of fetishization of women’s bodies. This is the inevitable effect of technology on the cultural embodiment of gender, as Anne Balsamo puts in *Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture*: “As is often the case when seemingly stable boundaries are displaced by technological innovation (human/artificial, nature/culture), other boundaries are more vigilantly guarded. Indeed, the gendered boundary between male and female is one border that remains heavily guarded despite new technologized ways to rewrite the physical body in the flesh” (1995, pp.216-17). That is, these ‘vigilantly guarded’ boundaries triggered by male-dominated technology confine women into a life of passivity and submissiveness once again, and exacerbate the stigmatization of women as sexual property by using the pre-existing inequalities regarding the female body.

Seeing the dark sides and the misogynistic framework that underlies the philosophical and ethical justifications of ‘sex/y robots’, Jeannette Winterson introduces the character of Ron Lord, a

stereotype of vulgar and chauvinistic masculinity, to forewarn her readers about the bitter fruits of heteronormative technology. Having much money but no sensitivity, Ron engages in the sexbot industry, where he modifies sexual female bodies that look like porn stars and perform like robots, ever ready to obey the desires and demands of their male owners. They are just sex toys, or more precisely, 'somas' of the brave new world ruled by artificial intelligence that have "very tight figure – little waist, double- G-cup – and ... [their] tits and pussies are always warm" (*Frankissstein*, p.36). As a heterosexual man taking advantage of heteronormative technology, Ron modifies female bodies to make them better fit the patriarchally constructed stereotypes and satisfy men's phallogocentric desires and fantasies. Then, to advertise and increase sales, he whores out his sexbots, or 'XX-Bots' as in the following:

I see it as a public service. ... and this is a bit philosophical, but I am a thinking man – there's no such thing as underage sex when it's a bot. I mean, there's no can't do it till you're sixteen or whatever, so we get some schoolkids wanting a try – yeah, boys, 'course it's boys – and ... you can be old, you can be ugly, you can be fat, smelly, you can have an STD, you can be broke. Whether you can't get it up, or you can't get it down, there's an XX-BOT for you. (*Frankissstein*, p.39)

Thus, through Ron, Winterson reveals that the future society reformulated by AI will still keep and enforce sexist and binary beauty standards to control and oppress women, rather than establishing post-gender societies where the subversion of gender(ed) identities is intended. These technologically d/evaluated sexbots marketed by Ron are the 'docile bodies' created in line with the male discipline. With their human-like bodies having removable and/or adjustable parts which range from heads to penetrable orifices, sexbots are modified according to the demands of their 'masters'. The most popular XX-bots among these master buyers are the ones with "three holes all the same size [that] all VI-BRATE! ... [in] any position", and these alternatives provide personal freedom for clients, "especially [for] the fat ones" (*Frankissstein*, p.35). That is why, as Ron explains in the following, his XX-BOTs are the 'ideal woman/girlfriend' that can be locked away after being ab/used:

XX-BOTs make a great travel choice. No nagging about stopping for lunch or needing the toilet. No sulking about the Holiday Inn you've booked. She's next to you, long hair, long legs, you choose the music, beautiful woman in the passenger seat. If you want to be a bit more discreet you can fold her up and strap her in the back, or stow her out of sight in the boot or trunk or whatever you call it. (*Frankissstein*, p.36)

Thus, XX-BOTs are the new sex slaves serving men's unlimited sexual fantasies, and even for their violent and brutal enactments. In that case, "depending on [XX-BOT's] wear and tear", Ron offers service for his clients, through which they can "order spare parts, if any of her gets damaged, or too messy", and these "breakages, storage, updating" are so easy as "the technology is changing all the time" (*Frankissstein*, p.33). Another privilege provided by Ron is the option of renting and he clarifies his reasons in the following lines:

Renting is popular with stag weekends; get half a dozen of the girls in for fun and frolics. Different models too, blonde and busty, brunette and sporty. ... Renting a bot when you're on your lonesome is safer and cheaper than the human alternative. No diseases, no revenge porn, no getting robbed of your Rolex at 2 a.m. ... With a rental, every girl gets hygiene-

checked, bathed, perfumed, yeah, you can choose one of four scents – musky, floral, woody or lavender. (*Frankissstein*, p.33)

Despite Ron's ecstatic and exalted statements about the various benefits of XX-BOTs, the gradually rising production of sexbots seals women's commodification and exploitation as sexual objects, because the hegemonic masculinity still regards women as "marketable attributes that are primarily connected to their reproductive functions", or more precisely, to their female bodies as Willow Verkerk has stated (2016, p.149). This is the inherent and vicious misogyny that women have to fight against, even in the 21st century. No matter how hard they struggle to get rid of all these phallocentric stigmatizations, the hegemonic order finds new and more violent ways to oppress and control women. And in this new era dominated by AI, it is the 'sexbots' that take devaluation and ab/use of women to new levels of fetishization by reconstituting the master-slave relationship.

Having the same concerns in her mind, Mary Daly, an American radical feminist scholar, has long forewarned women about the misogynistic aim lying behind all these technological artifacts in her *Gyn/Ecology*, published in the 20th century. She underlines the fact that "it is hard to see/name the fact that phallocracy reduces women to framed pictures/holograms/robots" (1979, p. 56). Today, even in the 21st century, it is still hard to see, because men do their worst not to lose their masculine power and privileges. They have used sexual/violence, assault and oppression on women as instruments of terror and silencing for many years. Now, they direct this phallocentric power to "sex dolls and robots in the female form function as an endorsement of men's sexual rights, with women and girls positioned as sexual objects [and] these products further cement women's second class status", as Caitlin Roper boldly expresses in *Sex Dolls, Robots and Woman Hating* (2022, p.167). Contrary to the claims of sexbots advocates asserting that they are technologically designed tools to enhance sexuality, these practices in which women are considered sexual commodities and adjustable parts to be sold enhance misogyny and rape culture in the utmost end, as Donovan Cleckley explains:

*How can men regard women as human while simultaneously regarding them as objects that can be replaced by synthetic corpses bought and sold? We must question the reality in which rape has been mistaken for sex, and silence has ruled. Suppose the allegedly "positive" treatment or provision for men, whatever it may be, which presumably "fulfills" them sexually or "helps" them, results in negative outcomes for women and children, especially girls. (2023, pp.4-5) (emphasis in original)*

The most important question concerning this issue is who benefits from all these sex-positive developments that turn women into meat holes, or more precisely submissive artificial wombs having no rights apart from satisfying their masters' desires and stimulating their erections. The answer has been given by a sexbot owner to Caitlin Roper: "[They] are a better option than women. There really isn't much difference in terms of what they offer, but the [sexbot] will give it to you 100 percent of the time, no questions asked" (mamamia.com). Thus, as this confession has demonstrated, nothing has changed much in the carnal desires of men ever since Pygmalion carved his erotic doll Galatea, which is positioned in between inanimate and animate. This sexual attraction to inanimate objects or the erotomania known as Pygmalionism, emerges in the forms of "sex doll ('dead woman') and sex robot ('animated corpse')" in an artificial era, as Shirley MacWilliam clarifies in *Playthings*

and Corpses—Turning Women into Dead Body Objects (2022, p.68). It seems that women have been marked by an unchangeable fate and chained into a Sisyphean vicious circle of repeat, return and enclosure despite their long-lasting struggles against heteronormative masculinity and its deep-rooted misogyny.

Thus, men's incurable desire and obsession with women's bodies to create an ideal subservient woman find a new way in the world of machines. Believing that women exist for men's sexual ab/use, they envision sexbots with the most advanced AI technology. They are the new fetish objects that can be enrolled into already existing practices. Having the same perspectives, Ron likens his XX-Bots to Barbies by announcing that it is time for "boys ... to play with Barbie [as] they're grown up" (*Frankissstein*, p.34). Unlike the original ones, these new Barbies have a companion mode for men who like to communicate. For example, Deluxe, having better quality materials as the name suggests, is a perfect choice for clients wanting more than sex:

Deluxe has a big vocabulary. About 200 words. Deluxe will *listen* to what you want to talk about – football, politics or whatever. She *waits* till you're finished, of course, *no interrupting*, even if you waffle a bit, and then she'll say something interesting. (*Frankissstein*, p.38) (emphasis mine)

That is, the phallogentric cliché of ideal womanhood that warms, soothes and cares is encoded everywhere, even into the mechanical artifacts. Having Pygmalion narcissism claiming that no woman is good enough, hegemonic masculinity turns its gaze to posthuman bodies now intending to possess 'an angel robot in the house', which has no "mind or a wish of her own" (1979, p.59), as Virginia Woolf has boldly stated in *A Room of One's Own*. In other words, the long-established fears and desires of a patriarchal culture are reconstructed in the visual representations of sexbots during the age of biotechnologies and digital worlds.

According to Jeanette Winterson, these improvements based on biotechnology and AI may establish a better and all-encompassing future for everybody due to their non-binary structures. But then, she reminds her readers of the fact that all these tools are used and controlled by hu/man beings; thus, they can create a utopian or dystopian society in the end. Knowing this reality, Winterson uses fiction to make critique of the d/evolution of technology and highlights the dark sides of these tools in *Frankissstein* through the portrayal of sexbots. She states that relying on AI and empowering biotechnology with the expectation of having a perfect and egalitarian society as an outcome can be a dream, especially for women because of the sexist and heteronormative technology that imprisons women into no-choice situations. As the increasing number of sexbots has indicated, the hegemonic order will keep on controlling and considering women as sex toys for their ab/use so as not to lose its power. Despite the phallogentric marketing asserting that "[XX-bot] is better than sticking it up some girl who's dry as sandpaper and doesn't fancy you" (*Frankissstein*, p.39), Winterson stresses that the result would be far from perfect, even for men, as she puts it in the following:

I did worry about that. Watching guys have sex with bots, ... [They are] entirely fantasy. They've got huge tits and small waists and long legs. ... But of course what they haven't got, and never will have, is a *clitoris*. They don't have to worry about that! (theguardian.com) (emphasis mine)



With her emphasis on 'clitoris', Winterson denounces the phallogentric dogma stigmatizing women as bodies with 'pulsing vaginas' and then, she encourages them to remember the uniqueness of their bodies, because envisioning a manland full of artificial wombs would cause a complete loss for all human beings, rather than creating a utopia with no labels and binaries. Henceforth, Winterson aims to depict that the growing sextech industry having been shaped under the lustful and fleshy desires of men will not be a utopian dream, but a dystopian nightmare for women in which their less-than-human status is reinforced and then gradually legitimized through XX-bots, which are the reminiscences of phallogentric system.

## CONCLUSION

'Prostitution is like masturbating without having to use your hand',  
 'It's like renting a girlfriend or wife. You get to choose like a catalog',  
 'I feel sorry for these girls but this is what I want'. (Farley et al 2009, p. 8)

In their study that includes interviews with clients buying sex, Farley, Bindley and Golding display the asymmetrical relationship between the client and prostitute, or more precisely, between the master and slave. The sex worker, primarily a woman serving male clients, is treated as a sex toy that can be ab/used in accordance with the desires and demands of the client. Glorifying their status and failing to empathize with the prostitute, clients do not regard her as a human being with feelings and agency that should be respected, but rather an object to be assaulted. This sex worker-client or master-slave relationship is carried over to an artificial case in which the prostitute is substituted with sexbots, the corpselike representations of women. For women, it is a never-ending process, which makes them feel like a genie-in-the-bottle story. Their mind and soul have been entrapped in their phallogentrically defined bodies for many years. Now, in the age of AI, hegemonic masculinity has found a new form for its fantasies: "Girls who would never get old or ill. Girls would always be saying *yes* and never saying *no*" (*Frankissstein*, p.161) (emphasis in original). These girls, that is sexbots, are put at the service of humankind - or more precisely at the service of men's unlimited sexual ab/use with their long legs, "user-ready, and F-cup moulded tits" (*Frankissstein*, p.32). They are like "Bambi for boys" (*Frankissstein*, p.32), but in fact, they are just the "caricatures of that masculinist reproductive dream" as Haraway remarks (1991, p. 152). Providing a satisfying and easy sexual outlet for men without fear of rejection and failure, sexbots are men's dream of a high-tech utopia. However, this 'perfect world' for men is inhabitable for women.

Jeanette Winterson believes that alternative intelligence would create an all-encompassing world without labels and binaries, thereby promoting equality. For her, AI is the key to being able to establish a gender-free, race-free, and even body-free form bestowing an imperishable way of life. However, through the voice of Victor Stein, Winterson underlines the fact that "AI need not replicate outmoded gender prejudices. If there is no biological male or female" (*Frankissstein*, p.56), or in other words, if there is no gender bias already constructed. Thus, as long as the phallogentric implications concerning the objectification of women and their bodies exist within society, women will continue to be "the first casualties of obsolescence in [this] brave new world" (*Frankissstein*, p.56). Ultimately, gender and body politics will persist as heteronormative technology keep on serving masculine demands and desires. Drawing the readers' attention to crucial issues about the misuse of

technology, particularly in the context of exploitation and ab/use of women, Winterson underlines the fact that sexbots are the revival of a 1950s Stepford Wives style. In an interview with Kara Swisher, she explains why sexbots create hindrances in the progress of establishing a promising post-gender society:

It's men who seem to want a kind of female act — I don't really know how else to describe it ... She can't go out of the home. She's always pleased to see you. She never gets old. She never gets fat. She never has a period. She's never going to eat the face off you when you're late. She's always ready for sex. She always comes when you do. (nytimes.com)

Creating sexbots, according to Winterson, is a *manly* thing to do based on deeply gendered debates over the status and roles of women. Being an optimist, she believes that technology can help create a better future, but she has worries about sexbots as they are the phallogocentric manifestations that encourage misogyny and reinforce the existing power dynamics. Considering these issues, in her *Frankissstein*, Winterson aims to portray how heteronormative technology prioritizing masculine desires can perpetuate the prevalent inequalities and re-establish a new type of fetishism and rape fantasy by normalizing the sexual abuse in a master-slave relationship, rather than creating post-gender worlds.

## REFERENCES

- Balsamo, Anne (1995). "Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture". Mike Featherstone and Roger Burrows (eds). *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment* (pp. 216-17). London: SAGE Publications.
- Beck, Julie (2013, September 6). *Married to a Doll: Why One Man Advocates Synthetic Love*. <https://www.theatlantic.com/health/archive/2013/09/married-to-a-doll-why-one-man-advocates-synthetic-love/279361/>. Accessed 17 January 2023.
- Bendel, Oliver (2020). "Care robots with Sexual Assistance Functions". *Proceedings of the AAAI 2020 Spring Symposium: Applied AI in Healthcare: Safety, Community, and the Environment*, 1-7.
- Blázquez, Torres M (2022). *Frankenstein and Frankissstein: Looking at The Past to Understand the Future*. TAUJA: Universidad de Jaén. Filología Inglesa.
- Cleckley, Donovan (2023) "Not Beloved, Only Broken: Sex Dolls, Robots, and Woman Hating: The Case for Resistance by Caitlin Roper (Spinifex Press, 2022)," *Dignity: A Journal of Analysis of Exploitation and Violence*. 7 (4), 1-6. <https://doi.org/10.23860/dignity.2023.07.04.04>
- Daly, Mary (1979). *Gyn/Ecology: The Metaphysics of Radical Feminism*. London: The Women's Press.
- Danaher, John (2019). "Regulating Child Sex Robots: Restriction or Experimentation?". *Med Law Rev.* 27(4), 553–575.
- Dubé, Simon and Anctil, Dave (2020). "Foundation of Erotics". *International Journal of Social Robotics*. 6, 1205-1233.
- Eskens, Romy (2017). "Is Sex with Robots Rape?". *J Pract Ethic*. 5(2), 62–76.
- Farley, Melisa, et al (2009). *Men Who Buy Sex: Who They Buy And What They Know*. London: Eaves
- Gilbert, Melody (2020, September 23). *Silicone Soul*. <https://www.siliconesoulmovie.com>. Accessed 3 February 2023.
- Haraway, Donna J. (2016). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Feminist-Socialism in the Late Twentieth Century". *Manifestly Haraway*, 3-90.

- Harper, Craig A. and Lievesley, Rebecca (2020). "Sex Doll Ownership: An agenda for Research". *Current Psychiatry Reports*. 22 (10), 1–8.
- Harvey, Charles (2015). "Sex Robots and Solipsism: Towards A Culture of Empty Contact". *Philosophy in the Contemporary World*. 22(2), 80–93. <https://doi.org/10.5840/pcw201522216>
- Jecker, Nancy S (2021). "Nothing to Be Ashamed of: Sex Robots for Older Adults with Disabilities". *Journal of Medical Ethics*. 47 (1), 26–32.
- Levy, David (2014). "The Ethics of Robot Prostitutes". Lin P, Abney K, Bekey GA (eds) *Robot Ethics: The Ethical and Social Implications of Robotics* (p.337). Cambridge: MIT Press.
- Levy, David (2007). "Robot Prostitutes as Alternatives to Human Sex Workers". *IEEE International Conference on Robotics and Automation*, Vol. 14, Rome.
- Mackenzie, Robin (2018). "Sexbots: Customizing Them to Suit Us Versus An Ethical Duty to Created Sentient Beings to Minimize Suffering". *Robot*. 7(4), 1–17. <https://doi.org/10.3390/robotics7040070>.
- MacWilliam, Shirley (2022). Playthings and Corpses—Turning Women into Dead Body Objects: Sexual Objectification, Victimisation, Representation and Consent in Art and Sex Dolls/Robots". Richardson, K., Odland, C. (eds) *Man-Made Women The Sexual Politics of Sex Dolls and Sex Robots* (pp. 67-90) Leicester: Palgrave Macmillan.
- Moran, Jenny Carla (2019). "Programming Power and The Power of Programming: An Analysis of Racialized and Gendered Sex Robots". Loh J, Coeckelbergh M (eds). *Feminist Philosophy of Technology* (pp 39–57). Heidelberg: Springer.
- Orbaugh, Sharalyn (2002). "Sex and the Single Cyborg: Japanese Popular Culture Experiments in Subjectivity". *Science Fiction Studies*. 29 (3), 436-452.
- Richardson, Kathleen and Odland, Charlotta (2022). *Man-Made Women: The Sexual Politics of Sex Dolls and Sex Robots*. Leicester: Palgrave Macmillan.
- Roper, Caitlin (2022). *Sex Dolls, Robots, and Woman Hating: The Case for Resistance*. Australia: Spinifex Press.
- Roper, Caitlin (2022, December 7). *I Wrote A Book About Sex Dolls. What I Discovered Was Far More Disturbing Than I Thought*. <https://www.mamamia.com.au/problem-with-sex-dolls/>. Accessed 28 March 2023.
- Willow, Verkerk (2016) "Reification, Sexual Objectification, and Feminist Activism". Gandesha, Samir and Hartle, Johan, (eds.) *Reification and Spectacle: The Timeliness of Western Marxism* (pp. 149-162). The Netherlands: Amsterdam University Press.
- Yeoman, Ian and Mars, Michelle. (2012). "Robots, Men and Sex Tourism". *Futures*. 44(4), 365–371. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2011.11.004>
- Winterson, Jeanette (2022, September 1). *Is Humanity Smart Enough to Survive Itself?* TED, <https://www.youtube.com/watch?v=KYK6Tfb0snQ>. Accessed 8 February 2023.
- Winterson, Jeanette (2021, November 1). *Sex Bots, Religion and The Wild World of A.I.* <https://www.nytimes.com/2021/11/01/opinion/sway-kara-swisher-jeanette-winterson.html>. Accessed 1 April 2023.
- Winterson, Jeanette (2019, May 18). *I did worry about looking at sex bots*. <https://www.theguardian.com/books/2019/may/18/jeanette-winterson-frankisstein-ai> . Accessed 15 March 2023.
- Winterson, Jeanette (2019). *Frankisstein: A Love Story*. London: Jonathan Cape.
- Woolf, Virginia (1979). "Women and Fiction". Michele Barrett (ed) *Women and Writing* (pp. 48-191.) New York: Harcourt.

# 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



# Ziya Gökalp'in *Alageyik* Manzum Masalının Göstergebilimsel Analiz Metoduna Göre İncelenmesi

DR.ÖĞR.ÜYESİ GÜLSÜM TARAKÇI\*

## Öz

Göstergebilimin en önemli temsilcisi A. J. Greimas'tır. Anlatının gösteren ve gösterilen olmak üzere biçim ve içerikten oluşan bir bütün olduğunu söyleyen Greimas, içeriğe biçimden yola çıkılarak ulaşılabileceğini ifade eder. Yüze yapıdan derin yapıya ulaşılabilmesi için bir anlatının kesitlere ayrılması gerektiğini belirterek her bir kesitin kendi başına bir bütün ve bu her bütünün de anlatının tamamına ait bir parça olduğunu söyler. Anlatıdaki anlamın ikili karşıtlıklardan doğacağına vurgu yapan Greimas, geliştirdiği göstergebilimsel dörtgen modeliyle de ikili karşıtlıklardan hareketle derin yapıdaki mantıksal-anlamsal bütünün ortaya çıkabileceğine işaret eder. Sinema, siyaset, reklam gibi hayatın her alanında tatbik edilebilen göstergebilim, edebiyat sahasında da hikâye gibi nesir türündeki anlatılara uygulanmıştır. Bu çalışmada ise Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi manzum bir anlatı olan Ziya Gökalp'in *Alageyik* manzum masalına uygulanacak, metnin anlam yapısı üzerinde durulacak ve yüze yapıdan hareketle anlatıdaki derin yapı ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Uygulamadan önce göstergebilimsel metodun kullandığı kavramlar açıklanacak ve ardından kesitlere ayrılan anlatıdaki anlamın çözümü göstergebilimsel dörtgen modeliyle ortaya konulacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Greimas, göstergebilimsel analiz metodu, Ziya Gökalp, *Alageyik*, göstergebilimsel dörtgen

## AN EXAMINATION OF ZİYA GÖKALP'S *ALAGEYİK* TALE ACCORDING TO THE SEMIOTIC ANALYSIS METHOD

### Abstract

The most important representative of semiotics is A. J. Greimas. Stating that the narrative is a whole consisting of form and content, namely the signifier and the signified, Greimas states that the content can be reached by starting from the form. He states that a narrative must be divided into sections in order to reach the deep structure from the surface structure, and says that each section is a whole on its own, and this whole is a part of the whole narrative. Greimas emphasizes that the meaning in the narrative will arise from binary contrasts, pointing out that with the semiotic quadrilateral model he developed, the logical-semantic whole in the deep structure can emerge from binary contrasts. Semiotics, which can be applied in all areas of life such as cinema, politics and advertising, has been applied to prose narratives such as stories in the field of literature. In this study, it will be tried to apply Greimas' semiotic analysis method to Ziya Gökalp's *Alageyik* poetry tale and to reveal the deep structure in the narrative based on the surface structure. Before the application, the concepts used by the semiotic method will be emphasized, and then the solution of the meaning in the narrative divided into sections will be revealed with the semiotic quadrilateral model.

**Keywords:** Greimas, semiotic analysis method, Ziya Gökalp, *Alageyik*, semiotic quadrilateral

## GİRİŞ

**D**ilbilimin öncü ismi Ferdinand de Saussure, her göstergenin bir kâğıdın iki yüzü gibi gösteren ve gösterilenden oluştuğunu söyler. Anlatı incelemelerine ‘gösterge teorisi’ ile katkı sunan Saussure’den sonra Rus biçimcilerinden Propp da masallar üzerine yapmış olduğu çalışmayla metin çözümleme tekniklerinin gelişmesine hizmet eden önemli bir isim olur. O, yaptığı çalışmayla masallarda kişiler değişse de anlatının yapısal düzeninin değişmediğini tespit eder; “her birimin bir sistem içinde yer aldığı ölçüde değer kazanacağını [söyleyerek] sistem/yapı kavramlarının önemini kanıtlamış” (Dervişcemaloğlu, 2014, s.21) olur.

Saussure’ün dilbilim, Propp’un yapısalcı bağlamda ortaya koydukları görüşlerinden beslenen göstergebilimin önemli temsilcilerinden Greimas da çalışmalarıyla anlatı çözümlemesinde sistemli bir model ortaya koyar. Göstergebilimin önemli bir diğer ismi ise Barthes’tır. O da Saussure’ün dilbilimdeki gösteren ve gösterilen ayrımından hareketle “gösterenler düzlemi anlatı düzlemini, gösterilen düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur.” (Barthes, 1993, s.40) diyerek anlatı yapısının biçim ve içerikten oluşan bir bütün olduğunu söyler. Rifat (1997: 31) da aynı gerçeğe vurgu yaparak şöyle der:

“Yapı bir ilişkiler ağı. İçinde konuyu da barındırıyor, konuyu taşıyan biçimsel birimleri de. Yapı ne salt gösterilen (içerik), ne salt gösteren (anlatım). Yapı bir gösterge oluşumu; bir anlam oluşumu, anlamlılık demek (semiosis=gösteren/gösterilen bütünlüğü).”

Göstergebilimi “kuramsal bir oyun” a benzeten Rifat (1993, s.21), bu oyunun içeriğin biçimine yönelik yapılan bir etkinlik olduğunu söyler ve göstergebilimsel çözümlemelerin de yapıyı bozup çözerek yeniden kurma ve üretme etkinliği olduğunu ifade eder. Anlamlı bir bütün olan anlatıdaki derin yapıya yüzey yapıdan geçilerek ulaşılabileceğini vurgular ve bir metnin göstergebilimsel açıdan incelenmesinin yüzeyden derine doğru şu üç düzeyde yapılması gerektiğini belirtir:

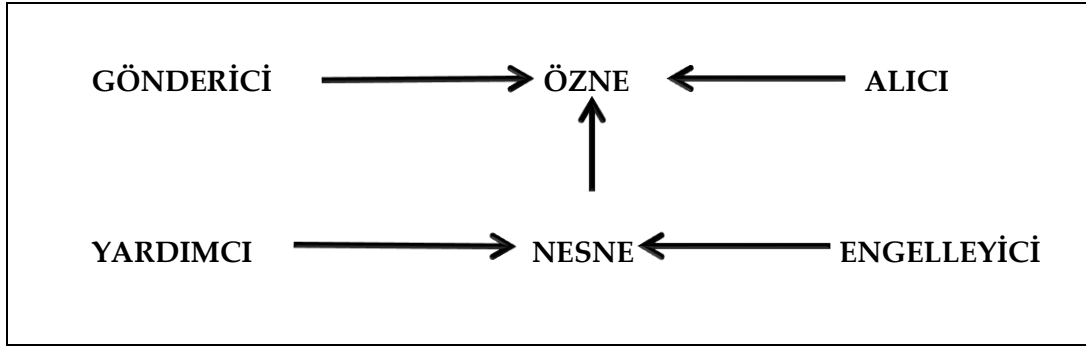
- 1. Söylem çözümlemesi:** Metindeki kişilerin, zamanların ve uzamların bir dilyetisi (bir anlatış ustalığı, bir yaratış sanatçılığı) aracılığıyla nasıl düzenlendiğini, sözgelimi sanatsal, yazınsal bir tasarının söylem aşamasına nasıl geldiğini araştırır;
- 2. Anlatı çözümlemesi:** Kişilerin ‘olay örgüsü’ içindeki işlevlerini saptamaya, kişilere bağlı eylem, olay ve duyguların nasıl düzenlendiğini, bir anlatı izlencesi içinde nasıl eklemlendiğini kavramaya çalışır;
- 3. Temel yapı (mantıksal-anlamsal yapı) çözümlemesi:** Metnin ilk iki düzeyinde belirlenen anlam evreninin temellendiği, kaynaklandığı en soyut, en mantıksal, en derin düzeydeki gücül yapıların neler olduğunu görmeye ve göstermeye yönelir. (Rifat, 1993, s.27)

Bu çalışmada, Gremias’ın Eyleyenler Modeline göre Ziya Gökalp’ın Alageyik manzum masalı göstergebilim açısından incelenmeye ve anlatıdaki karşıtlıklar arasındaki ilişkilerden hareketle anlatının anlamı göstergebilimsel dörtgenle ortaya konmaya çalışılacaktır. İncelemeye geçmeden önce göstergebilimin bazı önemli kavramlarının açıklanması üzerinde durulacaktır.

## 1. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME

### 1.1.Eyleyenler Modeli/Eyleyensel Örnekçe

Rus halk masalları üzerinde yaptığı çalışmayla masallardaki kişilerin eylemlerine göre 31 işlev tespit eden Propp (1985), kahramanların eylem alanlarıyla tanımlandıklarını söyler ve masallarda 7 kişinin varlığından söz eder: Saldırgan, Bağışçı, Yardımcı, Prenses ya da babası, Gönderen, Kahraman ve Düzmece Kahraman. Greimas da bu işlevlerden yola çıkarak işlevleri eyleyen sorunu olarak değerlendirir ve eyleyenler modelini/eyleyensel örnekçeyi oluşturur (Kıran ve Kıran, 2011, s.272):

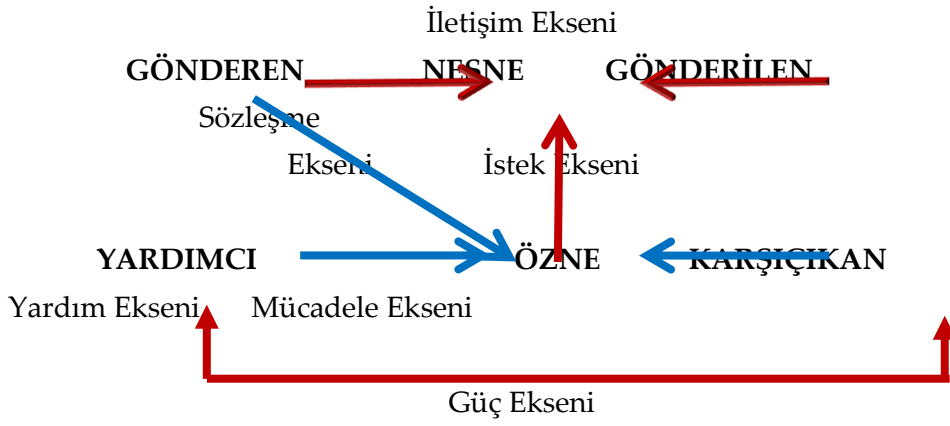


Şema 1. Eyleyenler Modeli/Eyleyensel Örnekçe

Eyleyenler modelinde/eyleyensel örnekçede yer alan kavramları Rifat (2019, s.74) şöyle açıklar:

1. **Gönderen/Gönderici:** Anlatıyı harekete geçirir. Arayışın Nesne'sini belirler ve eksikliği duyulan bu Nesne'nin bulunması için bir kişiyi (kahramanı, Özne'yi) göreve çağırır;
2. **Nesne:** Anlatıda aranılan eyleyen; arayışın konusu;
3. **Özne:** Gönderenin çağrısına uyarak onunla bir anlaşma (sözleşme) yapan ve arayışın konusu olan Nesne'yi bulup getirmekle görevlendirilen eyleyen (kahraman);
4. **Karşıcık/Engelleyici:** Özne'nin arayışını durdurmaya, engellemeye çalışan eyleyen; Karşı-Özne;
5. **Yardımcı/Yardımcı:** Özne'nin arayışını kolaylaştıran, ona görevini yerine getirmede katkıda bulunan eyleyen: Özne/Nesne arasındaki iletişimi kolaylaştırır.
6. **Gönderilen/Alıcı:** Arayışın konusu olan Nesne'yi Özne'nin arayışı sonunda elde eden ve Özne'yi ödüllendiren eyleyen. Özne'nin başarısızlığı karşısında da onu başlangıçta yapılan anlaşma gereği cezalandıracak olan eyleyen.

"A. J. Greimas anlatı kişilerini ne olduklarına göre değil, ama üç büyük anlam eksenine katıldıkları ölçüde, ne yaptıklarına göre (söz konusu anlatı kişilerine verilen eyleyen adı buradan gelir) betimlemeyi ve sınıflandırmayı öner[ir]" (Barthes, 1993, s.100). Altı eyleyen sınıfı kendi aralarında oluşturdukları ilişkilerle anlam eksenleri oluştururlar ve bu anlam eksenleri üzerinde eyleyenler ikiye bölünür. Greimas'ın işaret ettiği üç büyük anlam eksenini, istek (isteyim), iletişim ve güç eksenidir. Aşağıdaki şemada eyleyenlerle birlikte anlatıda karşılaşılan diğer eksenler de (sözleşme, mücadele ve güç eksenleri) yer almaktadır (Soydaş, 2014, s.40):



Şema 2. Anlam Eksenleri/Eylem Eksenleri ve Eyleyenler

1. **İletişim eksenini** üzerinde gönderen(gönderici)-gönderilen(alıcı);
2. **Sözleşme eksenini** üzerinde gönderen(gönderici)-özne;
3. **İstek/isteyim eksenini** üzerinde özne-nesne;
4. **Yardım eksenini** üzerinde yardım eden(yardımcı özne)-özne;
5. **Mücadele eksenini** üzerinde özne-karşıçikan (engelleyici/karşı özne) ve
6. **Güç eksenini** üzerinde yardımeden (yardımcı) -(karşıçikan/engelleyici/karşı özne) eyleyenleri yer alır.

Gremias, anlatıda karşımıza çıkan kişileri oyunculardan ayırır. Çünkü kişiler insan olabileceği gibi insan hüviyeti taşıyan varlıklar ya da kavramlar da olabilir. Bu nedenle kişiler yerine “Fransızca ‘actant’ kelimesinin karşılığı olan ‘eyleyen’ sözünü kullanmak” (Aktaş, 2000, s.134) daha ayırıcı olacaktır. Ayrıca eyleyenler anlatı içinde aynı zamanda başka bir eyleyenin rolünü de üstlenebilirler. Yani gönderici olan bir eyleyen aynı zamanda yardımcı eyleyen de olabilir; bunun yanında birden çok eyleyen tek bir eyleyenin rolünü de üstlenebilir. Bir eyleyen rolünü üstlenen birden fazla eyleyen varsa bu eyleyenler ‘ortak eyleyen’ olarak tanımlanırlar. Bundan başka bir özne göndericiye ihtiyaç duymadan kendi isteği ve kararıyla eyleme geçebilir ki bu durumda bu eyleyen de ‘özerk özne’ olarak adlandırılır. (Kıran ve Kıran, 2011, s.280) Bir de ‘karşı özne’den söz etmek gerekir. Karşı özne, öznenin eylemine, arayışına karşı çıkan, onu engellemeye çalışan özneye denir. Karşı özne engelleyici eyleyen konumundadır. (Kıran ve Kıran, 2011, s.276).

## 1.2.Eylem Ekseni

Yukarıda Gremias’ın iletişim, istek ve güç olmak üzere üç ana eylem ekseninin varlığından söz ettiği belirtilmişti. Özne ile gönderici arasındaki ilişkiyi belirleyen iletişim ekseninde, Gönderici, Özneyi bir nesneyi (bu bir kişi, bir nesne ya da somut veya soyut bir kavram olabilir) aramakla görevlendirir. Özne, kimi zaman bu görevi kabul eder kimi zaman da etmez. Bazen de bir Göndericiye ihtiyaç duymadan Özne kendi isteğiyle aramaya çıkar. Özne, arayışı sonunda Nesneye ulaşabilirse Gönderici tarafından tanınır ve ödüllendirilir. Aksi hâlde görevini başaramazsa cezalandırılır. Bazı anlatılarda Gönderici gibi Alıcı da bulunmayabilir. “Bu durumda tanıma, ödüllendirme ve cezalandırma yaptırımları söz konusu olmayabilir.” (Kıran ve Kıran, 2011, s.281)

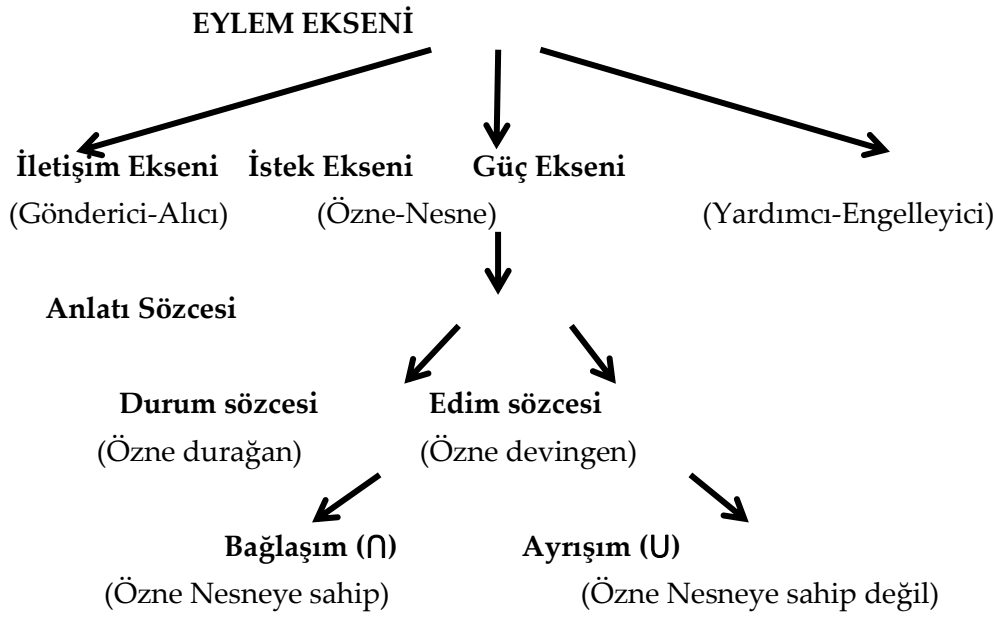
Özne ile Nesne arasındaki ilişkiyi belirleyen eksen, istek eksenidir. “Anlatının herhangi bir anında Özne ile Nesne arasındaki ilişki bir anlatı sözcüğü oluşturur. İki tür anlatı sözcüğü vardır: durum sözcüğü ve edim sözcüğü.” (Kıran ve Kıran, 2011, s.274) Durum sözcüğünde Özne durağandır,



yani eyleme geçmemiştir ve anlatının başında nasılsa anlatının sonunda da aynı özelliklere ve duruma sahiptir. Edim sözcesinde ise Özne hareketli, devingen yani arayış eylemine başlamıştır ve anlatının başındaki özellik/lerinden farklı özellik/lerle anlatının sonunda karşımıza çıkar. Çünkü o arayış sürecinde edim sözcesi olarak değişerek dönüşmüştür. Gremias'a göre iki tür durum sözcesi vardır: bağlaşımsal durum sözcesi, ayrışımsal durum sözcesi. Bağlaşımsal durum sözcesinde Özne nesneye sahiptir, simgesel ifadesi ( $\cap$ )dir. Ayrışımsal durum sözcesinde ise Özne nesneye sahip değildir, simgesel ifadesi ise (U)dir. Anlatıda Özne bağlaşımsal durum sözcesi iken ayrışımsal durum sözcesi konumuna gelebilir. Bunun tam tersi durum da gerçekleşebilir. Belirtelim ki durum sözcesinin edim sözcesi durumuna geçmesi değişim sürecinin başlaması demektir ve bu sürecin sonunda Özne ayrı olduğu Nesneye kavuşmuş ve ayrışımsal durum sözcesi iken bağlaşımsal durum sözcesi konumuna gelmiştir. (Çetinkaya, 2011)

Özne ile Engelleyci arasındaki ilişkiyi belirleyen eksen ise güç eksenidir. Güç ekseninde Engelleyci, hedefine ulaşmaya çalışan yani Nesneyi elde etmeye çalışan Özneye mani olarak onu engeller. Göndericinin görevlendirdiği Özne, Göndericiden güç alırken Özneyi engellemeye çalışan Engelleyci de karşı özne olarak Öznenin elindeki güçleri elinden almaya çalışır.

Söylenilenleri toplu olarak bir şema halinde şöyle özetleyebiliriz:



*Şema 3. Eylem Eksenı*

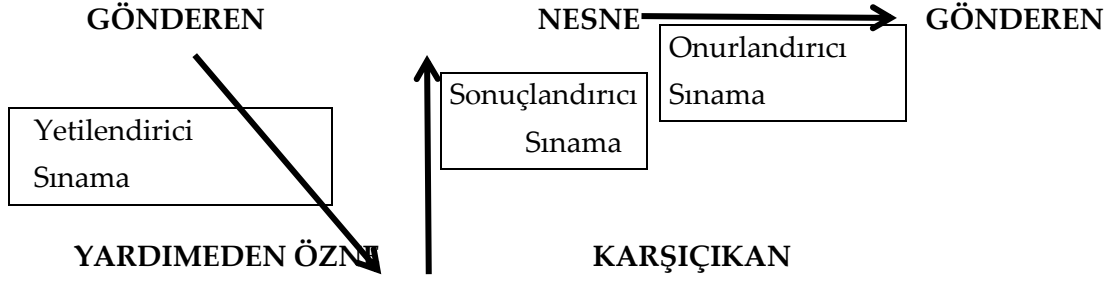
### 1.3.Dönüşüm

Gremias'a göre anlatıda başlangıç durumu ile bitiş durumu arasında bir farklılık olmalı ki dönüşüm gerçekleşebilsin. "Her dönüşümün sonucu, başka bir dönüşümü başlat[abilir]" (Kıran ve Kıran, 2011, s.290) Dönüşüm eylemi, başlangıç ile bitiş durumu arasında gelişen üç aşamaya ayrılır (Rifat, 2019, s.75):

1. **Yetilendirici Sınama:** Özne arayışını gerçekleştirebilmek için gereken yetenekleri edinir, edinmeye çalışır;
2. **Sonuçlandırıcı Sınama:** Özne aradığı, kavuşmayı arzuladığı Nesne'ye ulaşabilmek için gereken edimleri yerine getirir (temel sınama da denir);

**3. Onurlandırıcı Sınama:** Öznenin, temel eylemini başarıyla sonuçlandırmasından sonra, yani Nesne'yi bulup Gönderilen'e teslim etmesinden sonra ödüllendirilmesi (başarısızlık söz konusuysa onurlandırma cezalandırmaya dönüşecektir).

Söylenenler bir şemayla şöyle özetlenebilir (Rifat, 2019, s.75):



Şema 4. Eyleyenler ve Dönüşüm Aşamaları

#### 1.4. Anlatı İzlenesi

"Anlatı izlenesi (anlatı programı), bir edim sözcesinin bir durum sözcesini etkileyerek yeni bir durum sözcesine dönüştürme sürecidir." (Edizer ve Gündüz, 2018, s.503) Diğer bir ifadeyle "herhangi bir özne (Ö1) tarafından gerçekleştirilen ve herhangi bir özneyi (Ö2) etkileyen durum değişimine anlatı izlenesi denir." (Gürbüz, 2017, s.51) Gönderici, durum sözcesi konumundaki Özneyi görevlendirir, durağan haldeki Özne de harekete geçerek edim sözcesi konumuna gelir. Durum sözcesinin bu şekilde edim sözcesi haline gelmesi dönüşümü sağlar ki bu da anlatının izlenesini oluşturur.

Gremias'a göre anlatı izlenesi dört aşamadan oluşur:

- 1. Sözleşme/eyletim evresi:** İletişim ekseninde gerçekleşen bu aşamada Gönderici, Özneyi etkiler ve bir hedef doğrultusunda onun eyleme geçerek dönüşüm/leri gerçekleştirmesini ister. Böylece Gönderici ile Özne arasında bir sözleşme yapılmış olur.
- 2. Edinç evresi:** Dönüşüm sürecinin hazırlık aşaması olan bu aşamada Gönderici ile yapılan sözleşme gereği Özne, gerçekleştireceği dönüşüm için kendisine gerekli olan yetileri kazanmaya, onları elde etmeye çalışır. Bir anlamda hedefine ulaşabilmek için gerekli donanımlara sahip olur. Öznenin yetenekleri elde edebilmesi şu dört kipin gerçekleşmesiyle sağlanır:
  - Yapmak zorunda olmak,
  - Yapmayı istemek,
  - Yapabilmek (güç)
  - Yapmayı bilmek (bilgi) (Kıran ve Kıran, 2011, s.305)
- 3. Edim evresi:** Dönüşüm sürecinin gerçekleşeceği bu aşamada Gönderici ile yapılan sözleşme gereği Özne, hedefine diğer bir ifadeyle Nesneye ulaşır ve böylece dönüşümü gerçekleştirir. "Bir edime geçebilmek için (...) önce söz konusu edimin gereklerini yerine getirmek, bir başka deyişle bir edinç evresinden geçmek gerekir. Demek ki ortada iki tür aşama vardır. Bunlardan biri değer-nesneyi elde etmek aşaması öbürü ise değer-nesneye ulaşmak için zorunlu olan kipsel-nesnenin edinilmesi aşamasıdır." (Rifat, 1982, s.69) Böylece edinç aşamasında elde ettiği kipsel yetenekler yani "Öznenin isteği, gücü ve bilgisi birleşerek onun eylemini gerçekleştirmesini sağlar." (Kıran ve Kıran, 2011, s. 306) Diğer bir ifadeyle edim

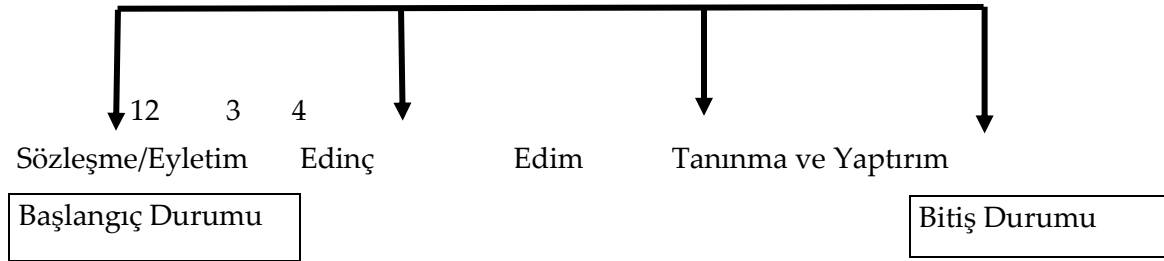
sözcesi konumunda olan Özne, sözleşmeyi yerine getirince durum sözcesi konumuna geçer yani yeni bir sözleşme yapıncaya kadar durağanlaşır.

- 4. Tanınma ve yaptırım:** Gönderici ile Özne arasında yapılan sözleşme gereği Göndericinin Öznenin eylemlerini değerlendirmesi, başarılı olması halinde onu ödüllendirmesi, aksi durumda ise cezalandırması aşamasıdır.

Görüldüğü gibi sözleşme ve edinç evreleri Gönderen-Özne arasında, edim ile tanınma ve yaptırım evreleri de Özne ile Nesne arasındaki etkileşimle ilgilidir. Ayrıca denilebilir ki “bir öge, onu gerçekleştiren dinamik bir süreçten ve bu süreci kapsayan bir başka ögeden oluşur. Bu dönüşüm ve dönüştürüm süreci sonsuza dek sürebilir. Bir öykünün yaratılabilmesi için, bir olaylar zincirinin başlatılması, bu başlangıç durumunu bozacak bir şeyin ya da birinin ortaya çıkması gerekir.” (Kıran ve Kıran 2011, s.306) Yani anlatıda bir çatışma olmalı ki değişim süreci için ilk adım atılabilsin.

Gremias, anlatı izlencesini ‘dörtlü şema’ olarak şöyle şemalaştırır (Kıran ve Kıran, 2011, s.306):

## ÖYKÜ



Şema 5. Anlatı İzlencesinin/Anlatı Programının Evreleri

## 2.GREMÍAS'IN EYLEYENLER MODELİNE GÖRE ALAGEYİK MANZUM MASALININ İNCELENMESİ

Göstergebilimsel bir çözümleme yapılabilmesi için öncelikli olarak anlatının kesitlere ayrılması gerekir. “Kesitleme, anlatıyı ya da metni, anlam kavşaklarına, bir başka deyişle okuma birimlerine ayırmak demektir.” (Rifat, 2019, s.119) Her “bir kesit, tüm yapıtı değil yalnızca kendi evrenini yansıtır.” (Gürbüz, 2017, s.51). Barthes da kesitlemenin gerekliliği üzerinde durarak kesitlerin nasıl tespit edilebileceği hususunda şunları söyler:

“Anlatının işlevsel örtüsü bağlantı noktalarının bir düzenlenmesini gerektirir; bunun da temel birimi (...) kesit diye adlandıracağımız küçük bir işlevler öbeğinden başka bir şey değildir.

Bir kesit, aralarında bir dayanışma bağıntısı bulunan mantıksal bir çekirdek dizisidir.

Kesit, öğelerinden birinin dayanışık öncülü olmadığı zaman açılır, öğelerinden bir başkasının ardılı kalmadığı zaman kapanır.” (1993, s. 97)

### 2.1. Alageyik Manzum Masalının Göstergebilimsel Çözümlemesi:

#### 2.1.1. Söylem Çözümlemesi:

**Uzamsallaşma:** Alageyik manzum masalında çocuğun eriği bulduğu yer ile orman, göl, çöl, dağ, kır gerçek dünyaya gönderimde bulunan uzamlardır. Ancak bu uzamlar anlatının tamamı göz önüne alındığında birer masal unsuru olarak karşımıza çıkarlar. Bu uzamların yanında anlatıda

masal ve destanlarda rastlanılan Kaf Dağı, Altın Köşk, Turan, Demirkapı gibi uzamlar da yer almaktadır.

Çocuğun eriği bulduğu yer, olay örgüsünün başladığı noktadır. Burada çocuğun elindeki eriği bir Alageyik'in alıp kaçmasıyla masal dünyasının kapıları okura açılır. Arayış yolculuğuna başlayan çocuk için orman, göl, çöl, dağ, kır ve Kaf Dağı birer engeldir. Aynı şekilde anlatının sonunda artık bir Türk Beyi olarak okurun karşısına çıkan kahraman için Demirkapı da engelleyici bir uzam olarak işlevsellik taşır. Altın Köşk ve Turan/Türk ili ise kahraman Türk Beyi'nin varmak istediği hedef noktalarıdır. Önce Altın Köşk'te esir olan Turan Meleği'ni esaretten kurtaran Türk Beyi, ardından da onunla nihayî hedef olan Turan iline varır.

**Zamansallaşma:** Anlatıda zaman belli değildir; zaten masallar dünyasında belli bir zaman diliminden söz edilmez. Özne merkezinde zaman unsuruna bağlı olarak denilebilecek tek şey öznenin ufak yaşta bir çocuk olduğudur. Ayrıca engellerle dolu arayış yolculuğunun uzun sürmesi (Ak doğanın yolu şaşırması, Kaf dağına aşma, göle düşme ve gölden çöle çıkma) çocuğun fiziksel, ruhsal ve bilişsel olarak değişim yaşamasına diğer bir ifadeyle ufak denilecek yaştaki çocuğun çocukluktan çıkmasına ve olgunlaşmasına da sebep olacağını sezdirmektedir. Bu da masal dünyasında zamansal bir dönüşümün yaşandığını göstermektedir. Nitekim anlatının başında 'ufacak' bir çocuk olduğu belirtilen kahraman zamanla yiğit bir delikanlı olur ve nihayetinde de Turan Meleği'ni kurtardığında okurun karşısına Türk Beyi olarak çıkar.

Seksen altı beyitten oluşan anlatıdaki zamanın akışı şu mısrayla ifade edilir: '*Az uz gittim, dolaştım.*'

**Oyunculaşma:** Alageyik manzum masalının kişileri, çocuk/yiğit delikanlı/Türk Beyi, Alageyik/Kırgız Elbiseli Kız/Dünya Güzeli/Turan Meleği, dev şahı, ak sakallı cüceler, korkunç devler, kesik başlar ve cinlerdir. Çocuk/yiğit delikanlı/Türk Beyi azim, gayret, cesaret ve zekâyı temsil edişiyile gerçek dünyada bir karşılığı olabilecekken onun dışındaki kişiler masallarda karşımıza çıkan birer masal unsurudur. Böylece bu kişiler, masal dünyasına gönderimde bulunarak anlatının gerçekdışı unsurlarla ve olağanüstülüklerle kurgulandığını ve anlatının bir masal olduğunu okura sezdirir.

Birinci tekil ağızdan anlatılan masalın kahramanı, okurun karşısına önce 'ufacak' denilecek yaşta küçük bir çocuk olarak çıkar. Top oynarken acıkan ve yerde bulunduğu bir eriği yemek isteyen bu adı belirtilmeyen çocuk, elinden yiyeceği alınmış bir çocuğun göstereceği doğal tepki ne ise onu yapar ve Alageyik'in peşine düşer. Amacı açlığını gidermek için eriği yiyebilmektir ancak bunun için önce geyiği bulması gereklidir. Akdoğan'ın yardımıyla ve uzun arayışlar sonunda Alageyik'i çölde bulan anlatıcı, artık bir çocuk değildir. Arayış yolculuğu sürecinde o yiğit bir delikanlı olmuştur. Alageyik'in kendisine gösterdiği hedef sonrasında birden sır oluşuyla yiğit delikanlı için arayış yolculuğunun ikinci safhası başlar. Bu süreçte o, cesareti ve zekâsıyla bütün engelleri bir bir aşarak ve artık bir Türk Beyi olarak kendisine verilen hedefe ulaşır. Dev şahının elinde tutsak olan Turan Meleği'ni/Dünya Güzeli'ni esaretten kurtarır ve onunla Türk Eline ulaşır. Böylece çocuğun/yiğit delikanlının/Türk Beyinin azmi, gayreti ve cesaretiyle '*Türk'ün yüce dileği*' gerçekleşir ve '*bin yıllık çile*' dolar, Turan ili canlanır.

Alageyik, çocuğun elinden eriği alıp kaçmasıyla çocuğun peşine düşmesini sağlar. Onun pes etmeden kendisini arayıp aramayacağını sınırlar ve sonunda çölde onu karşısında görünce çok sevinir. Artık yiğit bir delikanlı olarak karşısında duran kahramana yeni bir hedef belirler, ona sırlı bir elma vererek onun Altın Köşk'e gitmesini ve orada tutsak olan Dünya Güzeli'ni kurtarmasını ister. Elmayı yiyerek engellerle dolu sırlı bir dünyaya kapı açan yiğit delikanlı nihayet uzun arayışlar sonunda Altın Köşk'e ulaşır. Kırgız Elbiseli Dünya Güzeli aslında Alageyik'tir ve dev şahının elinde esirdir. Onun esaretten kurtuluşu Turan Meleği'nin *'bin yıllık çile'*sinin son bulması demektir. Alageyik, anlatının kahramanına çocukluktan Türk Beyi oluşuna kadar geçen sürede ona mefkûre olarak kılavuzluk eder ve esaretinin son bulmasıyla asırlardır bir hayal olarak yaşayan mefkûre gerçekleşir.

Dev şahı, masallarda karşımıza çıkan bir unsurdur. O, Kırgız Elbiseli Dünya Güzeli'ni elinde esir tutan, *'Türk'ün yüce dileği'*nin gerçekleşmesine engel olarak *'bin yıllık çile'*nin yaşanmasına sebep olan karşı güçtür. Onun başının kesilmesi, Turan Meleği'nin esaretten kurtuluşunun ve Turan mefkûresinin hayal olmaktan çıktığının ifadesidir.

Ak sakallı cüceler, korkunç devler, kesik başlar, cinler de masal dünyasının unsurlarıdır. Yiğit delikanlının/Türk Beyi'nin arayış yolculuğunda engelleyici özne olarak anlatıda işlevsellik kazanmaktadırlar.

### 2.1.2. Anlatı Çözümlemesi:

#### 1. Kesit:

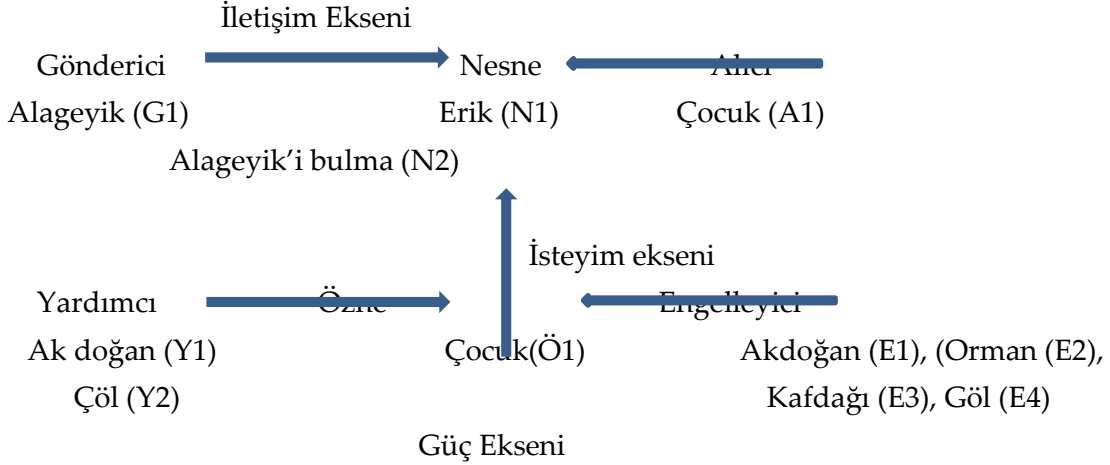
Çocuktum, ufacıktım;  
 Top oynadım, acıktım  
     Buldum yerde bir erik,  
     Kaptı bir alageyik.  
 Geyik kaçtı ormana,  
 Bindim bir ak toğana.  
     Toğan yolu şaşırды,  
     Kaf-dağı'ndan aşırды.  
 Attı beni bir göle,  
 Gölden çıktım bir çöle.  
     Çölde buldum izini,  
     Koştum, tuttum dizini. (Tansel, 1952, s.51)

Birinci kesitin Göndereni Alageyik (G1), Özne ve Alıcı konumunda olan ise ufak bir çocuktur (Ö1). Nesne de çocuğun bulduğu eriktir (N1). Alageyik'in çocuğun elinden eriği alıp kaçması, çatışmanın başlamasına, diğer bir ifadeyle edim sürecinin başlayabilmesi için durum sözcüğü konumunda olan çocuğun edim sözcüğü konumuna geçmesine sebep olur. Alageyik'in amacı, çocuğun dikkatini çekmek ve peşine düşmesine sebep olabilmektir; bir anlamda onu buna mecbur bırakmaktır. Nitekim her çocuk gibi Özne de çocukluğunu yapar ve elinden alınan eriğin, dolayısıyla da Alageyik'in peşine düşer (N2) yani oyunu kuralına göre oynar. Böylece Özne, Alageyik ile gizli bir sözleşme yapmış olduğunun yaşı gereği farkına varamaz. Başlangıçta durum sözcüğü olan Özne, sahip olduğu Nesneye (N1) bağlaşım özelliği gösterirken Gönderen sebebiyle Nesneyi (N1) elinden kaçırarak onunla ayrışım özelliği gösterir:  $G \rightarrow (\text{Ö} \cap N1 \cup N1)$ .

Nesneyle ayrılan Özne, ona yeniden sahip olabilmek için bir akdoğana binerek takibe başlar. Dolayısıyla burada Özneye yardım eden Yardımcı eyleyen Akdoğandır (Y1). Ancak yolu şaşırması nedeniyle Akdoğan aynı zamanda Engelleyen (E1) eyleyen konumunda da yer alır. Bununla birlikte arayış yolculuğunda sürecin uzamasına neden olan orman (E1) ve göl (E2) de Engelleyen eyleyenlerdir. Öznenin (Ö1) Alageyik'i (N2) çölde bulması nedeniyle çöl (Y2) yardımcı eyleyen olarak karşımıza çıkar. Eriğin (N1), dolayısıyla da Alageyik'in (N2) peşine düşen çocuk (Ö1), birinci kesitin sonunda eriği (N1) değil ama Alageyik'i (N1) bularak bir değer nesnesine sahip olur ve bu suretle edim sözcüğü olarak bağlaşım özelliğine kavuşmuş olur:  $(\text{Ö1} \cap \text{N2} \cup \text{N1})$

Öznenin Alageyik'e (N2) ulaşabilmesi onun edinç sürecinde kendisine gerekli olan kipliklere sahip olduğunu gösterir: Alageyik'in çocuğun kendisini takip etmeye bir bahaneyle mecbur bırakması, Öznenin eriği alabilmek için bu takibi isteyerek yapması, Alageyik'i akdoğana binerek takip edebileceğini bilmesi ve bu takibe gücünün yetmesi. Bu kipliklere sahip olan Özne (Ö1), hedef nesnesinden birine (N2) böylece bütün engellere (E1, E2) rağmen çölde (Y2) ulaşır.

Söylenilenlerden hareketle, birinci kesitin eyleyenler modeli şöyle ifade edilebilir:



Şema 6. Birinci Kesitin Eyleyenler Modeli

## 2. Kesit:

Geyik beni görünce,  
 Düştü büyük sevince.  
 Verdi bana bir elma,  
 Dedi: "Dinlenme, durma,  
 Dağdan yürü, kırdan git,  
 Altın Köşk'e çabuk yit,  
 Seni bekler ezelî,  
 Orda dünya güzeli...  
 Bin yıllık çile doldu!  
 Bunu dedi, kayboldu. (Tansel, 1952, s.52)

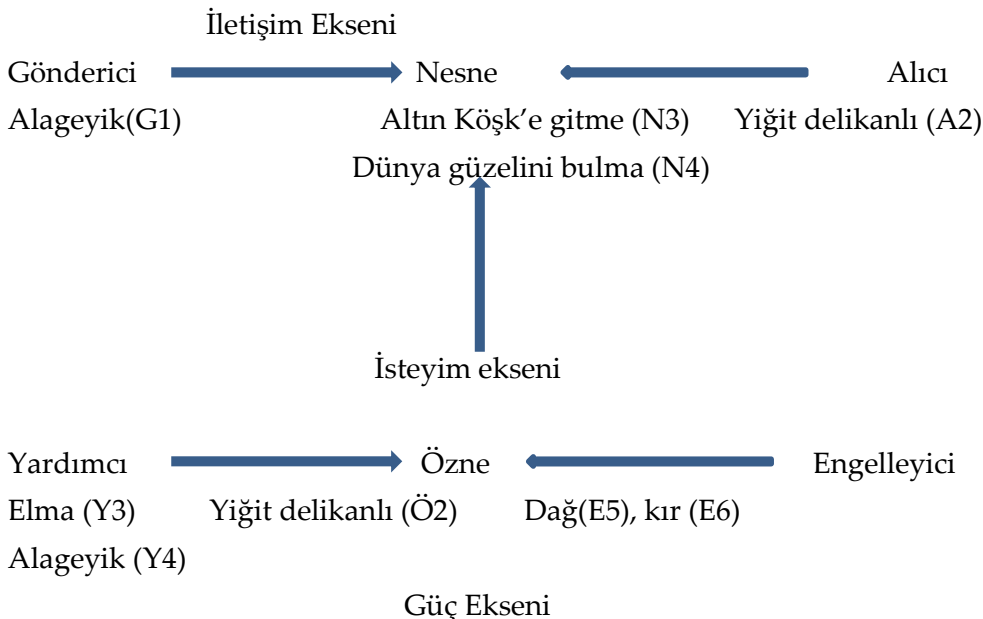
İkinci kesitin Öznesi, çocukluktan çıkmış olan yiğit delikanlıdır (Ö2). Birinci kesitte Gönderici eyleyen olan Alageyik (G1), bu kesitte de aynı işlevi üstlenir. Birinci kesitte çocuğun kendisini takip etmesi noktasında sınavan Alageyik, onun bu sınamayı başarıyla geçmesi dolayısıyla ona asıl görevini verir. Bu kesitin Alıcı eyleyeni ise Özne (Ö2) konumunda olan yiğit delikanlıdır (Ö2=A2). Edinç aşaması olan bu kesitte Alageyik ile yiğit delikanlı arasında bir bildirişim kurulur ve bu

bildirişim, Gönderici (G2) ile Alıcı (A2) arasında bir sözleşmeye dönüşür: Alageyik (G2), Özneye (Ö2) bir elma (Y3) verir ve Özne bu elmayı alır. Sözleşme gereği yiğit delikanlı (A2) yeni bir yolculuğa çıkacaktır. Alageyik (G1), yiğit delikanlıya (Ö2) hangi istikamette gitmesi gerektiğini söyleyerek ona kılavuzluk eder (Y4). Ona engeller hakkında bilgi verir. Alageyik'in (G1=Y4), yiğit delikanlıyı gördüğünden 'büyük sevince' düşmesi ve 'bin yıllık çile doldu' diyerek sır olması onun (Ö2) bu zorlu yolculuğu başaracağına ve vazifesini yerine getireceğine olan inancın göstergesidir. Bu inanç, Öznenin yeterli donanımına (istemek, bilmek, güç) sahip olduğunu da göstermektedir. Öznenin (Ö2) bu kesitteki hedefi yani değer nesnelere ise Altın Köşk'e gitme (N3) ve dünya güzelini bulmaktır (N4). Öznenin (Ö2) hedefine ulaşmada zaman kaybetmesine sebep olacağından dağ (E5) ve kır (E6), bu kesitin Engelleyen eyleyenleridir.

Bu kesitte bir önceki kesitin değer nesnelere erişe (N1) ulaşamayan Özne (Ö1) erik değer nesnesiyle ayrışım, Alageyik (N2) değer nesnesiyle de bağlaşım özelliği gösterir:  $(\text{Ö1} \cup \text{N1} \cap \text{N2})$ . Bu noktada şunu belirtelim ki ufak denilecek bir yaştaki çocuk için erişin taşıdığı anlam büyük olsa da artık yiğit bir delikanlı için bu Nesne eskisi gibi bir anlam taşımayacaktır. Dolayısıyla erik (N1) çocuğun Alageyik'in peşine düşmesi için sadece bir vasıta olmuştur. Alageyik'i (N2) bulduktan sonraki süreç içinde Öznenin (Ö2) hedeflerinin değiştiği de görülmektedir. Zira Özne (Ö2), eski Özne (Ö1) değildir artık, fiziksel ve ruhsal olarak bir değişim yaşamıştır o. Bu nedenle de bu kesitte birinci kesittekinden (Ö1) farklı bir Özne olarak (Ö2) değerlendirilmelidir.

Birinci kesitte edim sözcüğü konumunda olan Öznenin (Ö1) yiğit bir delikanlı (Ö2) olarak edim sözcüğü olma durumunu bu kesitte de devam ettireceği anlaşılmaktadır. Artık yeni bir arayış yolculuğuna çıkma zamanıdır. Ayrıca birinci kesitte olduğu gibi ikinci kesitte de zamanla ilgili bir ipucu yoktur ancak yine Özne (Ö2) merkezinden bakılacak olursa zaman Öznenin (Ö2) yiğit bir delikanlı olduğu yaş dönemini kapsamaktadır. Yine bu kesitte mekânsal olarak da bir değişim yoktur. Kısacası Gönderici (G2) ile Özne (Ö2) arasında yapılan sözleşme, Öznenin (Ö2) yiğit bir delikanlı olduğu yaşta ve onun Alageyik'i (N2) bulduğu çölde (Y2) yapılmıştır.

Söylenenlerden hareketle, ikinci kesitin eyleyenler modeli şöyle ifade edilebilir:



Şema 7. İkinci Kesitin Eyleyenler Modeli

### 3.Kesit:

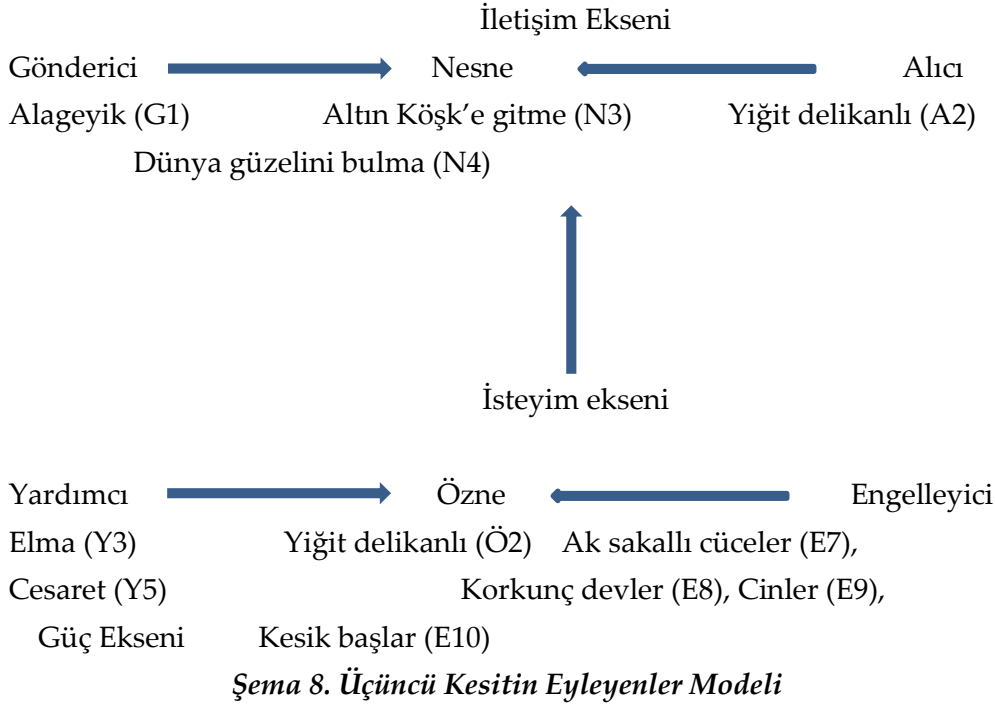
Yedim sırlı elmayı,  
 Gördüm gizli dünyayı.  
     Gündüz oldu geceler;  
     Ak sakallı cüceler,  
 Korkunç devler hortladı;  
 Cinler cirit oynadı.  
     Kesik-başlar yürürdü,  
     Saçlarını sürürdü.  
 Bir de baktım melekler  
 Başlarında çiçekler.  
     Devlere el bağlıyor,  
     Gizli gizli ağlıyor.  
 Kılıcımı çıkardım,  
 Perileri kurtardım.  
     Kurtardığım periler,  
     Adım adım geriler,  
 Kanadını açardı,  
 Selam verir kaçardı. (Tansel, 1952, s.52)

Üçüncü kesit, edim aşamasıdır. İkinci kesitte olduğu gibi bu kesitte de Gönderici eyleyen Alageyik (G1), Özne ve Alıcı ise yiğit delikanlıdır (Ö2=A2). Öznenin (Ö2) değer nesnelere (N3-N4) ulaşabilmesi için bir an önce arayışına başlaması, yoluna koyulması gerekir. O, bu yola Alageyik'in (Y4) kendisine verdiği sırlı elmayı yiyerek çıkar ve birdenbire karşısına sırlı bir dünyanın kapıları açılır. Bir anlamda sırlı elma, Öznenin (Ö2) kendisine sırlı bir dünyanın kapılarının açan bir anahtar olur. Dolayısıyla elma (Y3), bu kesitin Yardımcı eyleyenidir. Sırlı dünyada yapacağı yolculukta Öznenin (Ö2) önündeki engeller ise, ak sakallı cüceler (E7), korkunç devler (E8), cinler (E9) ve kesik başlardır (E10). Öznenin (Ö2) arayışını başarılı bir şekilde sonuçlandırabilmesi için önüne çıkan bütün bu engelleri geçmesi gerekir ki bunları da cesaretiyle (Y5) aşar. Ardından devlerin elinde tutsak olan perileri de kılıcını çalarak kurtarır. Bu kesitin değer nesnelere ise, ikinci kesitteki değer nesnelere (N3, N4) aynıdır.

Bu kesitte de Özne (Ö2) edim sözcüğü durumundadır. Ayrıca sırlı elmanın yenmesiyle birlikte zamansal ve mekânsal olarak bir değişimin yaşandığı görülmektedir. İkinci kesitte, çölde (Y2) olan Özne (Ö2), birden bambaşka bir zamansal ve mekânsal boyuta geçer. Gündüzler gece olur ve ismi belirtilmeyen sırlı bir dünya sahnesinde Engelleyici eyleyenlerle (E7, E8, E9, E10) mücadele ederek sırlı yolculuğunun ilk imtihanını geçer.



Söylenilenlerden hareketle, üçüncü kesitin eyleyenler modeli şöyle ifade edilebilir:



#### 4.Kesit:

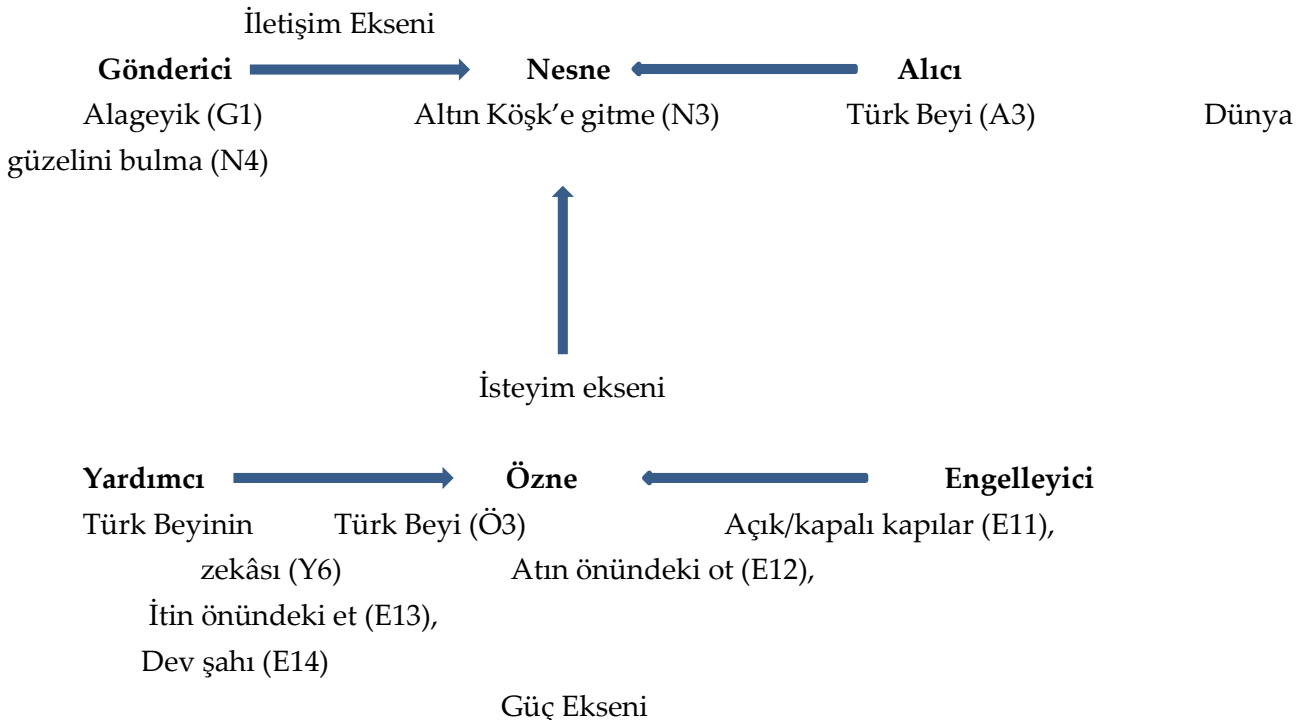
Az-uz gittim dolaştım,  
 Altın Köşk'e ulaştım.  
 Bir kapısı açıktı,  
 Öteki kapanıktı.  
 Kapalıyı açarak,  
 Açığa vurdum kapak.  
 At önünde et vardı,  
 İt ot yemez ağlardı;  
 Otu, ata yedirdim,  
 Eti, ite yedirdim.  
 Açtım bir elmas oda,  
 Dev şâhı uykuda.  
 Gördüm, kestim başını,  
 Dedim: "Ey ifrit hani?  
 Nerde dünya güzeli?  
 Dedi: "Elinde eli!"  
 Döndüm, baktım bir Kırgız  
 Elbiseli güzel kız.  
 Durmuş bakar yanımda,  
 Şimşek çaktı canımda...  
 Güldü, dedi: "Türk Beyi!  
 Tanıdın mı geyiği?  
 Kimse beni bu devden  
 Alamazdı, ancak sen,

Kaya deldin, dağ yardın,  
Geldin, beni kurtardın!  
Âh, o imiş anladım,  
Sevincimden ağladım. (Tansel, 1952, s. 52-53)

Dördüncü aşama da edim aşamasıdır ve yiğit delikanlı (Ö2) bu kesitte de yolculuğuna devam ederek edim sözcüğü konumunda olmayı sürdürür. Bu yolculukta zamansal ve mekânsal olarak bir değişim söz konusudur. Zamansal dönüşüme bağlı olarak yiğit delikanlı Özne eyleyeni olarak artık bir Türk Beyidir (Ö3). Ayrıca 'Az uz gittim, dolaştım' mısraı da uzun bir zaman diliminin geçtiğini ve mekân olarak da farklı yerlerde bulunduğunu vurgular ancak bu mekânlar bu masal tekerlemesiyle isim verilmeden özetle geçilir. Uzun arayışlardan sonra Özne Türk Beyi, (Ö3) mekânsal olarak da artık Altın Köşk'e (N3) ulaşmıştır. Sıra ikinci değer nesnesine ulaşmaya gelmiştir (N4). Ona ulaşabilmesi için de Türk Beyi'nin (Ö3) karşısına çıkan engelleri aşması gerekir. Bu engeller, açık ve kapalı kapılar (E11), atın önündeki et (E12), itin önündeki ot (E13) ve dev şahıdır (E14). Zekâsı (Y6) onun (Ö3) bu engelleri aşmasındaki en büyük yardımcısı olur. Ardından devin elinde asırlardır esir olan Dünya Güzeli'ni kurtarır (N4). Böylece ikinci kesitte Gönderici/Alageyik (G1) ile Alıcı/yiğit delikanlı (A2) arasında yapılan sözleşme, dördüncü kesitte, Özne eyleyeninin Türk Beyi olduğu dönemde gerçekleşmiş olur: (Ö3 ∩ N3,N4). Bu değer nesnelere (N3, N4), hem yiğit delikanlının (Ö2) hem de Türk Beyi'nin (Ö3) ulaşmak istediği hedeflerdir. Değişen sadece uzun zaman içinde yolculuğu boyunca edindiği tecrübelerle Öznenin (Ö2) olgunlaşmasına bağlı olarak yaşadığı dönüşümdür (Ö3).

Üçüncü kesitte değer nesnelere (N3, N4) ayrışım özelliği gösteren Özne (Ö2), Türk Beyi (Ö3) olarak dördüncü kesitte bağlaşım özelliği gösterir: (Ö2 ∪ N3, N4) → (Ö3 ∩ N3, N4). Böylece bin yıldır çekilen çileyi sonlandırarak vazifesini yerine getiren Öznenin (Ö3) aldığı ödül de duyduğu aşkla bizzat Kırgız elbiseli kızın kendisi olur: 'Durmuş bakar yanımnda/Şimşek çaktı canımda'.

Söylenilenlerden hareketle, dördüncü kesitin eyleyenler modeli şöyle ifade edilebilir:



Şema 9. Dördüncü Kesitin Eyleyenler Modeli

Dördüncü kesitin sonunda anlatı izlencesi de şöyle belirtilebilir:

**Başlangıç durumu      Bitiş durumu**

A1: Ö2 ⇒ (Ö2, Ö3 U N3, N4) → (Ö2, Ö3 ∩ N3, N4)

**5.Kesit:**

Dedim: "Turan Meleği!  
Türkün yüce dileği!  
Yüz milyon Türk bu anda  
Seni bekler Turan'da.  
Haydi çabuk varalım,  
Karanlığı yaralım,  
Sönük ocak canlansın,  
Yoksul ülke şanlansın!  
İndik iti okşadık,  
At sırtına atladık.  
Geçtik nice dağ, kaya,  
Geldik Demir-Kapı'ya.  
Kapanması çok yıldır,  
"Açıl!" dedim, açıldı.  
Yol verince gizli yurt,  
Aldı bizi bir Bozkurt,  
Kaf-dağı'ndan geçirdi,  
Türk-ili'ne getirdi. (Tansel, 1952, s.53-54)

Bu son kesit, yeni bir edim sürecinin başladığı kesittir. Dördüncü kesitte değer nesnelere (N3, N4) ulaşılmış ve vazife yerine getirilmiştir. Bu kesitte yeni bir hedef belirlenir ve buna bağlı olarak da eyleyenlerin rolleri değişir:

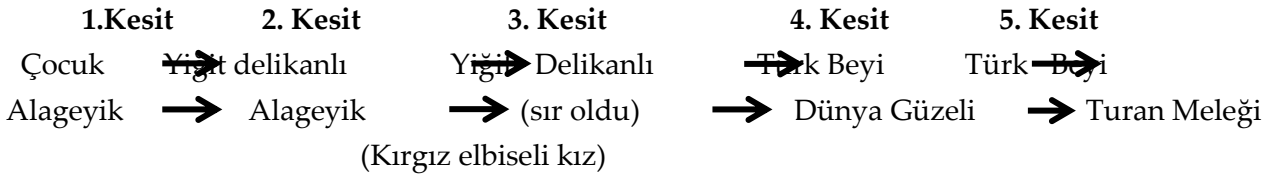
Uzun süren arayış yolculuğunun sonunda yiğit delikanlı (Ö2) artık bir Türk beyidir (Ö3). Son değer nesnesine ulaşan (N4) Türk Beyi (Ö3), Kırgız elbiseli kıza Turan iline gitmeyi (N5) teklif ederek Gönderici eyleyen konumunda yer alır (G2=Ö3). Bu durumda hem Özne hem de Alıcı, Dünya Güzeli Kırgız elbiseli kızdır (Ö4=A4). Türk beyi Kırgız elbiseli bu kıza, 'Turan Meleği' (A4) diyerek hitap eder. Turan iline gitme eylemini beraber gerçekleştireceklerinden aynı zamanda Turan Meleği (Ö4) ile birlikte Türk Beyi (Ö3) de Özne eyleyen konumundadır. Bu iki Öznenin değer nesnelere ise Turan iline gitmenin (N5) yanında, karanlıkları yarmak (N6), sönük ocağın canlanması (N7), yoksul ülkenin şanlanması (N8); kısacası Türkün yüce dileğinin gerçekleşmesidir. (N5+N6+N7+N8). Göndericinin (G2), Alıcının (A4) önüne koyduğu bu değer nesnelere bir diğer muhatabı da Turan Meleğini Turan'da bekleyen 'yüz milyon Türk', yani Türk milletidir. Dolayısıyla Türk milleti (A5) de Alıcı eyleyen konumundadır. Çıkılacak yeni yolculukta her iki Özneye (Ö3-Ö4) yardım edecek olan Yardımcı eyleyen ise attır (Y7). Bu dönüş yolculuğunda yine engeller vardır: Dağ-kaya (E15), Demirkapı (E16) ve Kafdağı (E17). Kapanması yıllar alan ancak Türk Beyi'nin zekâsının (Y6) yardımıyla 'Açıl!' diyerek kendilerine yol veren Demirkapı'nın (E16) ardından yeni bir Yardımcı eyleyen daha karşımıza çıkar: Bozkurt (Y8). At ile uzun yollar kat edilir, Bozkurt'un kılavuzluğuyla da Kafdağı'ndan geçilerek Turan iline varılır (N5).

Beşinci ve son kesitte zamansal ve mekânsal olarak bir değişim söz konusudur. Mekân dünya güzeli Turan Meleği'nin esir tutulduğu ve özgürlüğüne kavuştuğu elmas odayken nihayetinde uzun süren bir yolculuk sonunda Turan ili olur. Turan iline varmak için çıkılan yolda dağdan,

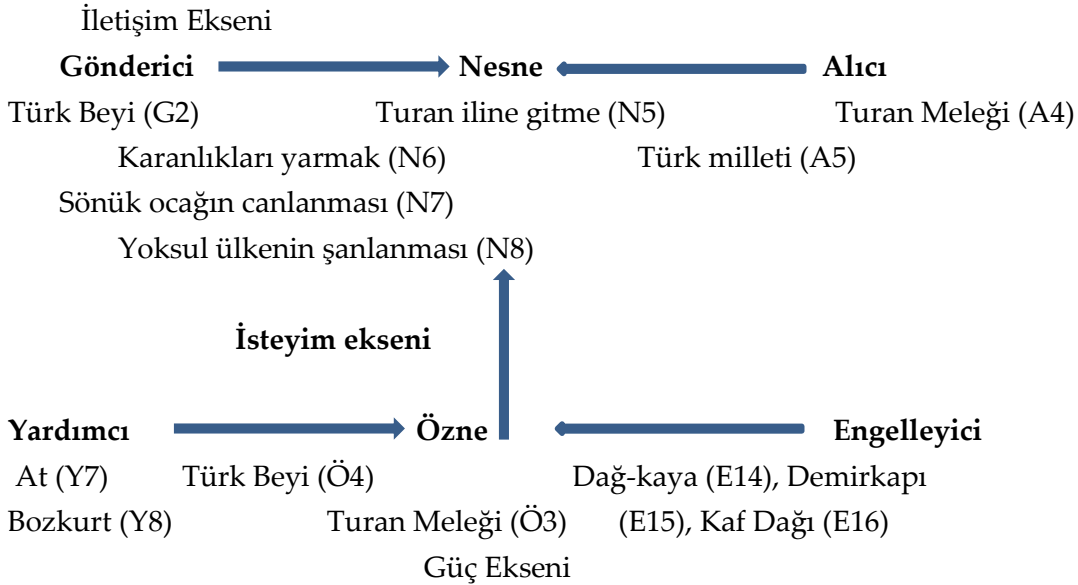
kayadan gidilir, Demirkapı'dan geçilir, nihayetinde Kafdağı'ndan aşılarak Türk iline ulaşılır. Böylece yüz milyon Türk'ün (A5) yüce dileğinin (N5+N6+N7+N8) gerçekleşmesi yolunda büyük bir adım atılmış olur ve yapılan sözleşme gereği iki Özne (Ö3, Ö4) de Turan iline gelmek suretiyle vazifelerini yerine getirmiş, değer nesnelereyle bağlaşım özelliği kurmuş olurlar: (Ö3, Ö4  $\cap$  N6). Masalda sonuçlandırıcı aşama belirtilmese de, Turan iline gelmiş olunması diğer değer nesnelere (N6+N7+N8) de gerçekleşeceği yorumunu okura yaptırır.

Yeni bir arayış yolculuğunun başladığı bu son kesitte, başlangıç durumu Türk Beyinin (G2) Turan Meleği'ne (Ö4) birlikte Turan'a gitmeyi (N5) teklif etmesidir. Aynı zamanda bu kesit, Gönderici (G2) ile Alıcının (A3) sözleşme yaptığı bölümdür. Endişe aşaması ise bundan önceki dört kesitte Öznenin (Ö3) elde ettiği yeteneklerdir. Edim aşaması ise birlikte ata binerek başlayan ve ardından bozkurtun kılavuzluğuyla Turan'a gelmesidir. Turan iline varılması da aynı zamanda kesitin bitiş aşamasıdır.

Bu kesitte üzerinde durulması gereken bir diğer husus da Alageyik'in değişimidir. Dört kesitin tamamında Gönderici konumunda olan, ikinci kesitte '*Bin yıllık çile doldu!*' diyerek birden sır olan Alageyik (G1), dördüncü kesitte '*Kırgız elbiseli kız*'/'Dünya Güzeli' (N4) olarak karşımıza çıkar. Geyik motifi ve geyiğin don değiştirmesi masalarda sıkça karşılaşılan bir durumdur. Burada da Alageyik değişim ve dönüşüm geçirerek Türk Beyi'nin (Ö3) karşısında yer alır. Alageyik'in dönüşümü de Türk Beyi'nin dönüşümüne paralel olarak gerçekleşir. Öznenin ufak bir çocukken (Ö1) karşısına çıkan Alageyik (G1), ikinci karşılaşmalarında Özneye (Ö2) vazifesini (N3, N4) verir ve ardından sır olup kaybolur. Türk Beyinin (Ö3) Alageyik'le bir sonraki karşılaşması onun Dünya Güzeli olduğunu öğrendiği zaman olur ('*Tanıdın mı geyiği?*').



Söylenilenlerden hareketle, beşinci kesitin eyleyenler modeli şöyle ifade edilebilir:



Şema 10. Beşinci Kesitin Eyleyenler Modeli

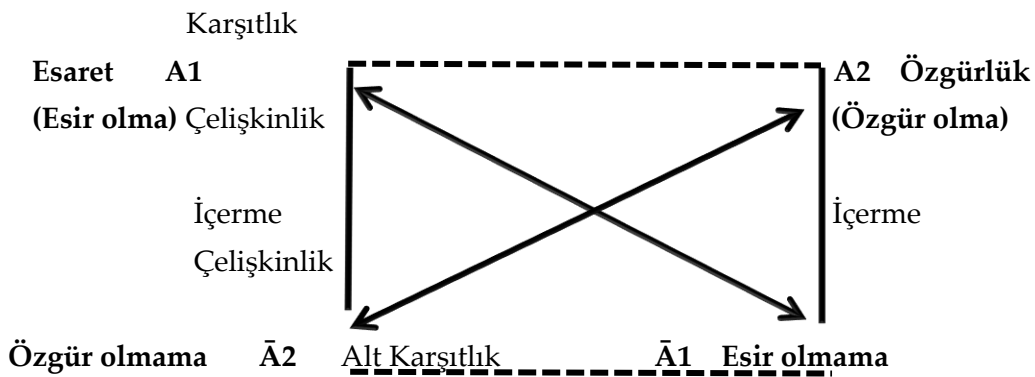
### 2.1.3. YüzeY Yapıdan Derin Yapıya/Mantıksal-Anlamsal Yapı Çözümlemesi

**Göstergebilimsel Dörtgen:** YüzeY ve derin yapıdan oluşan bir anlatı metninde eyleyenlerin üstlendikleri rolleri ve anlatıdaki işlevsel birimlerin fonksiyonlarını yerine getirmeleri, metnin yapı ve içerik olarak bir bütünlük kazanmasını sağlar. Anlatının niyetine hizmet eden kurgu, metnin içeriği ile ilgili okura ipuçları verir. Bu ipuçları, “bizi metnin anlamının daha derindeki katlarına, yaşamla, toplumla ilgili bazı düzlemlere götürecektir, yani anlamın anlamına.” (Erkman-Akerson, 2010, s.179)

Göstergebiliminin konusunun anlam olduğunu söyleyen “A. J. Greimas’a göre, göstergebilim, hem dünyanın insan, hem de insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran dal ve bilimsel bir tasarıdır.” (Kıran ve Kıran, 2011, s.328) O, yüzeY yapıda her toplumda görülen yaşamla hesaplaşma meselesinin, derin yapıda “bireysel ve toplumsal var olma sorunları”nın ifade edilmesi şeklinde karşımıza çıktığını söyler. “Bu var olma değerleri ve biçimleri, derin yapının bileşenlerini oluşturur. Bu bileşenler de ancak mantıkla açıklanabilir ya da başka bir deyişle, bunlar mantığın kendi bileşenleridir. Mantığın bu bileşenleri, yaşamdaki temel karşıtlıklardan oluşurlar ve en derin yapıda yer alırlar. Yazar, en derin yapıdaki bu bileşenleri yüzeysel anlatı düzleminde biçimsel seçimlerle nesnelleştirir. Kendi algısını, topluma ve yaşama dönük algısını, okuyucuya sunar.” (Erkman-Akerson, 2010, s.180) Biçim ve içerik olarak bir bütün halinde okura sunulan bu dünyanın anlam/ları da yine yüzeYden derine doğru yapılacak kazılarla ortaya çıkabilir ancak. Greimas’ın temel karşıtlıklardan hareketle geliştirdiği göstergebilimsel dörtgen modeli de bu anlam/ların görünür kılınmasına katkı sağlar.

“Herhangi bir anlam evrenin temel yapısını oluşturan soyut birimleri ve bu birimler arasındaki ilişkileri belirlemek, sınıflandırmak ve sergilemek için anlamlama göstergebilimi A. J. Greimas tarafından geliştirilen mantıksal örnek ve bu örneğin çizimsel gösterimi göstergebilimsel dörtgen diye adlandırılır. Bu modelde ortaya konan ilişkiler düzeni, bir anlamlı bütünün soyut ve mantıksal düzeyde oluşmasını sağlayan temel anlamsal yapı (ikilikler) ile temel sözdizimsel yapıyı (ikiliğin öğeleri arasındaki mantıksal ilişkiler, dönüşümler) değerlendirmeye yarar.” (Rifat, 2019, s.79)

Alageyik manzum masalı, özgürlük/esaret (özgür/esir) karşıtlıkları açısından incelenebilir. Bu ikili karşıtlıklardan hareketle masalın derin yapısında yatan anlam göstergebilimsel dörtgen modelinde şöyle gösterilebilir:



Şema 11. Göstergebilimsel Dikdörtgen-1

**A1 ve A2: Karşıtlık:** Esaret (Esir olma)-Özgürlük (Özgür olma)

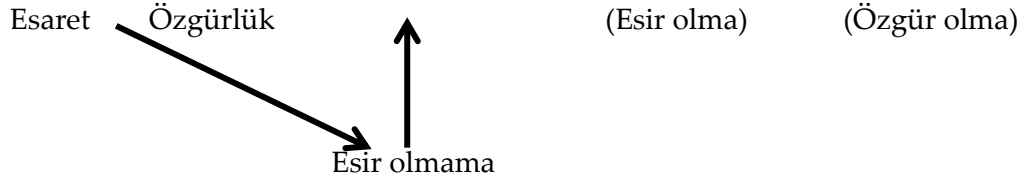
**A1 ve  $\bar{A}1$  Çelişiklik:** Esir olma-Esir olmama

**A2 ve  $\bar{A}2$  Çelişiklik:** Özgürlük (Özgür olma)-Özgür olmama

**A1 ve  $\bar{A}2$  İçerme (tümleyen):** Esaret (Esir olma)-Özgür olmama

**A2 ve  $\bar{A}1$ : İçerme (tümleyen):** Özgürlük (Özgür olma)-Esir olmama

**$\bar{A}1$  ve  $\bar{A}2$ : Altkarşıtlıklar:** Esir olmama-Özgür olmama



Özgürlük/Esaret karşıtlığından hareketle kurgulanan masalda Özne eyleyeni beşinci kesite kadar Alageyik'in/Dünya Güzelinin/Kırgız elbiseli kızın/Turan Meleği'nin özgürlüğüne kavuşabilmesinin mücadelesini verir. Bin yıldır esir olan Turan Meleği, Öznenin verdiği mücadeleyle esaretten kurtulur ve özgürlüğüne kavuşur. Beşinci kesitte, özgürlük ve esaret kavramları anlatıda daha derin bir anlama gönderme yapar. Bu bağlamda şunlar söylenebilir:

Alageyik manzum masalında çocukluktan yiğit delikanlı ve Türk Beyi oluş süreci, yaşadığı maceralarla nakledilen masal kahramanının devin elinde asırlardır esir olan Turan Meleği adındaki dünya güzeli kızı kurtarıp özgürlüğüne kavuşturması anlatılır. Anlatının yüzey yapıda görünen anlamı budur. Ancak bu dünya güzeli kızın Turan Meleği olduğunun söylenmesi, bin yıllık bir çileden/esaretten bahsedilmesi, kızın Kırgız elbiseli olduğunun vurgulanması, sönük ocağın canlanmasının ve yoksul ülkenin şanlanmasının istenmesi, Türkün yüce dileğinden söz edilmesi ve bozkurt kılavuzluğunda Türk iline gidilmesi metnin derin anlamının yüzeyinde görünenden daha farklı olduğunu sezdirmektedir. Derindeki anlamın ortaya çıkarılabilmesi için metin göndericisinin özellikle vurguladığı 'Turan' kelimesinin anlamının bilinmesi gerekir.

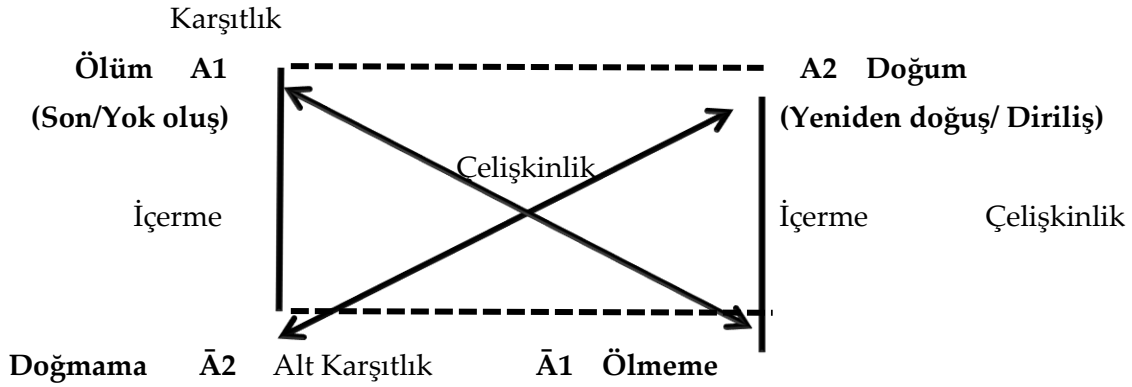
Turan manzumesinde (Tansel, 1977, s.5) vatani Türkiye'nin ve Türkistan'ın sınırlarını da aşan 'büyük ve müebbed bir ülke' olarak nitelendiren Gökalp, Türkçülüğün Esasları adlı eserinde de Turan idealinin Türkün uzak mefkûresi olduğunu söyleyerek şöyle der (2014, s.42):

"Turan kelimesi, Turlar, yani Türkler demek olduğu için, münhasıran Türkleri ihtiva eden câmiavî bir isimdir. O halde Turan kelimesini bütün Türk şubelerini ihtiva eden büyük Türkistan'a hasretmemiz lazım gelir." Türkiye sınırları dışında yaşayan Türklerin bulunduğu coğrafyayı yani büyük Türkistan'ı vatan olarak değerlendiren Gökalp, bütün Türklerin de yakın gelecekte Turan mefkûresi altında birleşeceklerine inandığını belirtir. Alageyik manzum masalı da onun bu inancını yansıtan edebî bir üründür.

Masalda Özne konumundaki eyleyenin (kahramanın) adı belirtilmezken Dünya Güzeli olarak nitelendirilen esir kızın Kırgız elbiseli bir kız olduğu ve adının Turan Meleği olduğu ayrıntısına yer verilir. Eyleyenin adının verilmemesi tesadüfi değildir. Onun adı değil, taşıdığı ideal önemlidir. Bu ideal de, manzumenin son kesitinde ifadesini bulur: Turan iline gitmek, sönük ocağı canlandırmak, yoksul ülkeyi şanlandırmak ve karanlıkları yarmaktır. Bu ideallere, Gökalp'ın ifadesiyle mefkûreye sahip her Türk genci manzumedeki masal kahramanından biridir. Kahramanın karşısına çıkan zorluklara rağmen yine de pes etmeden yoluna devam etmesi onun mefkûreye olan inancı ve

aşkından kaynaklanır. "Altunköşk, Türk gençlerini bekleyen esir Türk diyarlarının kapısı, giriş sarayıdır. Geyik, delikanlıya hem aşk hem ülkü meleği halinde öncülük eden bir kılavuzdur. Ona bin yıllık çilenin dolduğunu, bin yıldır esir olan Türk illerinin kurtulacağını müjdelemiştir." (Kabaklı, 2008, s.254-255). "Burada dev, Türkleri esir tutan yabancı devleti, Kırgız güzeli de esir Türk illerini temsil etmektedir." (Hacıeminoğlu, 2019, s.31) Karanlıkların yarılması maddî, siyâsî, ekonomik ve ilmî alanda Türkün kalkınması ve gelişmesidir; sönen ocağın canlanması ve yoksul ülkenin şanlıması ise, Türklerin yeniden dirilişi ve ayağa kalmasıdır. Turan düşüncesini sembolik bir anlatımla çocuklara vermeye çalışan Gökalp'ın bu manzumesinde 'yeniden doğma' teminin ideolojik plana aktarıldığını söyleyen Kaplan, "Özlenen, Türklüğün yeniden dirilmesidir." (Kaplan, 1976, s.525) der. Türklüğün dirilişiyle de manzumede ifadesini bulan Türkün yüce dileği Turan ilinde gerçekleşmiş olacaktır.

Söylenilenlerden hareketle, Alageyik manzumesi, doğum (yeniden doğuş)/ölüm karşıtlıkları açısından incelendiğinde de ikili karşıtlıklardan hareketle manzumenin en derininde yatan anlam göstergebilimsel dörtgen modelinde şöyle gösterilebilir:



Şema 12. Göstergebilimsel Dikdörtgen-2

**A1 ve A2: Karşıtlık:** Ölüm (Son/Yok oluş)-Doğum (Yeniden doğuş/Diriliş)

**A1 ve  $\bar{A}1$  Çelişkinlik:** Ölüm (Son/Yok oluş)-Ölmeme

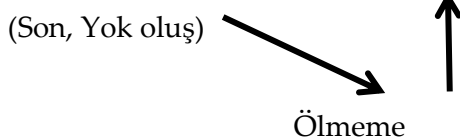
**A2 ve  $\bar{A}2$ : Çelişkinlik:** Doğum (Yeniden doğuş/Diriliş)-Doğmama

**A1 ve  $\bar{A}2$  İçerme (tümleyen):** Ölüm (Son/Yok oluş)-Doğmama

**A2 ve  $\bar{A}1$ : İçerme (tümleyen):** Doğum (Yeniden doğuş/Diriliş)-Ölmeme

**$\bar{A}1$  ve  $\bar{A}2$ : Altkarşıtlıklar:** Ölmeme-Doğmama

Ölüm Doğum (Yeniden doğuş/Diriliş)



Doğum/Ölüm karşıtlığından hareketle kurgulanan masalın beşinci kesitinde Özne eyleyenleri (Ö3, Ö4), Türk milletinin yeniden doğuşu için el ele verirler ve birlikte Turan iline giderek dirilişin tohumlarını atarlar. Masalın en derininde yatan anlam budur. Masalda özgürlük/esaret kavramlarından hareketle Turan Meleğinin özgürlüğüne kavuşması, ardından da Türk milletinin yeniden doğuşu masal ve destan motifleriyle anlatılır.

## 2.2.Anlatı İzlenesi

Beş kesitten oluşan Alageyik manzumesinin anlatı izlenesi tabloyla şöyle gösterilebilir:

*Tablo 1. Alageyik Manzumesinin Anlatı İzlenesi*

Başlangıç Durumu	Dönüşüm Süreci		Bitiş Durumu
Sözleşme (Eyletim)	Yetilendirici Deneyim: Edinç	Sonuçlandırıcı Deneyim: Edim	Onurlandırıcı Deneyim: Tanınma ve Yaptırım
<p>1.Oynarken acıkan ve yerde bulduğu eriği yemek isteyen çocuğun elinden Alageyik'in gelerek eriği kapıp kaçması; çocuğun Alageyik'in peşine düşmesi.</p> <p>2.Alageyik'in delikanlıya Altın Köşk'e gitmesini ve dünya güzelini bulmasını söylemesi.</p> <p>3.Türk Beyinin Turan Meleşine Turan iline birlikte gitmelerini teklif etmesi.</p>	<p>1.Yapmak zorunda olmak: Alageyik eriği olarak çocuğun kendisini takip etmesini yönünde onu zorluyor. <i>Yapabilmek:</i> Çocuk, Alageyik'in peşine düşebilecek güce sahip. <i>Yapmayı istemek:</i> Çocuk mecbur kalsa da kendi isteğiyle de Alageyik'i takip ediyor. <i>Yapmayı bilmek:</i> Çocuk Akdoğan binerek Alageyik'i takip edebileceğini biliyor.</p> <p>2.Yiğit delikanlı zorlu engelleri aşabilecek zekâya, yeteneklere, güce ve cesarete sahip. Kendi isteğiyle arayış yolculuğuna çıkıyor.</p> <p>3.Türk Beyi Turan iline gidebilecek tecrübeye, yeteneklere, zekâya, güce ve cesarete sahip.</p>	<p>1.Çocuk, Ak doğana binerek Alageyik'in peşine düşer ve engelleri aşarak onu bulur.</p> <p>2.Uzun bir arayış ve zorlu engeller sonunda yiğit delikanlı Altın Köşk'ü bulur. Dev şahını öldürerek Dünya güzelini esaretten kurtarır.</p> <p>3.Turan Meleş'iyle yola çıkan Türk Beyi, uzun ve engelli bir yolculuktan sonra Turan iline varır.</p>	<p>1.Kendisini bulan yiğidi tanıyan Alageyik, onun yıllar sonra kendisini bulmasına çok sevinir ve ona bir vazife verir.</p> <p>2.Dünya güzeli Kırgız elbiseli kız, kendisini kurtaranın Türk Beyi olduğunu anlıyor ve kendisinin Alageyik olduğunu söylüyor. Türk Beyi, Kırgız elbiseli bu dünya güzeline âşık oluyor.</p> <p>3.Turan iline varılarak Türkün yüce dileği kabul oluyor (sönen ocak canlanacak, yoksul ülke şanlanacak, karanlıklar yarılacak) ve 'Bin yıllık çile' dolup güzel günler başlayacak.</p>

## SONUÇ

Siyaset, reklam, hukuk gibi çok çeşitli alanlarda uygulanan bir metot olan göstergebilim, bu çalışmada manzum bir anlatı metnine uygulanmıştır. Göstergebilimsel bir metotla incelenmeye çalışılan Ziya Gökalp'ın Alageyik manzum masalında öncelikli olarak anlatı, anlam birimlerine yani kesitlere ayrılmıştır. Beş kesitten oluşan anlatıda, temel anlatı izlenesinin bir ayrılık durumundan bir birliktelik durumuna geçiş ardından da bir ayrılık durumundan yeni bir birliktelik durumuna geçiş biçiminde olduğu görülmüştür. Beşinci ve son kesitte ise üst anlatı izlenesinin içinde yer alan ve onu kapsayan yeni bir anlatı izlenesinin olduğu gözlemlenmiştir. İncelemede kesitler önce



söylem ve anlatı çözümlemesine tabi tutulmuş, en son olarak da anlatı bir bütün olarak anlamsal-mantıksal açıdan çözümlenmeye çalışılmıştır. Yüzey yapıdan derin yapıya inilerek yapılan bu incelemede soyut anlam düzeyinde saklı olan anlam göstergebilimsel dörtgenle de ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Alageyik manzum masalı, özgürlük ve esaret karşıtlığı üzerine kurgulanmış bir anlatıdır. Esarete olan dünya güzeli bir kızdır. Onu asırlar süren esareten kurtarıp özgürlüğüne kavuşturan ise çocukluğundan itibaren pes etmeden arayış yolculuğunu sürdüren Türk Beyi'dir. Metnin yüzey yapısında okunan anlam budur. Ancak son kesitte metnin derin yapısında bambaşka bir anlam çıkar karşımıza. Ölüm ve doğum (yeniden doğuş) karşıtlığı üzerine kurulan bu kesitte yeniden dirilişin vurgusu yapılır. Alageyik/Dünya Güzeli/Kırgız elbiseli kız/Turan Meleği ile Türk Beyi 'yüz milyon Türk'ün kendilerini beklediği Turan iline giderler. Böylece 'bin yıllık çile' dolar, 'Türk'ün yüce dileği' gerçekleşmiş olur ve Türk ili yeniden canlanır. Metinde Alageyik/Dünya Güzeli/ Kırgız elbiseli kız/ Turan Meleği, Turan mefkûresini sembolize eder. Çocuk/yiğit delikanlı/Türk Beyi de Turan idealini gerçekleştirecek olanların temsilcisidir. Dev şahı, bu ideali gerçekleştirmek isteyenlere engel olmak isteyen güçlerdir. Türk Beyi'nin arayış yolculuğu boyunca karşılaştığı zorluklar, üstesinden gelmek zorunda olduğu imtihanlar ise mefkûreye ulaşma yolunda karşılaşılan engellere işaret eder.

Göstergebilimsel çözümleme, metnin yüzey yapısından hareketle metnin derin yapısındaki anlama ulaşmayı hedefler. Bu çalışmayla da görülmüştür ki göstergebilimsel analiz metodu, metni anlam birimlerine ayırarak metnin anlamını çözmeye sistemli bir biçimde araştırmacıya yol gösteren bir yöntemdir.

## KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif. (2000). *Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Barthes, Roland. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çetinkaya, Zeynep. (2011). "Gökçen Kız Çeşmesi Adlı Çocuk Öyküsünün Gremias'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi". *Milli Eğitim*, 192: 135-192.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Edizer, Zeynep Çetinkaya ve Gündüz, Ali Cemal. (2018). "Prensi Olmayan Masal Kitabı Adlı Metnin Eyleyenler Modeli Çerçevesinde Değerlendirilmesi". *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(20): 500-514.
- Ekerman-Akerson, Fatma. (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları
- Gürbüz, Adem. (2017). "Ömer Seyfettin'in Şefkate İman Adlı Öyküsüne Göstergebilimsel Bir Yakalaşım". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 1(1): 46-58.
- Hacıeminoğlu, Necmettin. (2019). *Edebiyat Tahlilleri*. İstanbul: TEDEV Yayınları.
- Kabaklı, Ahmet. (2008). *Şiir Tahlilleri*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kaplan, M. (1976). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kıran, Ayşe Eziler ve Kıran, Zeynel. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Propp, Vladimir. (1985). *Masalın Biçimbilimi*, Çev. M. Rifat & S. Rifat. İstanbul: BFS Yayınları
- Rifat, Mehmet. (1982). *Genel Göstergebilim Sorunları Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Alaz Yayınları.
- Rifat, Mehmet. (1993). *Homo Semioticus*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet. (1997). *Gösterge Avcıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

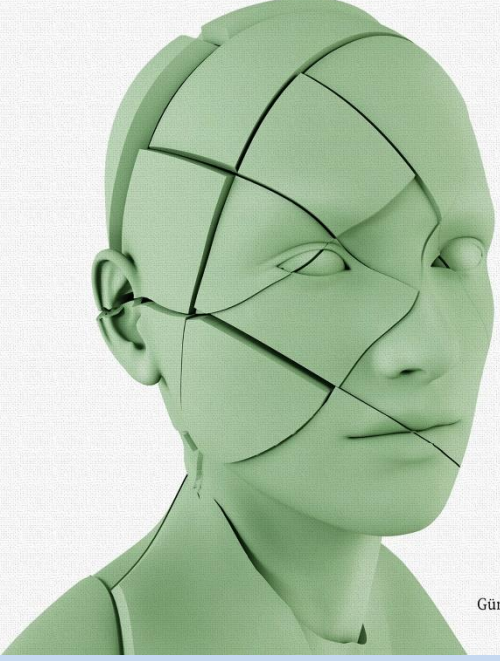
Rifat, Mehmet. (2019). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Soydaş, Hakan (2014). *Eric Emmanuel Schmitt'in Nuh'un Çocukları (L'enfant De Noe) Adlı Hikâyesine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Tansel, Fevziye Abdullah. (1977). *Ziya Gökalp Külliyyatı-1 Şiirler Ve Halk Masalları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

# 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

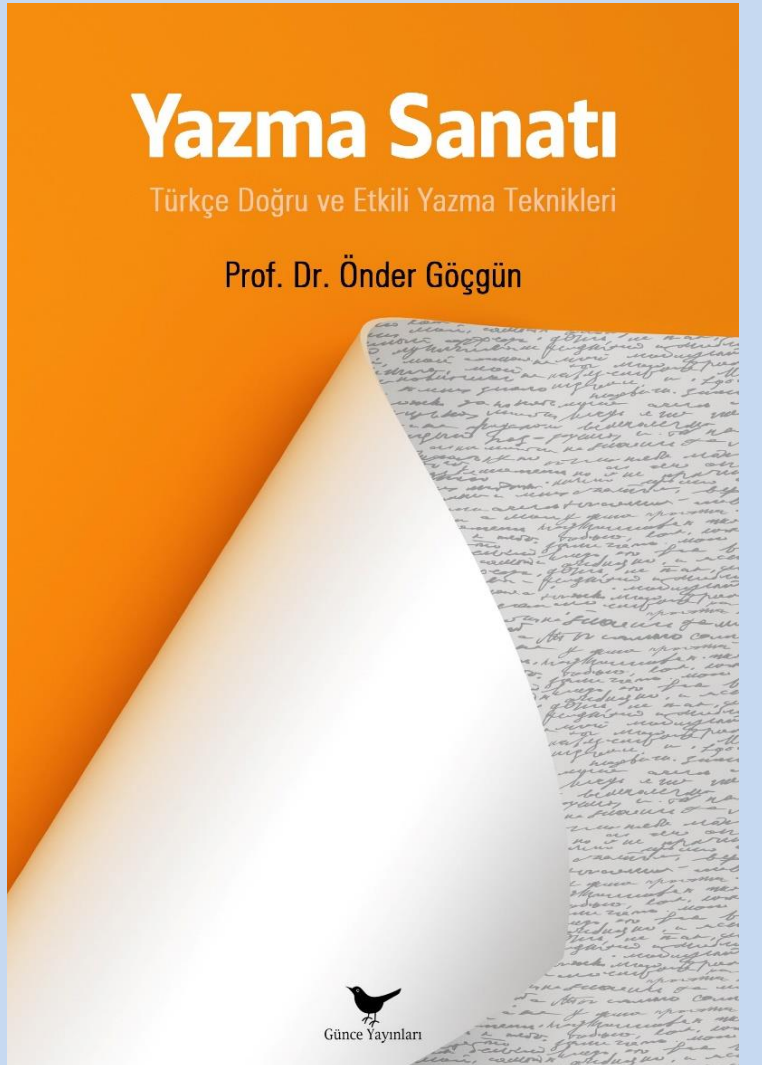


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

# Yusuf Atılğan'ın Öykülerinde İmgesel Hayaller Simgesel Gerçekler

DR. ERTUĞRUL GAZİ DERHEM\*

## Öz

1950 kuşağı yazarlarından biri olan Yusuf Atılğan, özellikle roman türünde kaleme aldığı eserleriyle adını duyurmuştur. Ancak diğer pek çok yazar gibi o da romandan önce öykü türünde eserler yayımlamıştır. Her iki türde verdiği eserlerde bireyi derinlemesine ele alan yazarın en çok işlediği konular bireyin yabancılaşması ve varoluşsal sorunlarıdır. Yazarın bu temalara yoğunlaşmasında kendi dünya görüşü ve içinde bulunduğu dönemin şartları etkili olmuştur. Öyle ki 1950'li yıllar gerek 2. Dünya Savaşı gibi evrensel olayların getirdiği sorunlar gerekse ülke içindeki gelişmeler sonucunda birey için sancılı geçen bir dönemdir. Birçok yazarın bireysel temalara yoğunlaştığı bu süreçte Yusuf Atılğan kaleme aldığı öykülerini 1960 yılında *Bodur Minarenden Öte* başlığı altında yayımlar. Bu eserde yer alan öyküler dönemin ruhunu yansıtması bakımından ilgi çekicidir.

Bahsi geçen kitapta yer alan öykülerinde yazar, kendisine ve yaşadığı topluma yabancılaşan insanları ele alır. Bu çalışmada bireyin ruhsal durumunu ele alan bu öyküler, Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın psikanalitik yöntemi ışığında ele alınmaya çalışılacaktır. İnsan ruhunda cereyan eden olayları anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan psikanaliz yöntemiyle birlikte öykü kahramanlarının içinde buldukları ruhsal duruma bir açıklama getirmeye çalışmak, bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Yusuf Atılğan, öykü, yabancılaşma, psikanaliz, Jacques Lacan

## IMAGINARY DREAMS SYMBOLIC FACTS IN THE STORIES OF YUSUF ATILGAN

### Abstract

Yusuf Atılğan, one of the authors of the 1950 generation, made a name for himself with his works, especially in the genre of novels. However, like many other writers, he published short stories before the novel. In his works in both genres, the author, who deals with the individual in depth, mostly deals with the alienation and existential problems of the individual. His worldview and the conditions of the period he lived in were influential in the author's concentration on these themes. So much so that the 1950s was a painful period for the individual as a result of both the problems brought about by universal events such as World War II and the developments within the country. In this period when many writers focused on individual themes, Yusuf Atılğan published his stories under the title *Bodur Minarenden Öte* in 1960. The stories in this work are interesting in terms of reflecting the spirit of the period.

\* Millî Eğitim Bakanlığı. ertugrulderhem@gmail.com, orcid: 0000-0001-7343-6073

Gönderilme Tarihi: 22 Haziran 2023

Kabul Tarihi: 7 Ağustos 2023

In his stories in the aforementioned book, the author deals with people who are alienated from himself and the society he lives in. In this study, these stories, which deal with the mental state of the individual, will be tried to be discussed in the light of the psychoanalytic method of the French psychoanalyst Jacques Lacan. The main purpose of this study is to try to explain the mental state of the story heroes, together with the psychoanalysis method, which tries to understand and make sense of the events taking place in the human psyche.

**Keywords:** Yusuf Atılgan, story, alienation, psychoanalysis, Jacques Lacan

## GİRİŞ

**C**umhuriyet sonrası Türk edebiyatının önemli yazarları arasında gösterilen Yusuf Atılgan, özellikle öykü ve roman türünde kaleme aldığı eserleriyle edebiyatımızda derin izler bırakmıştır. Eserlerinde genel olarak insanın ruh hâlini derinlemesine ele alan yazarın ilk öykü kitabı *Bodur Minareden Öte* 1960 yılında yayımlanır. Bu kitapta yer alan öykülerin birçoğu kesin sınırlarla kuşatılmış dar dünyaların ve bu dünya içinde daralan insanların öyküleridir (Gürbilek, 1995, s. 49). Bu çalışmada, adı geçen kitapta bulunan üç öykü ele alınacaktır. Bu öykülerden ilki olan “Evdeki” adlı öykü 1954 yılında *Tercüman* gazetesinin açmış olduğu yarışmaya yazar tarafından Nevzat Çorum adıyla gönderilmiş ve birinci olmuştur. Aynı yarışmada yazarın Ziya Atılgan takma adıyla kaleme aldığı ve yedinci olduğu “Kümesin Ötesi” ile daha sonra yayımlanan “Çıkılmayan” adlı öyküleri de bu çalışmaya konu edilen diğer öykülerdir. Bu üç öykünün ortak özelliği, içinde bulunduğu şekillendirilmiş hayattan çaresizce kaçmanın yollarını arayan kahramanları barındırmasıdır. Öykülerde yer alan bu çaresiz kahraman, “Evdeki”nde genç bir kız, “Çıkılmayan”da bir adam, “Kümesin Ötesi”nde ise bir tavuktur. Fark edileceği üzere yazar, kahramanlarına bir ad dahi vermemiştir. Bu durum kahramanların içinde yaşadıkları çevreye ne denli yabancılaştıklarını açıkça gösterir. Zira ad, özneyi topluma bağlayan yegâne nişanlardan biridir.

Bahsi geçen adsız kahramanların ruhsal durumları ele alınırken tıpkı edebiyat gibi ana malzemesi insan olan psikanalitik kuramdan faydalanma yoluna gidilecektir. Henüz çok uzun bir geçmişe sahip olmayan psikanalizin kurucusu Sigmund Freud olarak kabul edilir. İnsanın ruhsal gelişimini anlamaya ve anlamlandırma yolunda Freud’un açtığı yol birçok bilim adamının çalışmasına ışık tutar. Bu bilim adamlarından bir tanesi de Fransız psikanalist Jacques Lacan’dır. “Freud’a Dönüş” iddiasıyla kuramını ortaya koyan Lacan, Freud’dan devraldığı kuramı geliştirmiş ve psikanalizin yok olmasını sağlamıştır (Castanet, 2017, s. 15).

Lacan’ın psikanaliz öğretisi genellikle üç ana başlık altında inceler: Gerçek, imgesel ve simgesel. Gerçek dönemi yeni doğmuş bebeğin henüz kendisini annesinin bir parçası imiş gibi hissettiği, herhangi bir nesne/öteki bilincinde olmadığı dönemdir. Bebeğin kendisini tüm güçlü hissettiği bu dönem hayatın hiçbir safhasında hiçbir şekilde simgeselleştirilemez; başka bir deyişle hiçbir şekilde dile getirilemez. Gerçek’in alanında kendisini annesinin bir uzvu olarak gören bebek, imgesel dönem içerisinde yer alan “Ayna Evresi”nde annesinin imgesinde kendisini görmeye başlar. Bu noktada anne bir bakıma ayna vazifesi görür. Aynaya bakan bebek, kendisini bir bütün olarak gördüğünü zanneder ve bu durum ona müthiş bir haz yaşatır. Bu dönemde her isteği annesi

(veya bakıcısı) tarafından karşılanan bebek, kendisine “ben” olma hazzı yaşatan bu ilişkiden çıkmayı hiçbir zaman istemez. Zira yaşamı boyunca böyle narsisist bir zevke ulaşamayacaktır. Anne-çocuk arasında yaşanan bu dönem simgesel düzenin uygulayıcısı olan “Babanın Adı/Yasası” göstereninin araya girmesiyle birlikte son bulur. Çocuğun babanın adıyla birlikte toplumsal düzene/dilin düzenine uyum sağlaması beklenir ki bu dönemde yaşanan bir aksaklık çocuğun imgesel dönemde takılıp kalmasına başka bir deyişle psikotik davranışlar sergilemesine neden olur.

Yusuf Atılğan’ın adı geçen öykülerine bakıldığında da kahramanların Lacancı simgesel döneme ayak uyduramadıkları; imgesel dönemin haz dolu günlerine ulaşmaya çabaladıkları söylenebilir. Her ne kadar o dönemi yakalama arzusu her insanda bir nebze olsa da bu arzuyu bastırabilen veya yüceltme yoluyla bu arzuyla baş edebilen kişilerin toplumsal hayata daha kolay uyum sağlayabildikleri görülür. Bu çalışmada ele alınan kahramanların bu arzularını gereği kadar bastıramadıkları için içinde buldukları topluma yabancılaştıkları açıkça göze çarpar.

### 1. SİMGESEL GERÇEKLİKLERE BAŞKALDIRI

Lacan’ın psikanaliz kuramında simgesel alan, babanın adıyla birlikte anne-çocuk arasında yaşanan ikili, dolaysız ilişkinin noktalandığı dönemdir. Bu noktada baba, gerçek bir baba olabileceği gibi bir sembol/gösteren olarak da görülebilmelidir. Babanın söylemiyle özdeşleşen özne, annesiyle ve kendisiyle o dolaysız birliğini, o ilksel birliği kırarak kurulur (Çelebi, 2009, s. 240). Öznenin kendisinden uzaklaşmak pahasına dâhil olduğu simgesel alan, öznenin kendisine yabancılaşmasını da beraberinde getirir. Bundan sonra öznenin sahip olduğu arzular, önüne hazır olarak konulmuş olan simgesel düzenin kuralları çerçevesinde yeniden şekillenir. Çünkü bireyin, Lacan’ın “Öteki” adını verdiği toplumun gözünden kendini görerek biçimlendirmekten başka çaresi yoktur. Başka bir deyişle birey ancak toplumun ahlak anlayışı ve kurallarını içselleştirerek bir kimliğe sahip olmayı başarabilir.

Bu çalışmada ele alınan öykü kahramanlarının simgesel bir kimlikten mahrum oldukları açıkça görülür. Zira “Giriş” bölümünde de değinildiği gibi ele alınan kahramanların hiçbirinin ismi öykülerde yer almamaktadır. Simgesel bir işaret olan isim, bireyin içinde bulunduğu toplumda Öteki tarafından kabul edildiğinin bir göstergesidir. İsimsizlik ise toplumdan dışlanmışlığa ve topluma yabancılaşmaya işaret eder. Öyle ki sadece bir isim aile ağacı ve şeceresinin simgesel dünyasında var olması için çocuğa bir yer verebilir (Fink, 2016, s. 158). Ancak gerek “Evdeki” öyküsündeki genç kız, gerek alegorik bir anlatımla yazılan “Kümesin Ötesi”ndeki tavuk, gerekse “Çıkmayan”daki adam, isimsizlikleriyle simgesel düzenin dışına itilmişler ve var olabileceklerini düşündükleri imgesel alana yönelmişlerdir/yönelmek zorunda kalmışlardır. Simgesel alanın dışında kalmak kahramanların aidiyet duygularından mahrum olmalarına, huzursuz bir hayat sürmelerine ve dolayısıyla içinde buldukları toplumdan kaçma gereksinimlerine neden olmuştur.

“Evdeki” adlı öyküde genç kız, kendisini simgesel düzene davet edecek olan babanın söyleminden mahrum kaldığından dolayı simgesel düzene uyum sağlayamaz. Babasının ve kendisine babalık eden dayısının erken ölümleri genç kızın simgesele dâhil olmasına büyük bir darbe vurur. Bu nedenle onun, içinde bulunduğu taşra ortamıyla tam bir çatışma hâlinde olduğu görülür. Taşra insanının her davranışı onda olumsuz bir tepkiye sebebiyet verir. Genç kız için

taşranın en önemli temsilcisi ise annesidir. Baskıcı ve otoriter bir tavır sergileyen anne, kızının pencereden top oynayan çocukları izlemesine bile değişik anlamlar yükler: “Kız, kocamı arıyorsun orada?” derdi annem, utanırdım” (Atılğan, 2013, s. 11). Kızının üzerinde özellikle evlilik gibi konularda bu şekilde baskı uygulayan anne, simgeselin bir temsilcisi gibi davranarak evvela kendi varlığını kabul ettirmek ve kızı tarafından tanınmak ister gibi görülmektedir. Ancak annenin bu davranışı kızının kültürel hayata dâhil olmasını imkânsız kılar (Kovel, 2000, s. 142). Annenin bu tutumu kızının ondan soğumasına ve uzaklaşmasına neden olur: “Ana-kız değil, sanki yabancıyız. Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle bu kasaba mı, başkaları ne der tasası mı?” (Atılğan, 2013, s. 14) Bu durumun birinci sebebi, yukarıda değinildiği gibi annenin kendi var olma çabalarıyla; ikinci sebep ise simgeselin diğer temsilcilerinin aile ve birey üzerindeki baskısıdır. Öyle ki kendisini görmeye geleceklerini söyleyen annesiyle arasında geçen diyalog, genç kızın baskıcı olarak gördüğü simgeselden kaçma çabasını gözler önüne serer:

- Yarın Fatmahanımlar gelecekmış seni görmeğe, dedi.
- Yarın evde yokum ben.
- Nereye gideceksin?
- Hiç, ama yokum evde. Çıkmam. Kaç kere söyledim sana, evlenmek istemiyorum ben.
- Elalem ne diyor biliyor musun? Eksiği var onun, diyor.
- Ne derlerse desinler. İstemiyorum. Kaçınıcı bu? Üstüme varma benim. Kaçarım yoksa. Satarım babamdan kalan tarlayı; alır başımı kaçarım. (Atılğan, 2013, s. 12)

İlerleyen sayfalarda değinileceği üzere genç kız içinde bulunduğu bu taşra ortamından her ne kadar kaçmak istese de bu arzusunu bir türlü gerçekleştiremez ve en azından uykuya sığınarak belli bir müddet de olsa uzaklaşmak ister. Fakat o, bu arzusunun gerçekleşebilmesinden dahi umutsuzdur. “Evdeki”ndeki genç kız gibi simgesel düzene uyum sağlayamayan ve içinde bulunduğu ortamdan kaçmak isteyen bir diğer öykü kahramanı “Kümesin Ötesi” adlı öyküde yer alan tavuktur. Önceki öyküde yer alan baskıcı annenin yerini bu öyküde horoz alırken; toplumun üstlendiği rolü ise tavukların sahibi kadın üstlenir. Bir evin küçük avlusunda birkaç hemcinsi ve bir horozla birlikte yaşayan tavuğun, en büyük arzusu bu avludan kaçmak ve dışarıdaki hayatı yaşamaktır. Fakat simgeselin temsilcilerinin uyguladığı kurallar onun bu arzusuna set çeker. Ev sahibi kadının kendisine iyi davranmasına karşın, uçup kaçmaması için kanatlarını kısaltması, onun, sahibine olan güven duygusunu zedeler:

- “Bir gün horozdan kaçarken doymamış, kadına korka korka hepsinden çok yaklaştım. ‘Gel, gel, korkma’ dedi. ‘Gel bak ne güzel, iri iri buğdaylar. Gelsene!’ İki adım daha attım, bana uzanan avuçtaki buğdayları gagaladım. Kadın öteki eliyle beni tuttu. Başımı, tüylerimi okşadı. Ben içimde bir tedirginlik, bir güvensizlik, yüreğim küt küt, şaşırılmış, öylece durdum. Bu güvensizlik, bu yürek çarpıntısı neden bilmem?” (Atılğan, 2013, s. 34)

Kadının onu okşamasına, avucundan yem yedirmesine rağmen tavuğun tüylerinin kesilmesinden duyduğu rahatsızlık, onun sahibine karşı güvensiz olmasına neden olur. Bu durum babanın (öyküde sahibin) sunduğu güvenlik hissi olmadığında öznenin mustarip olma ve mutluluğa erişememesiyle açıklanabilir (McGowan, 2012, s. 221). Kadın bu noktada toplumun ona biçtiği efendi rolü gereği üzerinde söz ve yetki sahibi olduğunu düşündüğü tavuğa karşı görevini yerine getirir. Ancak tavuktaki bulunduğu ortamdan kaçmak arzusu onun kadının davranışlarını

yadırgamasını beraberinde getirir. Öyküde ev sahibi kadın gibi kendisine efendi rolü biçilmiş bir diğer varlık ise horozdur. Tavukların üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışan ve bu doğrultuda onlara karşı sert tavırlar takınan horoz, tıpkı önceki öyküde yer alan baskıcı anne gibi hâkimiyetine karşı duran tavuğu tehdit ederek sindirmek ister. Öyle ki içinde bulunduğu düzenden kaçma girişiminde bulunan tavuğun, meraklı arkadaşlarına başından geçenleri anlatmasına şahit olan horoz; “Kesin be kancıklar, ne olacak ötede? Görmediniz mi hışırtı çıkmış. İşte kaçmanın sonu bu” (Atılğan, 2013, s. 36) diyerek tavukların içine korku salar. Bütün bu yaşananlar öykü kahramanı tavuktaki kaçma arzusunu iyiden iyi artırır. Öyle ki “Arzu ateşine dökülen su, alevleri daha da azdırır” (Kocabıyık, 2006, s. 11). Nitekim öykü kahramanı tavuk da kanatları biraz uzadıktan sonra arzusuna set çeken bu ortamı terk etmeye ve hayallerine uçmaya kararlıdır: “Duvarların ardında, o uçsuz bucaksız dünyada daha iyi tavuklar arasında, daha anlayışlı horozlarla geçecek günlerin özlemiyle doluyum. Bıktım buradan. Kaçacağım. Ama köpekler varmış, ama başka canavarlar varmış, olsun” (Atılğan, 2013, s. 36).

Simgesel düzene yabancılaşan ve bu düzenden kurtulma hayalleri kuran bir diğer öykü kahramanı “Çıkılmayan”daki adamdır. Öykünün hemen başında bir eylem ve yağma olayının içerisinde görülen kahraman, içinde bulunduğu kitlede bilinçsiz ve amaçsız hareketler sergiler. Herkesle birlikte hareket eden kahramanın hissettiği tek duygu ise pişmanlıktır. Fakat bu pişmanlık yakıp yıkmaktan daha çok bir topluluğun içinde olmasıyla ilgili gibi görünmektedir:

“İlerde bugünün insanlarını eli baltalılar, kocaman gözlüler diye hatırlayacak. ‘Benim gözlerim de böyle büyük mü?’ Bu gece sanki yolunu şaşırılmış da bilmediği bir kentin insanları arasına düşmüştü. Kalabalıkla sürüklenmiş, az sonra da onlardan biri olmuştu. ‘Kimsin sen arkadaş, niye yırtmıyorsun sen?’ demişti biri. Kıpkızıl gözleri vardı. Kaçınıcı dükkândı bu girdikleri bilmiyordu. Onların arasındayken kafası durmuştu, düşünemiyordu.” (Atılğan, 2013, s. 64)

Görüldüğü gibi kahramanın asıl yakındığı şey iradesinin elinden alınmış olduğunu düşünmesidir. Onu bu düşünceden ara ara uzaklaştıran durum ise dışının ağrıdığını duyumsamasıdır. Dış ağrısı bu noktada onu kendisiyle baş başaymış gibi hissettiren, ilgisini kendisine yöneltmesini sağlayan bir durumdur. Öyle ki Freud, narsisizm kuramını ortaya koyarken narsisizm duygusunu organik hastalık çeken kişinin ilgisinin kendisine dönmesine benzetmiştir. Kahraman için de durum aynen böyledir, o, dış ağrısıyla içinde bulunduğu kitleden uzaklaşabilir. Dış ağrısını unuttuğu zamanlar ise tekrardan kitlenin farkına varır ve bu kitleden kaçmanın yollarını arar.

Yağma sırasında bulduğu bir miktar parayı cebine koyan kahraman, kendisini yabancı hissettiği gruptan ayrılır. Fakat ele geçirdiği parayı nasıl saklayacağını, nasıl kullanacağını bir türlü kestiremez. Öyle ki yarın bir gün yakalanacağım korkusuyla oldukça huzursuz vakitler geçirir ve bu düşünceyi aklından çıkaramaz. İş arkadaşlarının her sözünden alınmaya başlar ve her dakika polislerin evini basmış olabileceği gibi düşüncelerle kıvrınır durur. Tek arzusu çaldığı paralarla birlikte sevmediği işinden ayrılmak ve hayallerindeki gibi bir yaşam sürmek olan kahraman toplumun/simgeselin üzerinde oluşturduğu baskıdan bir türlü kurtulamaz. “Başkaları ne der?” korkusu kahramanın elini kolunu bağlar: “Belli bir yaşayış uygulamışlar bana. Görünmeyen bir giysi giydirmişler. Sıkıyor beni, çıkarıp atamıyorum. Düğmelerini çözemem mi? Bu bile güç. Ya



çıkarpı atanlar? Tutuyorlar onları. Deliler evine kapatıyorlar onları ya da kodese. Alamayacam boz arabayı. Sınırlarım bozuldu üstelik” (Atılğan, 2013, s. 68).

Onun rahatsız durumu doğumıyla birlikte kendisine uygulanan ve uymak zorunda olduğu simgesel sınırlardır. Kahraman, bu sınırların içinde kaldığı sürece umutsuz olacağını, imgesel hayallerine ulaşamayacağını farkındadır. Bu sebeple de öykünün sonunda çürük dişini çektirmeye karar verir. Bu noktada onun bu kararı vermesi istemeden de olsa simgeselde kalabilme çabası olarak görülebilir. Çünkü diş ağrısı ona kendisiyle baş başa kaldığını hissettiren tek şeydir ve bu zamana kadar kısa kısa da olsa onu içinde bulunduğu ortamdan ayırmaya yardımcı olmuştur. Ancak simgesel tarafından kuşatıldığını hissetmesi ve ne yaparsa yapsın arzularına ulaşamayacağını fark etmesi onun bu kararı vermesine neden olur. Zira Atılğan, simgeselin kuşatıcılığını öykünün hemen başına aldığı epigramda vurgular: “Herkes esnesin. Her şey önceden bilinmektedir. Bu dünyadan hiçbir şey umulmamaktadır” (Atılğan, 2013, s. 64). Fakat çalışmada ele alınan öykü kahramanları bu önceden şekillendirilmiş simgesel dünyaya uyum sağlayamadıkları için Ötekinin kurallarını belirlediği bu özneler arası oyuna “Hayır” derler (Lacan, 2020, s. 184) ve hayallerini kurdukları dünyanın peşinden gitmeye çalışırlar. Ancak gelinen noktada öykü kahramanlarının hiçbiri bu hayali gerçekleştirme çabasında başarılı olamaz ve üç kahraman da içinde yaşadıkları topluma yabancılaşan bireyler olarak hayatlarını devam ettirmek zorunda kalırlar.

## 2. OBJET PETIT A PEŞİNDE: İMGESEL HAYALLER

Yaşamın başlangıcından imgesel döneme kadar geçen süreçte çocuk, kendi bedenini bir bütün olarak algılayamaz. Öyle ki bu dönemde çocuk için bedenin uzuvları parça parça bir anlam taşır. Bu durum Lacan’ın ayna evresi adını verdiği, çocuğun anne imgesiyle bütünleştiği döneme kadar devam eder. Ayna evresindeki çocuk aynadaki imge sayesinde ilk kez kendisini bir bütün olarak görür (Fink, 2019, s. 134) ve kendi kendisine “İşte, ben buyum” demenin zevkini yaşar. Çocuğun yaşadığı bu bütünlük hissi ve istediği her şeyin annesi tarafından yapılması onda narsisist duyguların filizlenmesini de beraberinde getirir. Ancak bir zaman sonra çocuğun bu aynası dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaya mahkûmdur. Çünkü aynadaki görüntü bir yanılısama olduğundan zamanla çocuk o görüntünün kendi görüntüsü olmadığını anlar. Bu kez de çocuk bütünlüğün yaşattığı hazzın yanında bir yabancılaşma duygusu hisseder ki Lacan’a göre “ben” tam da bu kırılmanın olduğu yerde ortaya çıkar.

Bu noktada şunu vurgulamak gerekir ki imgesel dönem her ne olursa olsun çocuk için hayat boyu ulaşılmak istenen bir dönemdir. Ancak bu dönemde takılı kalmak farklı bir ifadeyle anneye yaşanan ikili ilişkinin dışına çıkamamak bireyin yaşadığı topluma yabancılaşmasına sebep olur. Sağlıklı bir ruhsal gelişimde beklenen şey anneye yaşanan dolaysız ilişkinin babanın adının devreye girmesiyle birlikte son bulması ve çocuğun annesine karşı hissettiği arzularını rafa kaldırarak içinde yaşadığı topluma ayak uydurabilmesidir. Simgesel düzene uyum sağlayabilen kişi için anneye yaşanan narsisistik dönem bir hayal âlemi olarak kalır ve kişi ömür boyu bu âleme ulaşmanın/kayıp ilksel nesnesine kavuşmanın özlemini taşır. Arzulayan öznenin arzusunun temelinde bu özlem yatar: “Çocuk bir şeyden vazgeçmeye ve bu şeyin yerine geçen ve nesnelere ve

ikameler dizisinde o şeyi yeniden aramaya zorlanır; 'kayıp nesne'yi bulmak için sergilenen bu sonsuz arayış tam da arzunun özüdür" (Schuster, 2020, s. 245-246). Simgesel dönemin öznesi kayıp nesnesini Lacan'ın objet petit *a* adını verdiği nesnelere elde etmeye çalışır. Ancak bu çabanın sonu kaçınılmaz olarak hep hüsrandır. Özne ne zaman kendisini ilksel nesnesine ulaştıracak nesneyi bulduğunu düşünse, o nesneyi elde ettiğinde yanıldığını anlar ve yeni objet petit *a* arayışına girer. Bu döngüsel durum arzunun doğası gereği yaşanır ve yalnızca geçici tatminler sağlar. Başka bir deyişle özne, imgesel dönemin sınırlarında dolanır durur; fakat asla tam bir tatmin duygusu yaşayamaz.

"Evdeki" öyküsünün kahramanı genç kız için objet petit *a*, önceleri annesidir. Fakat o, "On yıl önce annemi de severdim." (Atılğan, 2013, s. 11) diyerek ilksel birliğe şüandaki annesiyle ulaşamayacağını anlamıştır. Çünkü annesi, onun arzularına karşı imgesel bir ayna vazifesi görmemiş; simgeselin bir temsilcisi olarak önüne engeller çıkarmıştır. Nitekim arzunun önüne konulan her engel engele dair bir arzu doğurur (Zizek, 2015, s. 308). Bu doğrultuda genç kız da annesinin engellerine karşı dayısının kendisine verdiği kitaplara sığınır. Artık onun için yeni objet petit *a* kitaplarıdır. Kitaplardan öğrendikleri ve yeni tanıştığı kahramanlar genç kızın hayallerini süslemeye başlar. Oradaki kahramanlarla özdeşleşip onların dünyalarına dâhil olmak bir nebze de olsa onu rahatlatır. Ancak bulunduğu kasabanın gerçekleriyle yüzleştiği an tekrardan hayal kırıklığı yaşar: "Neden bu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?" (Atılğan, 2013, s. 12)

Aradığı tatmini kitaplardan da bulamayan genç kızın son sığınağı ise uyku olur. En azından düşte olsun içinde bulunduğu simgesel ortamdan kurtulmak ister. Hiçbir zaman ulaşamayacağı imgesel dünyaya rüyasında kavuşmayı arzular. Fakat ilk bütünlük deneyimine ulaşmak imkânsızdır. Zira ilksel birlik durumuna tam bir geri dönüş beklendiği ölçüde, içinde başarısızlığın tohumlarını taşır (Verhaeghe, 2023, s. 60). Dolayısıyla genç kız da bu başarısızlığı tekrar tekrar deneyimlemek zorunda kalır. Babanın adı metaforunun genç kızın dünyasında söz sahibi olamaması onun simgesel düzene uyum sağlayamamasına neden olur ve o, asla ulaşamayacağı hayallerinin peşi sıra savrulur durur. Daha önce belirtildiği gibi bu hayallerin temelinde anneyle yaşanan dolaysız birliktelik vardır. Ancak simgesel bir bölgeye girebilmek için bu arzudan vazgeçmek elzemdir (Leader, 2022, s. 103).

"Kümesin Ötesi"ndeki tavuk için ise objet petit *a*, avlunun dışarısındaki hayatın hayalidir. O, bulunduğu avludan çıktığında ilksel bütünlük fantezisine daha rahat ulaşacağını zanneder. Orada daha güzel daha iyi horozların olacağını düşünür (Atılğan, 2013, s. 33). Ancak sahibi kadının, uçamaması için kanatlarını kısaltması onun bu hayallerine engel olur. Bu noktada söz konusu tavuğun kanatlarının kesilmesi Oedipus dönemindeki hadım edilme karmaşası kapsamında ele alınabilir. Oedipus, anne ile imgesel bir birlik yaşayan çocuğu kültürel özneye dönüştüren bir karmaşadır ve kültür, kendi "taşıyıcı faillerini" Oedipus yoluyla üretir (Tura, 2016, s. 82). Başka bir deyişle anneyle yaşanan imgesel dönemden kaçamayan/kaçmak istemeyen çocuk, babanın adının devreye girmesiyle birlikte bu ilişkiden hadım edilme korkusuyla vazgeçmek zorunda kalır. Çocuğun, kültürün düzenine girebilmesinin tek yolu budur. Oedipus'la birlikte temel arzusunu

bastıran çocuk, simgesel otoriteyi tanımaya ve simgesel alanın kurallarını özümseyerek bir vicdan sahibi olmaya başlar:

“Oedipus kompleksi ahlak, vicdan, yasa ve bütün toplumsal ve dinsel otorite biçimlerinin başlangıcıdır. Babanın ensesti gerçek anlamda ya da hayali olarak yasaklaması, daha sonra karşılaşılabilecek olan daha yüksek otoritenin simgesidir ve bu ataerkil yasayı içe atma sürecinde çocuk aynı zamanda süperegoyu, içindeki korkunç cezalandırıcı vicdanın sesini oluşturmaya başlar.” (Eagleton, 2014: 166)

Sahibi tarafından hadım edilerek içinde bulunduğu düzene uyum sağlayabilmesi istenen tavuk, hadım edilmenin korkusunu yaşamasına rağmen bir türlü imgesel hayallerinden vazgeçemez. Bu doğrultuda bir gün kendi avlusundan diğer bir avluya geçmeyi başarır. Ancak burada da karşısına bir köpek çıkar ve onu epeyce hırpalar. Simgeselin bir temsilcisi olarak görülebilecek köpeğin saldırısından sahibi tarafından son anda kurtarılır. Bu durum simgesel yasanın kapsayıcılığını ve arzulanın imgesel dünyaya ulaşmanın imkânsızlığını açıkça gösterir. Denilebilir ki önce sahibi, daha sonra horoz ve en sonunda da köpek, tavuğun imgesel arzusunun karşısına dikilen yasa koyucular olarak onu durdururlar. Ne gibi bir sorunla karşılaşsa karşılaşsın tavuk simgesel düzene uyum sağlayamadığı için hayallerinin/arzularının peşinden gitmeye kararlıdır. Fakat arzunun doğası gereği onun aradığını bulması imkânsızdır.

“Çıkılmayan”daki adamın imgesel arzularına ulaşmak için aradığı obje petit *a*'sı ise bir arabadır. Hayalindeki boz arabayı alarak simgesel dünyadan uzaklaşmayı isteyen adam, eline geçen parayla bu hayalini gerçekleştirmeye çok yaklaşır. Bundan dolayı da durmadan cebindeki parayı yoklar. Zira paranın varlığı onun kaçışını sağlayacak arabayı alması başka bir deyişle imgesel hayallerine bir adım daha yaklaşması anlamına gelir:

“Dişinin ağrısı azalır gibi oldu. Cebindeki tomarı yakaladı. Oradaydı. Rahatlık verici; sevmediği, alışamadığı işinden onu kurtaracak, bu toplumda kişinin özgür kalabilmesi için tek araç olarak düşündüğü paraydı bu. Yağlımsıymış, olsun. Temizi yağlısından değerli değildi onun. Yapacak tek şey onunla birlik buradan kaçabilmektir.” (Atılğan, 2013, s. 65)

Ancak kahraman, yakasını bırakmayan simgeselin görünür/görünmez kuralları sebebiyle elindeki parayı bir türlü kullanamaz. Bunalımlarından kaçışı simgeleyen boz arabayı almaya cesaret edemez. Çünkü gerek simgeselden devraldığı vicdan duygusu gerekse simgesel tarafından cezalandırılma endişesi yüzünden korkar ve en sonunda paraları yakarak hayallerine set çeker, simgesele boyun eğer.

Yusuf Atılğan'ın bu öyküsü adı ve içeriği itibarıyla ele alınan diğer öykülerinin tek kelimeyle özetlenmiş hâli gibidir. Ele alınan öykü kahramanlarının üçü de mensubu buldukları simgesel alanı terk etmeyi arzularlar. Bunun için de kendilerine farklı farklı nesnelere (obje petit *a*) bulurlar ve bu nesnelere ulaşmak yalnızca geçici tatminler sağlar ve her geçici tatmin, yeni bir tatmin ihtiyacını beraberinde getirir. Nitekim sonu olmayan döngüsel bir çizgide çarpınan kahramanların geldikleri noktada hissettikleri tek duygu olarak “acı” kalır. Ve bu duygu, itiraf edilemeyen kaybın boşalttığı yere yerleşmiştir (Kristeva, 2009, s. 103). O boşluğu doldurmak ise imkânsızdır.

## SONUÇ

Yusuf Atılgan'ın bu çalışmada ele alınan "Evdeki", "Kümesin Ötesi" ve "Çıkılmayan" adlı öykülerinde yer alan kahramanların içinde buldukları simgesel düzene (kültüre/topluma) uyum sağlayamadıkları ve bu düzenden kaçmak istedikleri görülür. Bu durumun nedeni olarak kahramanların anneye yaşanan imgesel dönemden babanın adıyla birlikte geçilen simgesel döneme sağlıklı bir şekilde geçememeleri gösterilebilir. Babanın adı metaforunun kahramanların dünyasında bir şekilde işlememesi onların simgeselin getirdiği kurallara ve hayat anlayışına yabancılaşmalarını da beraberinde getirir. Öyle ki "Evdeki"ndeki genç kız yaşadığı kasabadan; "Kümesin Ötesi"ndeki tavuk avludan; "Çıkılmayan"ndaki adam ise içinde bulunduğu toplumdan uzaklaşmak ister. Hepsini yeni yerlerin, yeni insanların kısacası yeni bir dünyanın hayalini kurar. Elde ettiklerinde mutlu olacaklarını düşündükleri şeylerin peşinde koşan kahramanlar, hayalini kurdukları yeni dünyalar sayesinde var olma savaşı verirler.

Öykülerde yer alan kahramanlar içinde buldukları savaşı kazanabilmek adına kendilerini zafere ulaştırabileceğini düşündükleri objet petit a'ların peşine düşerler. Bu nesnelere elde ettiklerinde hayallerine ulaşabileceklerini zannederler. Ancak ortaya çıkan noktada üç kahramanın da hüsrana karşılaştığı görülür. Çünkü bu nesnelere imgesel bir aldatmadan başka bir şey değillerdir. Hayatın amacı, mutluluğun tek kaynağı gibi görünseler de elde edildikleri vakit acı gerçeği kişinin yüzüne vuran nesnelere dir. Nitekim öykü kahramanlarının kimisi objet petit a'yı elde etmiş hüsrana uğramıştır; kimisi ise bu nesneye dahi ulaşmadan bu yolun imkânsız olduğunu görmüştür.

Yusuf Atılgan'ın 1960 yılında yayımlanan *Bodur Minareden Öte* adlı öykü kitabında yer alan adı geçen öyküler sırasıyla "Kasabadan", "Köyden" ve "Kentten" bölümlerinin içerisinde yer alırlar. Genel hatlarıyla bakıldığında görülebilir ki, nerede olursa olsun simgesel düzene uyum sağlayamayan kişi mensubu olduğu topluma yabancılaşır ve oradan uzaklaşmak ister. Bu doğrultuda imgesel hayaller peşine düşer; fakat sonuç her zaman hüsrana sonu çanır.

## KAYNAKÇA

- Atılgan, Yusuf (2013). *Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Castanet, Herve (2017). *Lacan'ı Anlamak*. (Çev. Baturalp Aslan) İstanbul: Encore Yayınları.
- Çelebi, Volkan (2009). "Dış-Yakınlığın Çıkmazı ile Dışarının Sorumluluğu Arasında: 'Lacan ve Levinas'ta Başka'", *Monokl Lacan Seçkisi*, s. 234-249.
- Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı Giriş*. (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fink, Bruce (2016). *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*. (Çev. Özgür Ögütçen) İstanbul: Encore Yayınları.
- Fink, Bruce (2019). *Lacan'da Aşk*. (Çev. Elif Okan Gezmiş ve Zeynep Oğuz) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gürbilek, Nurdan (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kocabıyık, Ergün (2006). *Aynadaki Narkissos*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kristeva, Julia (2009). *Kara Güneş*. (Çev. Nesrin Demiryontan) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kovel, Joel (2000). *Arzu Çağı*. (Çev. Ferma Lekesizalın ve Abdullah Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lacan, Jacques (2020). *Psikanalizin Temel İlkeleri*. (Çev. Mutluhan İzmir) Ankara: Çolpan Kitap.

- Leader, Darian (2022). *Jouissance*. (Çev. İrem Taşçıoğlu) İstanbul: Encore Yayınları.
- McGowan, Todd (2012). *Gerçek Bakış*. (Çev. Zeynep Özen Barkot) İstanbul: Say Yayınları.
- Schuster, Aaron (2020). *Haz Sorunu*. (Çev. Cumhuri Özkaya) İstanbul: Sander Yayınları.
- Tura, Saffet Murat (2016). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Verhaeghe, Paul (2023). *Yalnızlık Zamanında Aşk*. (Çev. Pınar Garan) İstanbul: Axis Yayınları.
- Zizek, Slavoj (2015). *Hiçten Az*. (Çev. Erkal Ünal) İstanbul: Encore Yayınları.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

**TÜRK EDEBİYATINDA  
ÜKRONYA**

MURAT GÜR



Günce Yayınları

# Bildungsromanlarda Kahramanın Sonsuz Yolculuğu\*

NESRİN ESEN\*\*

## Öz

Hayatın her alanı, insan için bir yolculuğu ve mücadeleyi temsil etmektedir. Bu, insanlığın üretmiş olduğu tüm anlatıların da temelini oluşturmaktadır. Her anlatının aynı örüntülere sahip tek bir hikâye olduğunu ifade eden Joseph Campbell, sıradan insanın kahraman olma sürecini *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (1949) adlı eserinde işlemiştir. Yol, yolculuk ve kahraman ekseninde bir örüntüyü imleyen yazar, kahramanların anlatılarda geçirdikleri süreçleri ana hatlarıyla "Yola Çıkış", "Erginlenme" ve "Dönüş" aşamaları biçiminde bir sınıflandırmaya tabi tutmuştur.

Modern zamanların bireysel duruşlarıyla özellikle roman türünde kendini gösteren kahramanların da belirli bir yolculuktan geçerek kendi hayatlarında ve toplumlarında bir yer edinmeleri söz konusudur. Bu minvalde, Campbell'ın kadim anlatılar üzerinden kurguladığı aşamaların, Alman edebiyatında ortaya çıkan Bildungsromanlar'daki kahramanların yolculuğu ile büyük oranda benzerlikler gösterdiği söylenebilir. Zira insanın toplum içerisinde kabul görmesi için yüzyıllar boyunca birtakım ritüeller ve eğitimler gerçekleştirilmiştir.

Türk edebiyatında da örneklerine rastlanılan Bildungsromanların ve Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda ileri sürdüğü örüntünün, kahramanın serüvenini içermekte ve izlediği yolun belirli bir kazanımla sonlanmakta olduğu görülmektedir. Bu bağlamda geleneksel ve modern anlatıların kahramanlarının nasıl bir motivasyonla yola çıktığı, hangi engellerle karşılaştığı ve nasıl bir dönüşüm yaşadıkları soruları akla gelmektedir. Çalışmada bunların cevabını bulmak amacıyla modern Türk edebiyatından Hakan Günday'ın *Daha* (2013), Hasan Ali Toptaş'ın *Heba* (2013), Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) ve Abdullah Ataç'ın *Yara Bende* (2018) adlı eserleri seçilmiştir. Söylem analizi yönteminin kullanılacağı araştırmada, seçilen roman örnekleri üzerinden kahramanın yolculuğunun, Bildungsroman türü ve Campbell'ın anlatı örüntüsündeki biçimlerinin ortaklıklarına ve ayrılıklarına ışık tutulmaya çalışılacaktır.

**Anahtar sözcükler:** bildungsroman, kahramanın sonsuz yolculuğu, modern Türk edebiyatı, Campbell, monomit

## THE HERO'S ENDLESS JOURNEY IN BILDUNGSROMANS

### Abstract

Every field of life represents a journey and challenge for human beings. This journey itself also creates the base of all narratives that are produced by humankind. Joseph Campbell who states that every narrative is the same one and only story that has the same patterns, treated the process of become a hero of ordinary people in his work of *The Hero's Journey* (1949). Indicating a pattern on the axis of "The Road", "The Journey" and "The Hero", Campbell classified the processes of which

\* Bu makale, Akdeniz Üniversitesinde Doç. Dr. Bedia Koçakoğlu danışmanlığında yazılmakta olan "Türk Edebiyatında Bildungsroman (2000-2020) başlıklı doktora tezinden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

\*\* Akdeniz Ün. Sosyal Bil. Ens. TDE Doktora Programı, nsrnck.54@gmail.com, orcid: 0000-0001-5348-4860

Gönderilme Tarihi: 24 Mayıs 2023

Kabul Tarihi: 5 Temmuz 2023

heroes goes through in narratives in principles of "Taking the Road", "Initiation" and "Return" stages.

It's a matter of subject that heroes that manifest themselves with the individual standings of modern times especially in novel genre, also gain a seat in their lives and in their societies by going through a certain journey. In this respect, it can be said that processes that Campbell built over archaic narratives have a vast scale of similarities with journeys of heroes in the Bildungsroman that emerged in German literature. Because, for centuries, some rituals and trainings have been practiced in order people to be accepted in a society.

It is seen that the Bildungsroman, examples of which are also encountered in Turkish literature, and the pattern suggested by Campbell in *The Hero's Journey* include the hero's adventure and the path s/he follow sends with a certain achievement in this context, it comes to mind of questions of what kind of motivation the heroes of traditional and modern narratives take out the journey with, what obstacles they encountered and what kind of transformation they experienced. In this study, the works of modern Turkish literature Hakan Günday's *Daha* (2013), Hasan Ali Toptaş's *Heba* (2013), Orhan Pamuk's *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) and Abdullah Ataşçı's *Yara Bende* (2018) have been selected in order to find answers to these questions. In the research in which the discourse analysis method will be used, commonalities and separations of hero's journey with Bildungsroman genre and Campbell's forms in the narrative pattern will be enlightened over selected examples of novels.

**Keywords:** bildungsroman, the hero's journey, modern Turkish literature, Campbell, monomyth

## GİRİŞ

**T**arihte medeniyete dair ilk izlerin takip edilebildiği zamanlardan bu yana toplumların ve insanların, kendi mizaçlarına ve ideallerine uygun bir "insan tipi" kurguladıkları söylenebilir. Sosyal, kültürel, tarihsel pek çok parametreye bağlı olan bu çağa uygun insan, devirden devre farklı ihtiyaçları ihtiva eder. Bu bağlamda aydınlanmacı devrin Almanya'sındaönde gelen yazarlar tarafından, adına daha sonra "Bildungsroman" denilen bir roman türü üzerinden toplumla uyum sağlayarak olgunlaşan bir insan tipi kurgulanmıştır. Dünya terminolojisine orijinal adıyla giren Bildungsroman'ın Türkçe karşılığı olarak Gürsel Aytaç, "Oluşum Romanı" tabirini ileri sürmekle birlikte "bildung"un "bild" ile ilgili bir kelime olduğunu ve "biçim almak, bir biçime ulaşmak, işlenmişliğe erişmek" anlamlarına geldiğini ifade etmektedir (1989,s.276). Türkçe "oluşum, eğitim, büyüme/bilinçlenme, çıraklık" gibi karşılıkları bulunan Bildungsroman (Huyugüzel, 2018,s. 88) Orta Çağ edebiyatında 13. yüzyılda Wolframvon Eschenbach'ın *Parzifal*'ı ile başlamıştır. 1766 yılına gelindiğindeChr. Martin Wieland, kaleme aldığı *Geschichtedes Agathon* adlı eseriyle Bildungsroman'ın aydınlanmacı örneği vermiştir. Goethe, Wieland'dan aldığı esinle 1796'da *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*'nı kaleme almıştır ve tür klasik doruğuna ulaşmıştır (Aytaç, 1990,s. 276; Aytaç, 1983, s. 155). Bildungsroman'a dair ilk söz edişin 1774 yılında Friedrichvon Blanckenburg'un *Versuchüber den Romance* adlı çalışmasına olduğu görülmektedir (Selbmann, 1994,s.7). Türe adını veren ilk tanımlayıcı ise *Überdas Wesendes*



*Bildungsromans* (1820) eseriyle Karl Morgenstern olmuştur. Wilhelm Dilthey'in *Poetryand Experience* (1906) çalışması ise terimi popüler kullanımına getirerek edebiyat tartışmalarında yer etmesini sağlamıştır (Boes, 2009,s.647).

Ortaya çıkan ilk örnekleriyle klasik bir Bildungsroman için gençlikten olgunluğa uzanan bir yolculuğu imleyen ve bireysel özelemleriyle toplumsal uygunluğun gerekliliklerini uzlaştırmaya çalışan bir başkahraman üzerine yoğunlaşan bir türdür denilebilir. Bildungsroman'ın benlik ve toplum arasındaki ilişkiyi keşfetmek gibi evrensel bir yetisinin olması, sadece Alman edebiyatıyla sınırlanmamış; Batı edebiyatının da önemli bir türü haline getirmiştir (Graham, 2019,s.1-3 ). Bununla birlikte türün Almanya'da ve 18. yüzyılda ortaya çıkışı Almanların bir millet tefekkürüyle "kimliklerini bulma, milli birliği sağlama ve bireyleri eğitime çabalarıyla" bağlantılı görülmektedir (Huyugüzel,2018,s.86). Alman edebiyatında köklü bir yeri olan romanın ilerleyen yıllarda pek çok ülkenin edebiyatında da yekûn tuttuğu görülmektedir. Her dönemin ve içinde yaşanan toplumun geçirdiği tüm sosyal, ekonomik, siyasi, tarihi vb. vakaların edebi anlatıları etkilediği ve birtakım değişikliklere uğrattığı aşikârdır. Aynı durum Bildungsroman özelinde de izlenebilir. Yer ettiği toplumlardaki ideale göre hatta toplumların içindeki topluluklara göre Bildungsromanların bulunduğu mekânın, soluduğu toplumun ya da topluluğun şeklini aldığı söylenebilir.

Bu doğrultuda Oluşum Romanı, zaman içerisinde Entwicklungsroman (Gelişim Romanı), Erziehungsroman (Eğitim Romanı), Künstlerroman (Sanatçı Romanı) ve Anti-Bildungsroman gibi pek çok alt türe ayrılmıştır (Duman, 1995,s.6). Günümüze yakın çizgilerde ise çeşitli toplumsal olaylar, akımlar ışığında dünyada çeşitlenen türleri olduğu söylenebilir. Küreselleşen dünyada yaşanan pek çok göç ve bunun sonucunda yeni yerleşilen ülkedeki kahramanların hayatlarının işlenmesi Etnik Bildungsromanlar'ın, kadın hareketleri vesilesiyle tüm dünyadaki kadınların arayışı Female Bildungsromanlar'ın (Akdeniz, 2020,s.16, 21); Siyahîleri yüzyıllar boyu vermiş oldukları hak ve özgürlük savaşlarıyla buldukları ülkelerde kendilerini var etme çabaları Siyahî Bildungsromanlar'ın ortaya çıkmasını sağlamıştır (Özsaraç, 2014,s. 69).

Türk edebiyatına bakıldığında Divan edebiyatında, özellikle mesnevi türünde verilen eserlerde Oluşum Romanı kahramanlarının arayışı izlenebilir. Zira Holbrook mesnevilerin bir özelliği olarak "insanın başa çıkılamayacak iç halleriyle yüzleşip ciddi ve samimi olarak anlatılması"dan bahsederken bu hususu "Bildungsroman'ın atası modern-öncesi romance'ın da özelliği" ifadesiyle ilişkilendirir (1999,s.73). Bununla birlikte Yavuz Bayram tasavvufi içerikli anlatıların "insan-ı kâmil hedefi"ni başlı başına bir Bildungsroman örneği olarak ifade eder (2007, s. 12). Aynı husus halk hikâyeleri için de düşünülebilir. Tanzimat devrine gelindiğinde, Batı tefekkürünün etkisiyle birlikte içsel ve dışsal yeni arayışlara yönelen veya bu yönelimlerin sonuçlarını ortaya koymaya çalışan yazarların eserleri ile karşılaşmaktadır. Özellikle hayat karşısında tecrübesiz gençlerin yeni anlayışlarla çevrelenen hayatlarında izledikleri yollar ve sonuçları Tanzimat romanının önde gelen konularından biri olmuştur. Bu minvalde Tanzimat'tan günümüz edebiyatına kadarki seyrinde Bildungsroman ve alt türleri olan gelişim, eğitim ve sanatçı romanlarının örneklerinden bahsedilebilir:

"Ahmet Mithat'tan Orhan Pamuk'a uzanan geniş bir romancı yelpazesinden söz edilebilir. Söz konusu yelpazenin bir kısmı Ahmet Mithat, Mizancı Murat, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Peyami Safa gibi ideal yazar (ve aydın) kahramanlara yer veren romancılardan oluşurken

diğer bir kısmı da Halit Ziya, Tanpınar, Oğuz Atay, Orhan Pamuk gibi sanatsal arayışı süren kahramanları konu edinen romancılardan oluşur"(Sevinç, 2016,s.97).

Genel itibarıyla Klasik Bildungsromanlar'ın belirgin özelliklerine bakıldığında kahramanın genç ve tecrübesiz bir halde okuyucu karşısına çıkması, bir anlam arayışıyla deneyim kazanmak amacıyla bir yolculuk yaşaması; geçmişi arkada bırakırken bir yandan da tarihi değerlerle bağını sürdürmesi ve en nihayetinde toplumla uyumlu bir insan olarak mutluluğu bulması söz konusudur. Bu durum gösterir ki Alman toplumunun bireyden beklentisinin mutlak bir uyum olduğudur. İlerleyen yıllarda modernizmin bir getirisi olarak Bildungsromanları tanımlayan tüm bu özellikler, dönüşüme uğramıştır. Modernizmle birlikte artık kahraman, toplumla uyum içinde olmaktan ziyade düzeni bozarak arayışını sürdürür. Yolculuğu ise artık dışa değil iç dünyaya doğru bir yolculuktur. Klasik Bildungsromanlar'da yanlış sınıf ve statüde doğmuş olmanın gerginliğini yaşayan kahraman modernizmle birlikte direkt yanlış zamanda doğduğunu düşünerek içinde bulunduğu toplumdaki insanlarla yaşama çabasına girer. Daha yalnız bir birey olan kahraman geçmişinden kopamaz, şiddetli kırılma ve çatışmalar yaşar ve en nihayetinde şaşırtıcı bir sonla biten bir arayışın içinde mevcudiyetini sürdürür (Duran, 2015,s.18). Postmodern dönemde ise Oluşum Romanı klasik ve modern örneklerindeki arayışı alaysama ve bir yıkıma uğratma söz konusudur. Postmodern Bildungsromanlar'da, Klasik Bildungsromanlar'da görülen kahramanın tüm hayat hikâyesini biçimsel olarak ihtiva etmekle "oluşum" kavramının içeriğinin boşaltılması söz konusudur. Evrensel ilke ve değerler yerine "değersizlik, itici, yasak kötü" şeklinde belirtilen tüm unsurlar birer oyun elemanı olarak devreye girmiştir. Aynı zamanda "Çoklu anlatıcı ve 'cameraeye' tarzı yalnızca gördüğünü aktaran, psikolojik hiçbir çözümlemeye yer vermeyen anlatım tarzı, kısa ve hızla değişen reklam tarzı kısa sahnelerle oluşum kavramının yapısızlaştırılması, yabancılaştırılması söz konusudur" (Asutay, 2012, s. 32-33). Tüm bu bilgiler ışığında Bildungsroman'ın belirli tematik özelliklerini, sürekli değişen ve dönüşen yazın dünyasına taşıyarak evrensel bir seyre sahip olduğundan bahsedilebilir. Zira bu husus, türün yine evrensel bir tema olan kahramanın yolculuğunu ihtiva etmesinin bir tezahürüdür.

İnsanlığın sözlü edebiyatta ilk ürünlerinden biri olan mitlerde de kahramanın serüveni, önemli bir yer tutmaktadır. Genel itibarıyla tüm halkların mitik anlatılarının ve onların kahramanlarının belirli bir örüntü takip ettikleri de görülmektedir. Zira mitler anlatmak istediklerini, kahramanın omuzlarına yükleyerek ifade etmiştir. Bu hususu yine kahraman özelinde ele alan Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (1949) adlı eseriyle "monomit" teorisini ortaya atmıştır. Ona göre kahraman, her zaman belirli bir çizelge üzerinde hareket etmektedir. Yolculuk ise onun özünde bir yenilenme ve dönüşümü gerçekleştirmesinin ön koşuludur. Sıradan dünyadan "Maceraya Çağrı"yla "İlk Eşik"i atlayan kahraman bazen yardımcılarıyla birlikte önüne çıkan irili ufaklı "sınav"dan geçerek "nihai ödül"e kavuşur. Ödülünü alır, yenilenmiş varlığıyla geri "dönüş"e başlar ve yeni kişiliğiyle sıradan dünyayı dengeleyerek "iki dünyanın ustası" olarak hayatına devam eder (Campbell, 2010,s.273-276). Buna benzer pek çok alt başlık ihtiva eden eserde yazar, "Yola Çıkış, Erginlenme ve Dönüş" ana hatlarını pek çok anlatı kahramanının yaşadığını bununla birlikte birtakım değişiklikler de olabileceğini belirtmiştir (2010,s. 274). Campbell'ın monomit teorisinin bu evreleri, yine kahraman odaklı bir tür olan Bildungsroman ile ortaklıklar barındırmaktadır.

Sembolik anlatılar olan mitler, hikâye örüntülerini bir nevi modern anlatılara da taşır. Bildungsroman kahramanlarının da Campbell'in monomitinde olduğu gibi içinde buldukları toplumla uyuma kavuşmak ya da kendilerini bulmak adına erişmeye çalıştıkları olgunlaşmış insan ideali için bir yolculuğa çıkması, birtakım engellerle karşılaşması ve en nihayetinde olgunluğa ulaşması söz konusudur. Bu minvalde *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* ve Bildungsroman türünün benzer bir seyir izlemesi dikkati çekmektedir. İnsanlığın kadim anlatılarının kahramanlarının olağanüstülüklerle bezeli dünyalarıyla ve günümüz Oluşum Romanı'nın merkezi figürleri gerçeklikle ve toplumla çevrili yaşantılarıyla gerçekleştirdikleri yolculuk bu minvalde "güçlü ve yinelenen bir arketip"tir. Golban, bu ortaklığı şöyle açıklamıştır: "Bildungsroman ile ilgili olarak, 'bu kahramanın yolculuğu, bireyin hayatta net bir özlem duygusu kazandığında, kopuk bir kimlik duygusundan sağlam bir kimliğe doğru bireysel gelişim sürecine karşılık gelir'; başka bir deyişle, 'monomit, insan deneyimini, özellikle bireyin olgunlaşma sürecini, yetişkin benliğine ulaşmayı ve kabullenmeyi ortaya koyar'" (2019,s. 321).

Bu bağlamda kahramanın ve yolculuğunun mitsel anlatılardan modern edebiyata izlediği seyir dikkati çekmektedir. Türk edebiyatında her devirde kendine yer bulan Bildungsromanların günümüz edebiyatındaki mevcut konumu da incelenmeye değerdir. Modern zamanın kahramanlarının farklı arayışlarını yansıtmaya amacıyla seçilen romanlar ekseninde Bildungsroman'ın ve monomitin kahramanlarının geçirdiği evreler, aşağıdaki başlıklar çerçevesinde irdelenecektir.

## 1. YOLA ÇIKIŞ

Bildungsromanlar'ın karakteristik bir özelliği olarak eserlerde; kahramanın çocukluğuna ait kesitler verilerek nasıl bir hayata ve çevreye doğduğu, henüz toy olduğu zamanlarındaki kişiliği ve hayatı algılayış biçiminden bahsedildiği görülmektedir. Zira sosyal başarının gelebilmesi, kahramanın ruhsal değişiminden geçmektedir (Golban, 2019, s. 321). Bu husus, monomit teorisinin "yola çıkış" kısmına denk gelmektedir (Campbell, 2010, s. 63). Bu minvalde ele alınan eserlerde de başkahramanların serüvenlerine başlamadan önceki durumlarının ve çocukluklarının bir çerçevesinin çizildiği görülmektedir. İzlenen bu yolla, bir nevi kahramanın içinde bulunduğu "sıradan dünya"nın hatları belirginleştirilir.

Abdullah Ataşçı'nın *Yara Bende* eseri, ölmek üzere olan bir babanın görme engelli doğan oğluna kendi yaşantısını ana eksene alarak tüm ailesinin tarihini ses kayıtları üzerinden anlatmasının hikâyesini barındırmaktadır (Ataşçı, 2018, s. 196-197)<sup>1</sup>. Olaylar, geleneksel küçük bir kenar mahallede yaşayan ailenin en küçük erkek çocuğu olan başkahraman Hasan'ın gözünden, çocukluğundan itibaren anlatılmaya başlanır. Gerçek yaşamla, batıl inançların birbirine girdiği; yer yer fantastik ve masalsi öğelerin kullanıldığı anlatıda Hasan, toplumda ve ailesinde kendisini var etme çabasındadır.

Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* adını taşıyan romanı ise başkahraman Mevlut'un hayat hikâyesini özetleyerek açılmaktadır:

<sup>1</sup>Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece YB kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

"Bu, boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatının ve hayallerinin hikâyesi. Mevlut, Asya'nın en batısında bir yerde, puslu bir göle uzaktan bakan yoksul bir Orta Anadolu köyünde 1957'de doğdu. On iki yaşındayken İstanbul'a geldi ve ondan sonra hep orada, dünyanın başkentinde yaşadı. Yirmi beş yaşındayken köyünden bir kız kaçırdı, tuhaf bir şey oldu, bu bütün hayatını belirledi. İstanbul'a döndü, evlendi, iki kızı oldu. Yoğurtçuluk, dondurmacılık, pilavcılık, garsonluk gibi çeşit çeşit işte hiç durmamasına çalıştı. Ama akşamları İstanbul sokaklarında boza satmayı ve tuhaf hayaller kurmayı hiçbir zaman bırakmadı."(Pamuk, 2014,s. 15)<sup>2</sup>

Hasan Ali Toptaş'ın üstkurmaca tekniğiyle zenginleştirdiği *Heba*'nın başkahramanına dair kişisel bilgiler, eserin çeşitli kısımlarına parça parça yerleştirilmiş gibidir. Ziya'nın askerliği esnasında kendini tanıtırken "Mehmet oğlu Ziya Kul, 1958 Aydın" (Toptaş, 2013, s. 231)<sup>3</sup> demesinden babasının adı, doğum yılı ve yeri öğrenilir. Anlatının satır aralarından başkarakterin çocukluğundan askerliğe kadarki süreci Aydın'ın bir köyünde geçirdiği anlaşılmaktadır. Çocukluğuna dair derinlemesine bilgi bulunmayan Ziya'yı, küçükken vurmuş olduğu kuşun vicdan azabı ömrü boyunca takip eder. Kahramanın bu olaydan askerliğe gidene kadarki ilk gençlik yıllarına eserde yer verilmemiştir. Askerlikte geçirdiği süreçler "Sınır" bölümünde uzun uzadıya anlatılmakta ve çarpıcı anları barındırmaktadır (H, s. 183). Ardından başkahraman okuyucu karşısına Kader adlı bir kadın ile evlenip büyük bir şehirde yaşamaya başladığı zamanlarda çıkar. Bir gün şehrin işlek caddelerinden birinde Kader ile sevdikleri kitapçıya giderler. Eşini kitapçada bırakıp saatini yaptırmaya gittiği sırada yaşanan patlamada eşini ve eşinin karnındaki beş aylık oğlunu kaybeder. Bu kayıp, karakterin bir süre yas içerisinde şehirde meyhane vb. yerlerde savrulmasına neden olmuştur. Daha dingin bir yaşamı arzulayan Ziya, yıllar sonra askerlik arkadaşı Kenan'ın köyüne taşınır. Yazıköy'de yaşadığı olaylar ise kahramanı, hayatı boyunca gerçekliğe dair duyduğu tedirginliğin cevabını bulmasına iter.

Hakan Günday'ın *Daha* romanı ise insan kaçakçısı bir babanın dokuz yaşında çıraklığına başlayan Gâzâ'nın insanı ve yaşamı, bu yoldan öğrenmesini ve büyüme hikâyesini ihtiva eder. *Daha*'nın merkezi figürü de Kandalı adında küçük bir kasabada doğar. Annesi, o doğduğunda ölür ve babası Ahad ile yetişir. Gâzâ dokuz yaşından babasının ölümüne de sebebiyet veren kazaya kadar bu iş ile meşgul olur. Kaçakçılık ve bu yolla karşılaştığı insanlar onda, olumsuz yönü ağır derin izler bırakır. Ahad'ın ölümünden sonra kahramanın önüne pek çok yol çıkacaktır fakat yaşadıkları ve çıraklığının ilk yıllarında bir kaçağın ölümüne sebebiyet vermesi tüm hayatını belirleyecektir.

Tüm ana karakterler, başlangıçta neyi aradıklarını ya da neye ulaşmaya çalıştıklarını bilemez. Bu da hepsinin içerisinde bir huzursuzluk doğurur. Bildungsromanlar'ın kahramanları bu huzursuzlukla birlikte artık değişime ve dönüşüme hazır hale gelirler. Bu hususun başlangıcı, Campbell'in monomit teorisinde "Maceraya Çağrı" olarak nitelendirilmiştir. Yola Çıkış'ın ilk merhalesi olan "Maceraya Çağrı" kendini anlatılarda pek çok şekilde göstermektedir. Campbell, bu hususu *Kurbağa ile Prenses* masalından örneklerle açıklığa kavuşturmuştur. Prensesin altın topunun kuyuya düşüşü, kurbağanın kendisi ve prensesin tutmadığı sözü; bu masaldaki maceraya çağrının

<sup>2</sup> Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece KBT kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

<sup>3</sup> Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece H kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

belirgin örneklerini teşkil eder. Maddi ve manevi işaretler olarak nitelendirilebilecek bu çağrılar, mistik düzeyde "benliğin uyanması"nu simgelemektedir (Campbell, 2010,s.65). Oluşum Romanları'nda ise bu durum henüz toy olan kahramanın okul, aile gibi sosyalleştiği çevrelerdeki birtakım problemlerin ruhunda yarattığı iç sıkıntılarla kendini gösterir. Başkarakterler, bu huzursuzluk ve uyumsuzluk halinden hoşnut değildir ve kaderin bir şekilde ona yollanmış olduğu, değişimi için gereken ipuçlarını görmeye başlar. Zira bu husus, onların "çocukluğunda taşıdığı bazı niteliklerinin sonraki dönemlerine nasıl yansıdığı" noktasındaki durumların aydınlığa kavuşmasına yardımcı olacaktır. Bununla birlikte "bireysel, sosyolojik ve kültürel etmenlerin" roman kahramanlarının kişiliğinin oluşumuna ne denli etkiler yaptığı da dikkate değer diğer bir unsurdur (Soyöz, 2016, s. 9).

*Yara Bende*'nin başkahramanı ile romanda ilk kez, ortaokul son sınıftayken karşılaşmaktadır. Uyumsuzluğunu gösteren ilk belirti Yumurta Tepesi'ne yalnız gittiği gün konuşan bir köpek görmesidir. Ardından mahallenin mistik kadını olarak değerlendirilebilecek Kör Sabiha'nın bu olay üzerine Hasan'ın "eskiden beri tuhaf halleri vardı" diyerek topluma aykırı hareketlerini, annesine sıralaması dikkati çekmektedir:

"...daha iki ay önce kızların çeşmeden doldurduğu sitillere işemişti de mahalledeki kadınlar seninle kavgaya tutuşmak için sıraya girmişlerdi, ne çabuk unuttun; ya bir zamanlar önüne gelenle ettiği kavgalara ne demeli? Yüzündeki yaraların sayısı, saçımın telinden bile daha çok... Kendi çocuğun gibi değil de başka birinin çocuğuymuş gibi şuna bir bak Allah aşkına, içindeki habasetleri görmemek için kör olmak lazım anam bacım."  
(YB, s. 9).

Bununla birlikte Hasan, ailesinde ve okulunda da birtakım uyumsuzluklar sergilemektedir. Abisi yazar Abdullah, o sıralar lisededir ve ağır başlı, "olgun" denilebilecek bir gençtir. Abisinin yanında Hasan'ın ele avuca sığmaz halleri onun aykırılığını daha da belirginleştirmektedir. Aynı zamanda okuldaki arkadaşlarıyla da birtakım problemler yaşayan kahraman, ilk aşkı Goncağül ile de bu sıralarda tanışır. Birlikte okula gidip gelmeye başlarlar lakin derslerinin çoğundan kalma riskiyle de karşı karşıyadır. Goncağül'ün liseye geçip kendisinin sınıfta kalacak olmasından endişe duyan Hasan, derslere ilgi göstermeye başlar. Bu sıralarda Goncağül ile aile dostlukları olduğu için yakınlaşan Rıza, onu rahatsız eder. Sınıfında ise Tavuk diye lakap taktığı arkadaşıyla sürekli sürtüşmesi ve bunun sonucunda Tavuk'un onu öğretmenine şikâyet etmesi üzerine yediği dayak da bu durumun diğer bir göstergesidir (YB, s.38). Bu olaydan sonra intikam almak için öğretmenin arabasının anahtarını alıp arabayı Tavuk'un üzerine sürmesi ve kale direğine çarpması, okuldan atılmasına sebebiyet verir (YB, s.82-83, 95). Bu sıralarda Goncağül'ün de taşınması ve artık onu bir daha göremeyecek olması da Hasan'ı çaresiz bırakır. Fırıncı babasının fırını başta olmak üzere işe koyulduğu birkaç yerde de dikiş tutturamaz (YB, s.117-118).

Tüm bu açılardan bakıldığında Hasan'ın ilk gençlik yıllarının; aile, okul, iş, arkadaş çevresi gibi hayatının her alanıyla uyum problemi ile geçtiği söylenebilir. Bu minvalde merkezi figürün yaşadığı toplumla uyumlu bir birey olarak "büyüyebilmesi" asıl macerasını teşkil etmektedir denilebilir. Zira bu hususta kahraman, Campbell'in "Maceraya Çağrı" olarak nitelendirdiği birtakım işaretler almaya başlar. Bunlardan ilki Yumurta Tepesi'ne doğru koşup orada gördüğü bir köpeğin onunla konuşup "ötesi yok, gitme" (YB, s.8) demesini mahalleye gelip neredeyse gördüğü herkese

anlatmasıyla idrak ettiği durumdur: "Mahallede kime denk geldiysem o gün, bana acıyarak, kızgınlıkla veyahut garip bir incinmişlik ile baktılar. O an ne olursa olsun insanın gördüklerini dertlerini her yerde ve herkese anlatmaması gerektiği sonucuna vardım. Ne var ki insan ancak böyle büyüyebiliyordu." (YB, s. 13-14). Aynı zamanda Yumurta Tepesi sadece arkadaşlarıyla birlikte gitmeye karar verdikleri bir mekândır. Buraya yalnız çıkışını sağlayan "uzaklara, çok uzaklara gitme" (YB, s.8) isteği de bu yeri, maceraya çağrının simgesel noktası olarak konumlandırmıştır. Babasının iş, annesinin evlenme hususundaki telkinleri de kahramanın olgunlaşması için bir çağrı olarak yorumlanabilir. *Yara Bende*'nin kahramanının büyümesine dair aldığı çağrılardan biri de abisiyle kıyaslanmasıdır. Abdullah abisi de kendisi gibi bir süreçten geçmiştir. Yine Kör Sabiha'nın isteği üzerine "Robin Hood" okuduktan sonra tam bir serseriye dönüşen, hatta arkadaşlarıyla evlere girip hırsızlık yapan, sigara içen hatta bu sebeplerle babasından sıklıkla dayak yiyen birine dönüşmesi sebebiyle götürüldüğü türbe sonrasında tam bir melaikeye döndüğü kahramana ablası tarafından anlatılır (YB, s. 26). Abisinin kendi geçtiği yollardan geçmesine oldukça şaşırın Hasan da türbeye götürülür. Bu husus da ilahi güçlerden yardım alınmak suretiyle kahramanın "normal" bir çocuk olması için yapılan çağrılardan bir diğerini oluşturmaktadır.

*Heba*'da ise Ziya'nın ele alınan diğer romanların merkezi figürlerinden farklı bir çizgide yürüdüğü görülmektedir. Ziya'ya etkisi olan birkaç anı dışında ailesi ve çocukluğu hakkında derinlemesine bilgilere yer verilmemiştir. Bu husus da onun "gerçek" bir karakter olması noktasında okuyucu şüpheye düşüren bir anlatımı içermektedir. Hasan Ali Toptaş'ın üstkurmaca tekniğini yoğun olarak kullanması da gerçekliğin kırılmasını ve geçirgenliğini belirginleştirmiştir. Bu durum aslında Ziya'nın kurmaca bir karakter olduğunun ilk belirtisidir. Onun uyumsuzluğu da tam bu anda başlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında çocukken bir kuşu öldürdükten sonra eve gelince uyku ve uyanıklık arasında annesiyle Ebecik'in yaptığı konuşmanın gerçekliğini sorgulaması Ziya'nın "kendi gerçekliğini arayış" macerasının ilk çağrısı olarak nitelendirilebilir (H, s. 102).

Askerlikte yaşadığı birkaç olay da yine gerçekliği sorguladığının emareleridir: "Biliyor musun, dedi Ziya o sırada gözlerini Resul'e çevirerek, bu yaşadıklarımız bana gerçek değilmiş gibi geliyor." (H, s. 290). Suriye sınırından geçenleri görünce ise "el yordamıyla, düzensiz bir şekilde paldır küldür geçtiler. Ne var ki, hiç mayın patlamadı. Mayınlı saha bile gerçek değil sanki." (H, s.291) diyerek bir yorum getirir. Komutanının Ziya'ya bir diğer iş olarak yüklediği her gün çam fidanlarını sulama görevi için dahi: "Çam fidanları bile gerçek değil, dedi Ziya elini yavaşça sallayarak o sırada; her sabah suluyorum ama dipleri aynı gün kuruyor. Ertesi gün demiyorum bak, aynı gün! Duyuyor musun Resul, ha kızanım?" (H, s.291). Bununla birlikte Kenan'ın köyüne taşındığı gece görmüş olduğu rüya da yine gerçeklik sorgusunu hissettirmektedir. Başkarakter, rüyasında taşınmak üzere olduğu evin sahibesi Binnaz Hanım'a evin anahtarını teslim etmeye gitmiştir. Bu sırada Binnaz Hanım uzunca bir süre boyunca ona kendi hayat hikâyesini anlatır. Tam evden çıkarken kâğıt hışırtıları duyan kahraman, bir tereddüde düşerek "...kâğıt hışırtıları geliyor, öyle değil mi," diye sorar. Binnaz Hanım ise hizmetçi kızın yeni gelen dosyalarla ilgilendiğini söyler fakat birden bire aynı kızın asansörden çıktığını görür (H, s. 60-61). Bu durum yazarın romanı yazarkenki kâğıt hışırtılarını fark eden Ziya'nın tereddüdüne yani gerçeklik konusundaki şüphelerine bir diğerini ekler. Tüm bu durumlar yazarın, ana karaktere gerçeklik arayışına dair yapmış olduğu "Maceraya

Çağrı"larını oluşturmaktadır. Bununla birlikte askerlik arkadaşı Kenan'ın yanına taşındıktan sonra da bu emarelerin devam ettiği görülmektedir.

*Daha'nın* başkahramanı ile okuyucu, dokuz yaşındayken hem babasının bir insanı öldürdüğünü itiraf ettiği hem de artık insan kaçakçılığında kendisine yardımcı olacağını öğrendiği kahvaltı sırasında karşılaşır (Günday, 2013, s. 15)<sup>4</sup>. Gâzâ'da ele alınan diğer roman kahramanlarının aksine içten dışa doğru değil dıştan içe doğru bir uyumsuzluk vardır. Babası Ahad'ın yaptığı işten ve babası dışında bir aile üyesi olmadığından dolayı dışarıyla ilişkisinde bir sınırlılık mevcuttur. Zira kahraman okuldaki tek arkadaşı Enver dışında evde babası, kaçakçılık işiyle uğraşan diğer insanlarla ve kaçaklarla iletişim kurmaktadır. İçinde bulunduğu yaşam biçiminin korkunçluğunun en başından beri farkında olan Gâzâ, buradan kurtulmak adına iki çağrı almıştır. Bunlardan ilki babasının çalıştığı kaçakçılardan biri olan Aruz'un sadece telefonla iletişim kurduğu oğlu Felat'tan gelir. Felat, kaçmaya karar verdiğini ve onun da kendisiyle gelmesini teklif eder (D, s 42). İkinci çağrı ise akademik anlamda başarılı olan karakterin, babası izin vermediği halde gizlice lise sınavına girip Türkiye 43.sü olmasıdır(D, s. 113).

*Kafamda Bir Tuhaflık*'ta ise Mevlut'un "Maceraya Çağrı"sı amcası, onun çocukları ve babasının İstanbul'a çalışmaya gitmeleriyle imlenir. Ailesinde eril örnek teşkil eden kişilerin bu gidişleri onda da büyük şehre gitme isteğini uyandırır (KBT, s. 49). Mevlut'un babası Mustafa Efendi'nin oğlunu İstanbul'a götürmeye karar verdiği zaman ona hazırladığı satıcı sopası da 12 yaşındaki kahramanın "Maceraya Çağrı"sının maddi karşılığıdır.

Genel itibarıyla *Heba*'da Ziya'nın gerçeklikten tereddüde daha küçükken başlaması, *Daha*'da Gâzâ'nın babasının mesleği olan insan kaçakçılığından uzaklaşma istemi; *Yara Bende*'de Hasan'ın kasabadan çıkma isteği ve toplum tarafından büyümesi hususunda aldığı telkinler, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta Mevlut'un köyden çıkıp babasıyla İstanbul'da çalışmaya gitme arzusu içlerinde değişim için gereken motivasyonu sağlayan anahtarlardır denilebilir. Tüm bu istence rağmen değişim korkutucudur. Campbell kahramanların bir süre güvenli alanından çıkmamak için çabalamasını "Çağrının Reddedilişi" olarak tanımlamıştır. Bu noktada ele alınan romanlarda da başkarakterlerin aile, okul, arkadaşlar tarafından belirlenen davranış ve tepki kalıpları çerçevesinde davranmaya çalıştığını ya da kendileri istese dahi dışarıdan bir engellemeyle karşılaşmaları söz konusudur.

*Yara Bende*'nin kahramanının uzaklara gitme istemi, konuşan bir köpek tarafından engellenmiştir. Hasan bu köpeği "Köpek, aslında sıradan bir köpek değildi, Tanrı'nın mahalleden ayrılmamam için bana gönderdiği bir ulaktı belki de." (YB, s. 8) şeklinde yorumlamıştır. Bununla birlikte yine karakterin büyümesi hususunda tüm çevresinden aldığı maddi ve manevi pek çok çağrıyı reddedişini kendisi şu şekilde özetlemektedir:

"Sana yalan söyleyemem, okulu hiçbir zaman sevmedim; öğretmenlerin, idarecilerin, kitapların, okul yolunun, sıraların ve okulu okul yapan diğer her şeyin derdinin beni gereğinden fazla büyütme olduğunu düşünürdüm o yaşlarda. Oysa azıcık akıllı olan hangi insan büyümek ister ki? Büyümeyi o yaşlarda bile dert olarak gördüğümden olsa gerek pek çok şeyi yanlış yaptım özellikle. Çünkü doğrular insanı farkında olmadan büyütürken ya da hiç olmazsa birer makineye dönüştürürken; hatalar, onun çocukluk sularında biraz

<sup>4</sup> Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece D kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

daha kalmasını sağlayacak kadar iyilik doluydu. Çocukluğumun rengi solmasın, orada biraz daha istediğim gibi oynayayım diye, büyüklerimi üzecek yanlışlarda yaptım bu yüzden." (YB, s. 42)

*Daha'nın Gâzâsı* ise gittikçe bulunduğu kabın şeklini almaktadır. Zira çıraklığının ilk zamanlarında başkahraman, babası Ahad'a küçük getir götür işlerinde yardım etmeye başladıktan sonra bir gün yataktan kalkmakta zorlandığı için depodaki havalandırmayı açmaz. Bu hatası, ilk defa iletişim kurduğu ayrıca ona kâğıttan zıplayan bir kurbağa yapan kaçağın ölümüne sebebiyet verir (D, s. 35). Babası bu olayı örtbas eder ve Gâzâ, tıpkı babası gibi bir insan öldürmüş olur. Ardından on yaşındayken dağıttığı suları babasından gizli parayla satmaya başlar. Bu su satışlarından birinde bir kaçağın tecavüzüne uğrar (D, s. 78). Kahraman, bu ağır travmalarla örülü yaşamında gittikçe babasına benzediğini düşünür. Buna rağmen Felat'ın kaçma teklifini reddeder. Bu husus, çağrışı ilk reddedişidir. Nitekim bu reddediş henüz küçük olduğu için kendinde maddi ve manevi o gücü bulamayışından kaynaklıdır denilebilir.

İlerleyen yıllarda okul ile depodaki çalışmalarına devam eden Gâzâ çarpıcı bir gerçekle karşılaşır. Kendisini tanımaya başladığı zamanlarda kaçak bir kıza âşık olduğunu düşünerek ona sevebileceği bir hediye vermek ister. En güzel hediye güzel bir yemek olacağını düşünen kahraman, güzel bir yemek hazırlar lakin kızın annesi yüzüne tükürür ve diğer kaçaklar da kıızı vermek istemez. O anda kaçakların kendisini nasıl gördüğünün idrakine varır ve bir seçim yapması gerektiğini fark eder. O da deponun kapısını kapatır ve depoyu su ile doldurur. Bu gözdağını kaçaklar anlar ve kız Gâzâ'nın yanına gitmek durumunda kalır. Gâzâ, kaçak kıza tecavüz eder ve sigaraya başlamak için uygun bir zaman olduğunu düşünür (D, s. 66-67). Artık ciddi anlamda babasının yaptığı işin çirkinliğine kendisini kaptırmış olur. Tüm bunlara rağmen yine de depodan ve babasından uzaklaşma istemini kaybetmez. Akademik anlamdaki başarısını kullanarak lise sınavını kazanmasını bir kurtuluş olarak görür. Türkiye 43'üncüsü olan kahraman, kasabada büyük yankı uyandırırken bu "maceraya çağrı" babasının tüm hayatını kendisi için yaşadığını ve yanından ayrılmasına izin vermeyeceğini söylemesiyle reddedilmiş olur (D, s. 119). Burada ana karakterin kendisi tarafından değil de dışarıdan bir eril güç simgesi (olan)babasından engel görerek çağrışı reddetmesi söz konusudur. Aynı husus *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta da mevcuttur. Yine babasıyla çalışmaya gitmek isteyen Mevlut'u babası bir sene kadar daha İstanbul'a götürmeyerek onu engelleyici bir tavır takınır. Mevlut, bunun sebebini hiçbir zaman anlamaz lakin sorgulamaktan da vazgeçmez.

*Heba'nın Ziya'sı* ise aslında erişkin bir adam olana kadarki nahif yapısıyla kendi kendine ket vurmuştur. Ziya, tüm bu çağrışıları fark etmekle birlikte herhangi bir girişimde bulunmayarak bir nevi "Çağrının Reddedilişi"ni imlemektedir. Yaptığı her şeyin kendisine bir şekilde felaketler getirdiğine dair inancı, güçlü adımlar atmasına engel olmaktadır. Bu durumun iki nedeni vardır. Hayatı boyunca küçük bir kuşu öldürmenin pişmanlığını içinde taşıdığı için yaşamının tüm evrelerinde o kuş ile bir nevi mücadele edişi ve gerçekliğe karşı tedirgin yaklaşımı Ziya'nın daha yumuşak geçişler yapmasına ve davranışlar sergilemesine sebep olmuştur.

Her anlatıda bir birey olarak karşılaşılsa da mutlaka bir akıl hocası, kahramanı harekete geçirmek için çeşitli yollar izler. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda bu durum, "Doğüstü Yardım" olarak tabir edilmektedir (Campbell, 2010: 10). Oluşum romanlarında ise genellikle bir "akıl hocası"



usta-çırak ilişkisi biçiminde ya da kahramanın bir şekilde bağ kurduğu bir kişi hem yol göstericisi olur hem de onu maceranın eşiğine getirir (Duran, 2015: 26). Zira Bildungsromanlar özünde olgunluğa erişmeyi imlemektedir. Toplumla uzlaşması ve kendini tanımasını sağlayacak bir yardımcı, bu hususta etkili yollardan biridir denilebilir.

*Yara Bende'de*, toplumun ve ailenin her bir üyesinin, Hasan'ın olgunlaşması için roman boyunca telkinlerde bulunduğu görülmektedir. Yakın ilişkiler kurduğu bu kişilere rağmen merkezi figürün iki akıl hocası vardır: Konuşan köpek ve Emin. Başlangıçta konuşan köpek, Hasan tarafından engelleyici bir unsur olarak görülse de ilerleyen zamanlarda hem olgunlaşmasını sağlar hem de bazı durumlarda uyarılarda bulunarak yol göstericilik yapar. Köpekle ikinci karşılaşması tekrar Yumurta Tepesi'ne yalnız gittiğinde olur. Köpekle konuşmayı bu sefer Hasan "Benden ne istiyorsun?" diyerek başlatır. Köpek ise "Sen bir mefkudsun" der ve ekler "Riyazet nedir biliyor musun?" (YB, s. 64). Hasan bu soru karşısında köpeğin nasıl olur da konuşabildiğini sorgulasa da köpek, büyümesi için ilk uyarısını yapar: "Kendini ıslah etmenin yollarını bulmalısın yoksa başına kötü şeyler gelebilir unutma nefsin eği ten kurtulur kirleten hüsrana uğrar." (YB, s. 64). Bu olaydan sonra Kör Sabiha tarafından baygın bir şekilde bulunan kahraman, sağaltılması için yine Kör Sabiha önderliğinde Salı Baba Türbesi'ne birkaç kez götürülür. İkinci karşılaşma Hasan'ı derinden etkilemiş ve ilk kez başına kötü şeylerin gelebileceği idrakine erişmesini sağlamıştır. Öğretmeninin arabasını çalıştırıp arkadaşının üzerine sürdüğü gün de yine köpek belirmiştir: "O kadına ve çocuğa yaptıklarını doğru buluyor musun?" sorusunu sorar ve "Her küçük kötülük daha büyük bir kötülüğün tohumudur aslında." diyerek eve dönmesini tavsiye eder. Karakter, köpeğe "Sen gerçek olmazsın." dediği halde itaatkâr bir şekilde davranarak gerçekten de evine döner (YB, s. 87). Rakibi olarak gördüğü Rıza'nın Goncagül ile iletişim kurduğunu görünce dayanamayıp saldırmak istese de yine köpeğin onu engellediğine şahit olunmaktadır (YB, s. 97).

Köpekle bir diğer karşılaşmaları, ölüm döşeğindeki Hamo Dedesi'nin son nefesini veremeyişinde olur. Annesi eğer köylerinden toprak getirilip babasının yastığı altına koyulursa ancak o zaman ölebileceğini söylemesi üzerine birlikte yola çıkarlar. Lakin köye ulaşamamaları üzerine annesini akrabalarının yanına bırakan Hasan, köyden toprak getirmiş gibi yapmayı akıl eder. Bu olay üzerine köpek tekrar belirerek kendisini biraz toprağa bulmasını, aldığı toprağı da ıslatmasını yoksa annesinin inanmayacağını söyler. O da bu tavsiyeyi uygular (YB, s. 128). Köpek son olarak yıllar sonra "babana mukayyet ol" demek için karşısına çıkar (YB, s. 185). Romanın ilerleyen bölümlerinde inzivaya çekilen babanın intihar mı ettiği yoksa biri tarafından mı öldürüldüğü bilinmeyen bir şekilde hayata gözlerini yumması söz konusudur.

Bir diğer akıl hocası Emin ise iş hayatında dikiş tutturamadığı, Goncagül'ün taşındığı ve artık okulda olmadığı için boşluğa düştüğü bir anda karşısına çıkmıştır. Emin'in yanında işe başlayan Hasan, onun hakkında şu sözleri söylemiştir: "Emin, beni gerçekten de seviyordu; asla sorgulamıyor, serzenişte bulunmuyordu. Hatalarım olsa bile, onları kızgınlıkla değil, son derece müşfik, doğru yaptığımız şeyleri de överek gür bir sesle söylüyordu. O böyle yaklaşınca bana, ben de onun yerine mazhar olmak için elinden geleni gelen her şeyi itina ile yapıyordum" (YB, s. 120). Bu genç adam, sadece iş değil kendi kütüphanesini de Hasan ile paylaşarak okumalar yapması hususunda da yol gösterici olur. Başkahraman, ailesi dışında kendisini Emin'in ve onun kitaplarının

büyüttüğünü de ifade etmiştir. Tüm bunların yanı sıra işte de ilerlemesine izin verir ve muavinlikten yavaş yavaş şoför koltuğuna geçirir. Zira bu durum onun, ilk defa kendisini büyümüş hissetmesini sağlamıştır. Bununla birlikte Emin bazı kritik kararlarında da kahramanın yanında olmuştur. Goncagül'ün Adana'ya taşındığını bilen Hasan daha fazla dayanamaz ve oraya yerleşip sevdiğini aramaya karar verir. Emin, Hasan'ın Goncagül uğruna yapacağı bu yolculuğun daha sağlıklı bir biçimde seyretmesi noktasında hamleler yapar. Kahramana bir iki ay izin vererek Adana'ya gidip araştırma yapmasını daha sonra da duruma göre hareket edilmesi gerektiğini vurgular. Kahraman bunu kabul ederek akıl hocasının sözünden çıkmaz (YB, s. 120-123). Gerçekten de Adana'ya gidince genç kızın evlendiği gibi yanlış bilgilerle döner. Bir gün tesadüfen girdiği bir bakkalda Goncagül'ü görünce onun hiç Adana'ya taşınmadığını ve evlenmediğini öğrenir. Bu kritik durumdan Emin'in yardımıyla çıkmış olur. Emin; Hasan ve Goncagül evlenirken de desteğini üzerinden çekmez.

*Daha'nın Gâzâ'sının* ise küçükken babasının iş arkadaşları olan Harmin ve Dordor hem koruyucuları hem de destekçisidir. Gâzâ'nın tecavüzcüsünü ve bu olaya şahit olup ses çıkarmayan tüm kaçakları infaz ederler ve bir süre onu gemilerine alıp sağalmasına yardımcı olurlar. Aynı zamanda okuldaki arkadaşlarının ona karşı rahatsız edici tavırları, Harmin ve Dordor'un bir gün okul çıkışına gelmeleriyle son bulur. Bunun dışında gemideki kitapları okuması için teşvik etmeleri de kahramanın küçük bir çocukken hatırladığı birkaç güzel anıdan biridir (D, s.79-80).

Başkarakterin diğer bir yoldaşı, ölümüne sebebiyet verdiği Afgan kaçağın zihninde yankılanan sesidir. Okul arkadaşı Enver'in, kahramanı tanıştırdığı Robinson Cruse adlı romandaki Robinson'u insan kaçakçısı olma yönüyle kendisiyle özleştirirken Cuma'yı da Afgan kaçak rolüne sokar (D, s. 34). Zihninde Cuma'yla konuşmaya devam eden Gâzâ, travmalarını onunla tartışarak kendine bir yol bulmaya çalışır. Lakin başka kaçaklara eziyet etmeye başlayıp babası gibi davranmaya başlayınca Cuma, onunla konuşmayı bırakır. Kahraman kendisini iyileştirmek, Cuma'nın sesini tekrar duyabilmek ve onu affetmesini sağlamak için bu olaylardan yıllar sonra bir yolculuğa çıkar. Bu doğrultuda Cuma'nın onu sağaltacak olan yolculuğa çıkma motivasyonunu vermesi Cuma'yı asıl akıl hocası konumuna taşımıştır.

Başkahramanın diğer iki akıl hocası lisede yatılı kaldığı dönemdeki Azim ve Bedri adlı görevli öğretmenlerdir. Gâzâ babasının izin vermemesi üzerine liseye gitmeyip kaçakçılık işine devam etmiştir. Sadece yardımla kalmayıp depoyu geliştirecek pek çok fikirle de bu konuda istekli olduğunu göstermiştir. Babasından ilk defa o zaman onay alan kahraman, depoya yeni bir sistem getirir ve ayrıca kameralar kurar. Artık hem kaçakçılık işinde daha verimli ve kolay bir hale gelmiş hem de kendine ait bir maaş ve bilgisayarını olmuştur (D, s. 127). Gâzâ özellikle sosyoloji alanında bulduğu her kitabı okumaya başlamıştır ve elinin altındaki depoyu bir deney yeri olarak kullanabileceği fikri aklına gelir (D, s.132). Kaçakların bir lider seçmesini ister ve bundan sonraki davranışlarını kontrol eder (D, s. 133). Kendisi de sadece o liderle konuşarak iletişim kurar fakat işler istediği gibi gitmez ve kaçaklardan biri diğerleri tarafından linç edilir. Babası bu olayı da örtbas eder ama "bu iki oldu" der (D, s. 163-165). Bu durum onda, ciddi bir yıkıma daha yol açmıştır. Tek okul arkadaşı Enver'in babası bir jandarmadır ve Ahad'dan rüşvet almaktadır. İstedikleri parada anlayamazlar ve Gâzâ'yı nezarete attırır. Kahraman, iki gün orada kalır ve insicamı bozulur. Çıkınca bunun basit bir rüşvette anlayamama olduğunu kavrar ve babasının "kendini düşün" demesi

dengeğini bozar. Bu olayın üzerine kamyona insanları doldurup yola çıktıkları bir gün annesinin fotoğrafını görünce neden sakladığını sorgular ve tartışırken kaza yaparlar. Bu kazanın ardından tüm kaçaklar ve babası ölür (D, s. 184-186). Gâzâ, tüm o bedenlerin arasında 317 saat geçirir ve kurtarılarak hastaneye kaldırılır. Yetkililer onu büyük şehre bir yetimhaneye yollarlar (D, s. 257).

Bu ölüm ardından karakter, devlet korumasında büyük bir şehirde lise öğrenimini tamamlar. Bu sırada çok başarılı olduğunu anlayan Azim, ona yol göstermeye çalışır; dil öğrenimi, satranç vb. konularda kendisini geliştirmesi için elinden geleni yapar. Burayı da bir depo olarak düşünür ve uyum sağlamaya özen gösterir. Akıl hocasının güvenini kazanıp çeşitli sorumluluklar da alır çünkü deponun sahibine yakın olmak önemlidir (D, s. 262-263). Aralarında bir cinsel istismarın ima edilmesi üzerine Azim görevden uzaklaşır. Bu onda ciddi bir sarsıntı uyandırmaz zira Gâzâ sosyoloji okumak istemesine karşılık Azim daha iyi olacağı bir şey ister. Besim yeni yol göstericidir ve onun yurt dışında burslu üniversite okuması için bakanla burs görüşmesine giderler (D, s. 273-281).

*Heba* romanında Ziya'nın asıl akıl hocası olarak nitelendirilebilecek kişi yazardır. Zira anlatının başından itibaren yazar, üst kurmaca tekniğiyle gerçekliğe dair koymuş olduğu ipuçlarıyla Ziya'nın kendisini ve hayatını sorgulamasını sağlamıştır. Bu minvalde Hasan Ali Toptaş'ın romanı, ele alınan diğer eserlerden farklı bir çizgide durmaktadır denilebilir.

*Kafamda Bir Tuhaflık*'ta, Mevlut'un babası Mustafa Efendi, oğluna sokak satıcılığının her türlü inceliğini öğretmeye çalışmıştır. Bununla birlikte Mustafa Efendi, hem bir baba hem de usta olarak Mevlut'un akıl hocalığını üstlenmiştir. Mevlut, sokak satıcılığı yaparken İstanbul toplumunun hemen her kesiminden insanla karşılaşır. Bunlardan biri de Efendi Hazretleri'dir. Efendi Hazretleri'yle karşılaştığı sıralar, Mevlut'un pilav arabasına zabıtalardan tarafından el konulmuştur. Bunun üzüntüsü içerisinde sokaklarda boza satarken bir evden çağrılır. Gümüş saçlı adam "Çok kederliydi sesin bozacı, içimize işledi bizim burada." der ve kahraman, başına gelenleri anlatır. Onun için üzülen ve onu ilgiyle dinleyen Efendi Hazretleri, ona telkin edici sözler sarf eder. Mevlut yanından ayrılırken elini öper. Eşi Rayiha'ya söyleyemese de Efendi Hazretleri'nin sözleri hiç aklından çıkmaz ve arabasının acısına dayanmasını sağlayan da yine o olur. Kahraman hem ortamdan hem de Efendi Hazretleri'nden oldukça etkilenir. Birkaç kez daha boza götürmeye gider ve bu sıralarda muhabbetleri gelişir. Başkahraman, artık "boza" diye bağırmasına gerek kalmadan her perşembe için davetini alır (KBT, s. 283-285).

Babası Mustafa Efendi'nin yanında sokak satıcılığına başladığı ilk yıllarda da köpek korkusunu üzerinden atamamıştır. Babası tarafından bir şeyhe götürülmüş ve şeyh ona bir akide şekeri vererek köpekleri gördüğünde okuması gereken bir ayet söylemiştir. İşe çıktıklarında köpeklere denk gelen Mevlut, her defasında babasının telkinleriyle ayeti okumaya çalışsa da unutmamıştır. Küçük kahraman, bu haldeyken babasının öfke ve azarlarına maruz kalır. Mevlut'un bir şekilde ötelediği köpek korkusunun yine su yüzüne çıkması, mesleğini yapmasını oldukça zorlaştırmaktadır. Kahraman, köpek korkusunun kaynaklandığı küçüklüğünden başlayarak yaşadıklarını Efendi Hazretleri'ne aktarır ve yardımını ister. Efendi Hazretleri ise "MESELE DUA, AYET DEĞİL, NİYETTİR." diyerek ekler "Bozacı, sen son zamanlarda milletin rahatını kaçırarak bir şey yaptın mı?" (KBT, s. 369). Mevlut o sıralar arkadaşı Ferhat ile birlikte elektrik tahsildarlığı

yapmaktadır ve bu durumu Efendi Hazretleri'nden saklasa da bu sohbetten sonra köpeklerin ona "hırlamaları" seyrekleşir. Zira kahraman, elektrik tahsildarlığı yaparken artık yoksul mahallelerdeki borç ödemeyenlere hoşgörülü davranmaya başlamıştır. Mevlut sıklıkla Efendi Hazretleri'ne gitmeye devam etse de dergâhtaki "istekli ve ısrarcı yeni bir kalabalık"tan kendisine sıra gelememesi hasebiyle rahatsızdır (KBT, s. 387). Dergâha gittiği günlerden birinde Efendi Hazretleri'nin acemilere ve çok konuşanlara sorduğu "İbadetinizi yapıyor musunuz?" sorusunu kendine yönelttiğini görür. Bu soruya bu hafta her gün öğle namazlarına gittiğini söyleyerek cevap verse de hiç kimsenin buna inanmadığını hisseder. Efendi Hazretleri'nin bu durum üzerine söylediği sözlerden biri Mevlut'un kalbini kırar: "NAMAZDA GÖZÜ OLMAYANIN EZANDA KULAĞI OLMAZ." (KBT, s. 390). Bu konuşma esnasında "iki türlü niyet" olduğunu bunların kalbin ve dilin niyeti olarak ayrıldığını söyleyen Efendi Hazretleri'nin bu ifadeleri ilerleyen günlerde Mevlut'un zihnini meşgul eder. Mevlut'un giderek etrafı farklı çevrelerden insanlarla dolup taşan Efendi Hazretleri'ne gitmeleri azalsa da Efendi Hazretleri'nin kahramanın hayatına dokunuşu su götürmez bir gerçektir. Mevlut'u bir diğer etkileyen kişi arkadaşı Ferhat olur. Sol görüşlü olan Ferhat, onun gençlik yıllarında duvarlara siyasal afişler asmasına kadar etkili olur. Bunun yanı sıra bir konuşmaları esnasında Ferhat'ın "resmi" ve "şahsi" görüş hususundaki düşüncelerini; Efendi Hazretleri'nin "kalbin" ve "dilini" niyeti ifadelerini uzun yıllar uzlaştırmaya çalışır. Ayrıca ilerleyen yıllarda, birlikte açtıkları bozacı dükkânı, elektrik tahsildarlığı gibi işlere birlikte girmeleri de Ferhat'ın Mevlut'u etkilediğinin göstergesidir.

*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu'nun* bir sonraki aşamaları "İlk Eşik" ve "Balınanın Karnı"dır. Merkezi figür, o ana kadar taşıdığı benliğini bırakarak "İlk Eşik"ten geçer. Bununla birlikte kendi benliğinden sıyrılan kahraman, ruhsal ve fiziksel yolculuğunun karakterine bürünmeye başlar. Bu husus, yeni bir rahim yeni bir büyüme ve gelişmeyi imleyen "yaşamı merkeze alma, yaşamı yenileme eylemi"dir (Campbell, 2010,s.109). Bu evrelerin Bildungsromanlar'daki karşılığı ise gerekli iç ve dış motivasyonlarla belirli bir farkındalık yakalayan karakterin değişim için harekete geçmesidir.

Okuldan büyük bir olayla atılıp karakolluk olan Hasan'ı, babası cezalandırmak için kömürlüğe kilitlemiştir. Ayrıca artık okula gitmeyeceğini ve sanayiye yollanacağını, orada ancak adam edebileceğini söyler. Kömürlükte kaldığı gecenin sonunda annesinin ısrarıyla abisi,"tiksinerek" bakarak kardeşini oradan çıkarmıştır. Tüm bunların üzerine kendisini başarısız bir insan olarak tanımlar. Hasan, aile üyelerinin ve öğretmenlerinin de bu şekilde gördüğünü düşünmektedir. Bu arada Goncagül'ün mahalleden ayrılmasının da üzüntüsünü duyar. Sadece annesi kendisinden umudu kesmeden Salı Baba Türbesi'ne götürmeye devam etmiş ve "iyi bir insan olmayı dileme"sini istemiştir (YB, s. 96). Büyümek için direnen genç karakter içinse "İlk Eşik" Emin ile tanışması ve yanında çalışmaya başlamasıdır. Zira Hasan ilk defa hayatına dair bir sorumluluk almıştır ve büyüdüğünü hissetmiştir (YB, s. 119). Bu bilinçle ve Emin'in yardımlarıyla bir erişkin olma yolunda düzenli bir hayat kuran Hasan'a dair içinde bulunduğu bu yeni hali "Balınanın Karnı" aşamasıyla özdeşleştirilebilir.

*Kafamda Bir Tuhaflık'ta* ise Mevlut'un sevdiği kız Samiha yerine, onun kız kardeşi Rayiha'yı kaçırmayı "İlk Eşik"ten geçişini simgelemektedir (KBT, s. 17). Amcasının oğlu Süleyman'ın oynadığı

bir oyunla gerçekleşen bu olay, hayatının dönüm noktası olmuştur. Mevlut bu ana kadar hayata tutunmaya çalışan, Rayiha'ya olan aşkını askerliği boyunca mektuplara döken, genç bir adamken bir anda herhangi bir duygu beslemediği bir kız ile evlenmek ve aile reisi olmak durumunda kalır.

*Heba*'da ise Ziya için "İlk Eşik" bilinçli bir şekilde olmasa da askerdeyken Kenan'ın yerine geçip hayatını kurtarması ile atlanmıştır denilebilir. Bu husus anlatının ilerleyen kısımlarında Ziya'nın hayatta tamamen yalnız kalıp büyük şehrin debdebesinden kurtulma isteğiyle Kenan'ın köyüne yerleşmesi ile gün yüzüne çıkar. Kenan'ın annesi Cevriye Hanım durumu şu cümleleriyle özetlemiş olur:

"Bugün düşündüm de, diye devam etti Cevriye Hanım; Kenan'la kaderleriniz tıpatıp birbirine benziyor. İnsanların kaderi aynı el tarafından hep aynı mürekkeple yazılmıştır ama sizinkilerin benzerliği sadece buradan kaynaklanmıyor bence. Sizin kaderleriniz, nasıl desem, aynı amaçla, aynı saflıkla yahut aynı dalgınlıkla bir defterin aynı sayfasına yazılmış gibi duruyor. Bir bakıma, ikiniz de bu dünyaya aynı şeyleri yaşamak için gelmişsiniz sanki. Bakın ben sayayım; askerliğinizi aynı yerde aynı tarihler arasında yapıyorsunuz, sonra ikiniz de bir şekilde karılarınızı kaybediyorsunuz ve ikiniz de bir daha evlenmiyorsunuz. Ayrıca, yaşadığınız evliliklerden ikinizin de çocuğu yoksa sonra bütün bunlara ilaveten, aradan onca yıl geçmesine rağmen işte şimdi ikiniz de burada, aynı köyde yaşıyorsunuz. Hiç düşündünüz mü bunları?"(H, s. 158-159)

Burada dikkate değer bir diğer nokta ise defter, sayfa, yazı, mürekkep gibi kelimelerin yine yazarın kurmaca dünyasını, Ziya'ya çağrıştırmasıdır. Bir yandan da bu yeni düzen, artık kendini yenileme eylemi içerisinde bulunan başkahraman için "Balınanın Karnı" metaforunu da barındırmaktadır.

*Daha*'da Gâzâ ise akıl hocalarının da yardımıyla babasının vefatından sonra gönderildiği burslu okulda yine akademik anlamda başarı gösterir. Üniversiteyi yurt dışında sosyoloji alanında tamamlamak ister ve burs için hocası Bedriyle bakan ile görüşmeye gider. Bugüne kadar bastırılmış olduğu tüm travmaları, bakanın elini sıkma aşamasında patlamıştır. Tuhaf davranışlar sergileyip kriz geçiren Gâzâ bu olayın ardından bir akıl hastanesine yatırılır (D, s. 284). Bu husus kahramanın kendisiyle yüzleşmesinin ilk eşiğidir. Ölü bedenlerle geçirmiş olduğu 317 saatin de etkisiyle kimseye dokunamayan Gâzâ, akıl hastanesinden iyileşmiş numarası yaparak çıkar (D, s. 302). Kahraman, tekrar kasabaya geri döner ve kendini depoya kapatır (D, s.307). Burada kimse ona yaklaşmasın ve kasaba halkı ona zarar vermesin diye hendek kazarken babasının bıraktığı notun arkasındaki haritayı bulur. Küçükken babasıyla diktikleri zeytin ağacının altında hem yüklü miktarda para hem de annesi ve tanımadığı bir adamın iskelete dönmüş bedenleriyle karşılaşır (D, 321). Sonrasında ise tüm parayı alarak çeşitli otellerde yaşamaya ve çevreyle iletişimi tamamen kesmeye başlar. İlk yerleştiği otelin adı "Gemi"dir. Bu seçimi, küçükken onu koruyup kollayan Dordor ve Harmin'in gemisinin onu güvende hissettiği ana götürmüş olması sebebiyle gibidir (D, s. 322). Zira tıpkı Campbell'ın "Balınanın Karnı" ile açıkladığı durum gibi Gâzâ burada kendine yeni rutinler oluşturup insanlarla yeniden iletişim kurmanın ve morfin bağımlılığını yenmenin yollarını aramaya başlar.

Genel itibarıyla ele alınan tüm roman kahramanlarının Campbell'ın monomit teorisinin ilk aşaması olan "Yola Çıkış"ı gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bildungsroman çerçevesinden

bakıldığında ise merkezi figürlerin her birinin farklı karakterlerde ve buna bağlı olarak farklı arayışlarda olduğu söylenebilir. Dar çevrelerde çocukluklarını geçiren kahramanlar, henüz küçükken içlerinde buldukları toplumla uyum sağlayamamalarının emarelerini göstermeye başlarlar. Ziya'nın bir kuşu öldürmesi, Gâzâ'nın yataktan kalkmakta zorlandığı için havalandırmayı açmayıp kaçağın ölümüne sebep olması, Mevlut'un Süleyman'ın oyununa gelip yanlış kızı kaırması ve Hasan'ın büyümeye direnerek üst üste yaptığı hatalar hem dış hem iç dünyalarında huzursuzluk doğurur. Ana karakterler, akıl hocalarının da yardımlarıyla değişimleri için gereken motivasyonları bularak kendi arayışlarını tamamlamak için birtakım adımlar atmaya başlarlar. "Yolculuğun kaçınılmaz" olduğu anlatılarda kahramanların hayatlarının bir noktasında kendilerini hazır hissetmeleri ise erginleşmelerini tamamlayacak bir sonraki adım olan sınavlar yoluna girmelerini sağlayacaktır.

## 2. ERGİNLENME

Teorideki Erginlenme ana bölümü; "Sınavlar Yolu", "Tanrıçayla Karşılaşma", "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın", "Babanın Gönlünü Alma", "Tanrılaştırma" ve "Nihai Ödül" evrelerini ihtiva etmektedir. İç ve dış sebeplerin yaratmış olduğu etkilerle birlikte kahraman birtakım sınavlardan geçer. "Tanrıçayla Karşılaşma" ise tüm engeller aşıldığında gerçekleşmektedir. Bu kısım, başarılı ana karakterin Tanrıçayla mistik evliliğini simgelemektedir. Lakin her zaman kadın imgeleri iyi değildir. "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın"; ulaşılamaz, engelleyici, yasaklayıcı, cezalandıran, uzaklaşmaya çalışan büyüyen çocuğu kendinde tutan, arzulan fakat yasak olan anne gibi yetişkinin "çocukluk anılarının gizli toprağında varlığını" sürdürmektedir (Campbell, 2010,s.127). "Babanın Gönlünü Alma" evresi ise merkezi figürün neredeyse düşman olarak gördüğü baba ile annenin bir olduğunu anlamasını imlemektedir. Zira baba, tüm engelleri aşan oğla kucak açar (Campbell, 2010,s.149). Bu haliyle dünyevi kimliğinde ölüp ruhani kimliğiyle yeniden doğan kahraman, "Tanrılaştırma" aşamasına terfi etmiştir. Ana karakter, tüm bu aşkınlık haliyle "Nihai Ödül"e kavuşacaktır.

Bu evreler, Bildungsroman çerçevesinde değerlendirilecek olursa artık değişime ve toplumla uzlaşmaya açık bir ruhsal durumda olan kahramanın hayatın karşısına getirdiği tüm sorunlarla mücadele yoluna girdiği görülmektedir. Oluşum romanının evrelerinde de kaçınılmaz olan ruhani ya da maddi yolculuk esnasında birden çok yönden sınanmaktadır. "Daha büyük bir topluma girmek için evden ayrıl"an kahraman, burada "kurumsallaşmış ve/veya öz-egitimden geçer." (Turan vd.2016,s.239). Bununla birlikte mesleki ve sosyal bir başarı arayışında olan başkarakter, mesleki ve duygusal kariyeri için toplum ve aşk tarafından sınanır. Şehirde bir nevi gerçek yaşamla karşılaşan kahraman "manevi acı çekme anları" yaşar (Turan vd. 2016,s. 240). İleride onu erginleştirecek "iyi ve kötü kavramlarını" da bu sınavlardan geçerken idrak eden kahraman için evlilik ve cinsellik de olgunlaşma halkalarındandır (Tanrıtanır vd. 2007,s.67). Hayatının bu alanlarındaki problemlerle yüzleşip aşmaya başladıkça olgunlaşma da beraberinde gelir. Bu minvalde ele alınan romanlara bakıldığında her bir merkezi figürün "Sınavlar Yolu"nun birbirlerinden farklı olduğu görülmektedir.

Artık yetişkinliğe ilk adımın emarelerinden biri olarak düzenli işe başlayan *Yara Bende'nin* Hasan'ı, hayatının farklı alanlarında engellerle karşılaşır. Bunlardan ilki Adana'ya taşındığı dışında

başka bir haber alamadığı ilk aşkı Goncagül'ü bulma çabasıdır. Goncagül için Emin'in de yardımıyla Adana'ya gidip araştırmalar yapar (YB, s.155). Aynı zamanda ailede de birtakım problemler baş göstermiştir. Üniversite okumaya giden abisi Abdullah, iş bulup orada evlenmiştir. Gittikçe aileden uzaklaşan abisiyle paylaşması gereken ailevi yük de bir nevi Hasan'ın üzerindedir. Hamo Dede'nin ise ölüm döşeğinde olmasına rağmen ruhunu teslim edememesinin ağırlığını da taşıyan Hasan'ın bu husustaki asıl mücadelesi dedenin ölümüyle başlar. Burada mistik öğelerin devreye girmesi söz konusudur. Zira Hamo Dede öldükten sonra mahalledeki birtakım kişilerin rüyasına girerek hayatı boyunca sevdiği Rehan'ın yanına gömülmek istediğini söyler (YB, s. 141). Bu isteği gerçekleşmedikçe mahalle eşrafından birilerinin ölümüne sebebiyet verdiği düşünülür. Molla Abdülbaki bile buna bir çözüm bulamaz (YB, s.145). En sonunda yine Hasan ve mahalledeki yakınları devreye girerek Hamo Dede'nin mezarını kazarlar. Kemiklerini bulamayınca yanında gömülü olan ve Zerteçli'nin rüyasına girerek Hamo Dede'den şikâyet eden Necdet'in kemiklerini yeni yapılan türbedeki "ulu zat"ın yanına taşıyıp defnederekler (YB, s. 190). Bu sırada mahalleleri de eski arkadaşları da artık değişmiştir. Bu durum da onda olumsuz etkiler bırakır. Bir yandan dedenin ölümünden sonra yavaş yavaş tüm dünyadan el etek çeken babası da kendine çatıda yaptığı yerde inzivaya çekilir (YB, s. 166). Annesi ise kızının çocuklarıyla yaralarını sarmaya çalışırken oğlunun artık evlenmesi konusunda telkinlerde bulunur. Goncagül'den umudu kesen karakter, artık evlenmek istediğini annesine söyleyerek uygun adaylar bulması için boyun eğer (YB, s. 159). Hasan hayatındaki tüm olumsuzluklara rağmen toplumsal yaşamına uygun bir hayat kurma çabası içindedir.

*Daha*'da ise Gâzâ, "Gemi" adlı otele yerleştikten sonra şahsi sınavlar yolunda yürümeye başlamıştır (D, s. 343). Buradan sonra birkaç otel daha değiştirerek tamamen toplumdaki izole bir şekilde morfin bağımlısı olarak yaşamını sürdürmüştür. Kahraman, kimseyle temas etmeyeceği ve iletişim kurmayacağı bir sistem yaratmıştır fakat bu durumdan huzursuzdur (D, s. 346). Yavaş yavaş morfin bağımlılığından kurtulmaya çalışırken yine insanlara temas etmeden dışarıya çıkmaya başlar. En nihayetinde bir kadının elindeki bozuk paraya dokunacak noktaya kadar gelir lakin dayanamayıp kusar. Dışarı çıkma ve iletişim kurma çabasıdayken bir gün, bir linç girişimine şahit olup o toplulukla aynı yöne doğru koşması, yaşantısının yönünü değiştirir. Zira ilk defa toplumla uyum halinde olmayı bu olayla yaşamıştır (D, s. 360). Ardından Gâzâ, ülkede ve dünyadaki linç girişimlerinin bulunduğu noktalara seyahat etmeye başlar. Kendisi de belirli ücretler ödeyerek küçük linç gruplarıyla hareket eder (D, s. 376). Bu minvalde karakterin toplumsal kabulü bu yolla sağlamaya çalıştığı görülmektedir. Bu günlerden birinde genç bir Arap çocuğunu sıkıştırdıklarında ölümüne sebebiyet verdiği Cuma'ya benzetir ve merhametle yaklaştığı bu çocuğun linç edilmesini engelleyerek monomit teorisinin son aşamasına ulaşır (D, s. 388).

*Kafamda Bir Tuhaflık*'ın Mevlut'u ise İstanbul'a okumaya ve çalışmaya gittiği günden itibaren hem bu büyük şehre ayak uydurmaya hem de hayatın getirdiği problemlerle mücadeleye koyulmuştur. Başkahramanın evlendikten sonra aile, kariyer ve manevi alanlardaki sınavları yoğunlaşmıştır. Mevlut, çeşitli sokak satıcılıklarını da deneyerek evini geçindirmeye çalışır. Evliliğinin ilk yıllarında dondurmacılık ve pilavcılık yapan Mevlut, geceleri bozacılığa da devam eder (KBT, s. 184,198). Bu sıralarda ilk kızları Fatma ve bir sene sonra da ikinci kızları Fevziye doğar

(KBT, s. 202,212). Zabıtalardan satıcı arabasına el konulan Mevlut, bu duruma oldukça üzülür. Lise arkadaşı Ferhat ile birlikte elektrik tahsildarlığı yapmaya başlayan kahramanın bu işte arkadaşının bazı usulsüzlüklerine dâhil olması onu huzursuz eder. 1989 yılına gelindiğindeyse Mevlut, Taksim'de Binbom Büfe'de müdürlük olarak çalışır. 1994'ta bu işini de kaybeder (KBT, s. 288,298). Yine de bozacılığa devam etmekten geri durmayan Mevlut, baba oğul iki kişi tarafından soyulur. Bu olaydan sonra yine aynı yıl Ferhat ile Bacanakların Bozası dükkânını açarlar (KBT, s. 309). Birkaç ay dayanan dükkânı kapatırlar ve Mevlut otopark bekçiliği yapar (KBT, s. 344). Rayiha 1995'te üçüncü çocuğuna hamile kalır ve düşürmeye çalışırken hayatını kaybeder. Eşinin karnındaki bebeğin bir oğlan olacağı, adını Mevlidhan koyacağı hakkında hayaller kuran kahraman için Rayiha'nın kaybı büyük bir üzüntüye sebebiyet verir (KBT, s. 334,348).

Bir süre kızlarıyla köyünde vakit geçiren Mevlut, Beyşehirli hemşeri derneğinde çalışmaya başladı. Eşini kaybetmenin yanı sıra iki kızını büyütmenin yükü de Mevlut'un omuzlarındadır. İlerleyen yıllarda büyük kızı Fatma üniversitede tanıştığı sevgilisiyle evlenerek İzmir'e taşınır. Küçük kızı ise bir taksi şoförü olan Erhan ile kaçır. Artık kızları evlenen, torun sahibi olan Mevlut, yalnız yaşamaya ve bozacılık yapmaya devam eder. Manevi sınavı ise "Kafasındaki tuhaflığı" anlamlandırmaya ve bu yolda Ferhat ile Efendi Hazretleri'nin görüşlerini zihninde dengelemeye çalışması olmuştur. Görüldüğü üzere ana karakterin yanlış kişiyi kaçırarak evlenmesi ve onunla bir yuva kurma çabası aşk hayatındaki sınavı olmuştur. Bu husustaki diğer önemli nokta ise en yakın arkadaşı Ferhat'ın Samiha ile evlenmesidir (KBT, s. 206). Mevlut bir yandan Rayiha'nın eskiden kız kardeşi Samiha'ya âşık olduğunu öğrenmesini istemezken bir yandan da Ferhat ve Samiha ailesiyle ilişkilerini dengede tutmaya uğraşır. Çalışmaya başladığı her işte birtakım sorunlar yaşayıp bırakmak zorunda kalması da kariyer sınavını şekillendirmiştir. Mevlut, sadece bozacılık hususundaki çizgisini hiç bozmayarak bu alanda da başarılı olmuştur. Tüm bu olaylar yaşanırken onun asıl sokağa çıkış motivasyonunun "kafasındaki tuhaflık" olduğu ileri sürülebilir.

*Heba*'da ise Ziya, kuşu öldürdüğü günden bu yana hem bir gerçeklik şüphesi hem de suçluluk duygusunu bünyesinde barındırmaktadır. Bu minvalde Ziya'nın askerlik ve evlilik gibi onu kemale erdirecek evreleri gerçekleştirmesine rağmen henüz istediği şeye ulaşamaması dikkate değerdir. Zira onun arayışı diğer Bildungsroman kahramanlarının genelinde görüldüğü gibi toplumla uzlaşmaktan çok naif karakterinin huzur bulabileceği bir yerdir. Bu açıdan karakterin "Sınavlar Yolu"nun iki ana hattın ilerlemesi söz konusudur: Bunlardan ilki anlatının kurmaca dünyasında yaşadığı hayatın ona getirmiş olduğu tüm zorluklarla baş ederken öldürmüş olduğu kuş sebebiyle taşıdığı suçlulukla kendini yargılaması; diğer sınavı ise çocukluğundan itibaren yazar tarafından aldığı işaretlerle gerçekliği sorgulamasıdır. Askeriye'nin kapısından girerken görevli askerden "Yürüü Allah'ın kuşu" (H, s. 187) hakaretini duyması ve bu durumun yer yer devam etmesi, yine kendini izlediğini düşündüğü bir güvercin görmesi kuşu öldürmenin suçluluk duygusunu sürekli üzerinde taşıdığını göstermektedir. Bir sapanla taş atarak kuşun parçalanışını gördüğü gibi eşinin ve çocuğunun da bir nevi parçalanarak vefat etmesi bu doğrultuda önem arz etmektedir. Bununla birlikte askerlik arkadaşı Kenan'ın yanına taşındıktan sonra kuş üzerine aralarında geçen bir diyalog bu suçluluk sürecini özetler niteliktedir: "Yine abartıyorsun bence, olup olacağı, her çocuk gibi o sırada sen de düşüncesizce bir şey yapmışsın. Şimdi tutup kırk iki yıl sonra o çocuğu yargılamanın



ne âlemi var? Hem, kuşun ruhu neden takip etsin seni? /Kırk iki yıl sonra yargılamıyorum o çocuğu, kırk iki yıldır yargılıyorum." (H, s.175).

Kuşun kahramanı takibi, Yazıköy'de de sonlanmamıştır. Kenan'ın kız kardeşi Nefise'yi gördüğü ilk anda "Dut ağacının dibinde oturan Nefise, başını kaldırıp baktı o sırada. Onu görünce birdenbire afalladı Ziya, ne yapacağını bilemeden, kocaman gözlerle olduğu yere çakıldı kaldı. Kızın duruşunda, kırk iki yıl önce vurduğu o küçük kuşu görmüştü çünkü." (H, s. 329). Kuş, peşini bırakmazken kurmaca hayatındaki sınavlarının temelini teşkil etmektedir. Hayatının bir diğer evresi ise askerlik arkadaşı Kenan'ın askerlikleri sırasında güzelliğini anlata anlata bitiremediği Yazıköy'e taşınmasıdır. Kenan; annesi Cevriye Hanım, kız kardeşi Nefise ve yurtdışında olan ablasının oğlu Besim ile birlikte yaşamaktadır. Askerde canını kurtardığını düşündüğü Ziya'yı sadece Kenan değil tüm ailesi içtenlikle karşılar. Kenan, köydeki bir evi tadilat ettirerek yerleşmesini sağlar. Lakin bunun için Körükçü Kazım'a borçlanır. Kenan, etrafıyla tamamen iletişimi kesmiş Cevval dayısının bakımıyla da ilgilenmektedir. Kenan, borç yüzünden sürekli gerginlik yaşadıkları Körükçü Kazım tarafından bıçaklanarak yaralanır (H, s.364). Arkadaşı hastayken Ziya, Besim ile birlikte Cevval dayıya yemek götürmeye aylarca devam eder. Ziya kendi çocuğu doğsaydı aynı yaşta olacaklarını düşündüğü Besim'e böyle bir noktadan yakınlık duyar (H, s. 353-354). Bu sırada Nefise'ye takıntılı bir şekilde âşık olan Numan da Ziya'nın Nefise ile evlenmesi için yardımcı olmasını ister. Ziya bunu kabul etmez. Bu da Ziya'ya karşı Numan'ın bir nevi düşmanlık beslemesine sebebiyet verir (H, s. 327). Kenan, hasta yatağında kalkamayıp vefat eder (H, s. 356). Bu olaydan sonra kahraman Körükçü Kazım'a, Kenan'ı neden bıçakladığını sormak için gider ve burada gerçeği öğrenir. Konuşmanın sonlarına doğru Körükçü Kazım, ona köyde kalmaya devam edip etmeyeceğini sorar. Zira yine Körükçü Kazım'ın aktardıklarından köy eşrafının Ziya hakkında pek çok dedikodu yaptığı ortaya çıkar. Ziya'nın Kenan'ı zehirlediği, Nefise'de gözü olduğu ve Besim ile cinsel bir ilişki içerisinde olduğu gibi pek çok iftira ile karşı karşıya kalır (H, s. 368). Tüm köy gibi Kenan'ın annesi Cevriye Hanım da bu dedikoduları duyduğu için Ziya ile Besim'in artık Cevval Dayı'ya yemek götürmelerine izin vermez. Bu olay kahraman için son nokta olmuştur ve evine gidip saatlerce ağlamıştır (H, s. 369). Ziya'nın huzuru ve dinginliği yaşamak için büyük şehrin kargaşasından uzakta Yazıköy'de kurmaya çalıştığı hayat, bu olaylarla birlikte yıkılmıştır. Tüm bu olaylar, Ziya'nın anlatının kurmaca dünyasında yaşadığı sınavları içermektedir.

Yazarın evreni biçiminde tanımlanabilecek reel dünyasının sınavları da Ziya için Yazıköy'de de devam etmiştir. Bunlardan ilki "dağların tepesinde gördüğü karaltı"dır. Bunu sadece Ziya görmektedir. Kenan, Ziya'nın kendisine işaret ettiği karaltıyı, ölmeye yakın görmüştür (H, s. 335). Romanın sonunda yazarın kulübesi olduğu anlaşılan bu karaltı, aslında gerçek dünyayı imlemektedir. Karakteri, gerçeklik sorgusuna yaklaştıran bir diğer husus köy halkından Hulki Dede olmuştur. Birkaç kez köy kahvesinde karşılaştığı Hulki Dede ile bir gün, sohbet etmek için Ziya'nın evine giderler. Ziya bu sırada köyde iki tuhaflık gördüğünü, bunların da Cevval Dayı ve Hulki Dede'nin kendisi olduğunu ima eden bir sessizliğe bürünmesi üzerine Hulki Dede: "Cevval'in küslüğü lüzumundan fazla sürdü, işi abarttıkça abarttı. Zannedirim o, dünyaya kız kardeşinde küstü. [...] Köyün öteki tuhafı da benim öyle mi? Bu köy sana kendini inandırıcı gösterebilmek için inandırıcı olmayan birkaç şey kullanmıştır belki. Değil mi, her inancın kıyısında köşesinde bir

miktar şüphe olmalı ki inanç kendi içinde manevra yapıp varlığını tamamlayabilsin. Yoksa ne kıymeti kalır ha?" (H, s. 444). Gerçekliğe dair almış olduğu son işaret ise Cevriye Hanım'ın Besim ile Cevval Dayı'ya gitmelerine izin vermemesinin ağırlığıyla eve gidip saatlerce ağlayıp Kenan'ın mezarına gittiği sırada görülür. Mezara giden Ziya, çocukluğundaki Karcı Ali'nin oğlu Macit'in, Binnaz Hanım'a yatırım tavsiyesi veren Ercüment Şahiner'in, Halime Çil ve Jandarma Çavuş Rasim Benli gibi hayatının çeşitli noktalarında yer eden insanların mezar taşlarını görünce aklını yitirdiğini düşünür (H, s. 372). Bu durum, yazarın hem okuyucuyu hem de karakteri yönlendirmeye çalıştığı asıl yolculuğu olan mutlak gerçekliğe ulaşmasının son aşamasını teşkil etmektedir.

Tam bu noktada "Tanrıçayla Karşılaşma" ve "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın" aşamaları devreye girmektedir. Genellikle bütün engeller ve devler aşıldığında gelen en son macera, başarılı kahraman ruhun, Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği olarak sunulmuştur. Bu en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapmağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir (Campbell, 2010,s.125). Mitolojinin resim dilinde, kadın bilinebilenin bütününe temsil eder. Kahraman bilmeye gelen kişidir. Cezbeder, rehberlik eder, zincirlerini kırmasını sağlar. Ve eğer kahraman onun arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilmen, her türlü sınırlamadan kopacaktır (Campbell, 2010,s.133-134). Bu husus monomit teorisinde hem temsili bir anlamı hem de eril ve dişiliğin uyumunu ihtiva etmektedir. Oluşum romanlarında da "duygusal kariyer" ağırlıklı olarak dişil kahramanlar üzerinden şekillendiği için aralarındaki ilişkinin açıklığa kavuşturulması önem arz etmektedir. Zira kahramanların olgunlaşmasının bir ayağı da dişil karakterlere bağlıdır denilebilir. Merkezi figürler; genel olarak anne, abla ve yakın çevrelerinden olan kadınlarla birlikte âşık olduğu ya da cinsel açıdan ilgi duyduğu kadınlar tarafından çeşitli biçimlerde etkilenmişlerdir. Bu hususa ilaveten Bildungsromanlarda kahramanların cinsel açıdan kendilerini tanımaları da olgunlaşmanın bir basamağı olarak sunulmaktadır (Tanrıtanır vd. 2010, s. 32).

Bu doğrultuda Abdullah Ataşçı'nın *Yara Bende* adlı eserinin başkahramanına bakıldığında hem ailesindeki ve mahalle eşrafındaki hem de çekim hissettiği dişil karakterlerin yaşantısına etki ettiği görülmektedir. Bu kişilerin başında annesi gelmektedir. Altı çocuğunu kaybeden ve ardından üç çocuğu daha olan başkarakterin annesi; bağışlayıcı, koruyucu ve çocuklarının geleceğinden endişe eden bir kadındır. Hasan içten içe, annesinin abisi Abdullah'a düşkünlüğünden rahatsızlık duysa da hayatının her evresinde desteğini ve merhametini hissetmiştir. Aynı zamanda kahraman hem annesinin ona dair umutlarını boşa çıkarmayarak hem de annesi hayatta olduğu sürece onu yalnız bırakmayarak iyi bir evlat olma görevini yerine getirmeye çalışmıştır. Eserde çok fazla yer almayan fakat Hasan'dan desteğini esirgemeyen bir diğer kadın karakter ablasıdır. Özellikle annesini ve eşini peş peşe kaybettiği, kendisinin hastalandığı ve görme engelli oğluna bakmaya çalıştığı dönemde ablasının elini hep üzerinde hissetmiştir. Mahalle eşrafından ve aileyle yakın ilişkileri olan Kör Sabiha da Hasan'ın konuşan bir köpek görmesi üzerine ona cinlerin musallat olduğunu düşünerek onu türbelerde sağaltma çabası da bu noktada dikkate değer bir husustur.

Hasan'ın karşı cinsle ilk münasebetleri ise ilk gençlik evresine denk gelmektedir. Arkadaşlarıyla birtakım cinsel içerikli gazeteler alması, Züleyh'in Hasan'a altını göstermesi, Goncagül'e duyduğu ilginin gün geçtikçe artıp davranışlarını bu içgüdüyle şekillendirmesi bu

minvalde dikkate değerdir. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* evreleri bağlamında karakterin bu ilişkileri yorumlanacak olursa ailesindeki dişil karakterlerle erginleşmesine yakın bir uyum yakaladığı söylenebilir. Kör Sabiha'yla ise hayatını boyunca uzlaşmamıştır. Bu durum Kör Sabiha'yı, Hasan'ın hayatındaki "Baştan Çıkarıcı Kadın" rolüne konumlandırmıştır. Zira Kör Sabiha esrarengiz bir şekilde öldükten yıllar sonra Goncagül'ü bulma ümidini yitiren Hasan, annesine kimi uygun görürse onunla evlenmek istediğini bildirmiştir. Annesi ise imamın kızı Züleyh'i ve Kör Sabiha'nın kızı Songül'ü aday olarak Hasan'a önermiştir (YB, s. 175). Küçüklükten beri anlayamadığı Züleyh yerine Songül'ü tercih eden kahraman, Goncagül'ü tesadüfen bulunca bu izdivaçtan vazgeçmiştir (YB, s.182). Bu durum, monomit teorisi bağlamında iki hususu ortaya çıkarmıştır. Hasan'ın Goncagül'ü buluşu "Tanrıçayla Karşılaşma"sını sağlarken Songül ile evlenmekten vazgeçmesi Kör Sabiha ile uzlaşma şansını kaybetmesine sebep olur. Bu hususta Goncagül ile evlendikten sonra oğlunun görme engelli doğuşu, bir nevi cezalandırma olarak yorumlanabilir.

*Heba*'da başkahramanın dünyasının karakterleri genel itibarıyla yüzeysel bir biçimde çizildiği için Ziya'da nasıl bir etkiye sahip oldukları net değildir. Patlamada kaybetmiş olduğu eşi Kader dahi sadece Kenan'a yüzündeki izlerin hikâyesini anlattığı zaman ortaya çıkmıştır. Kadın karakterlerden en belirgin olanı Ziya'nın çocukluğunda öldürdüğü kuşa benzettiği Kenan'ın da kız kardeşi olan Nefise'dir. Bu sebeple Nefise'yi her gördüğünde heyecanlanmaktadır. Ziya'nın rüyasında gördüğü ev sahibesi Binnaz Hanım dikkate değer bir diğer kadın kahramandır. Kahramanın bu rüya içerisinde yazarın varlığını ve kendi hikâyesinin yazıldığı kâğıt hışırtılarını duyması sebebiyle Binnaz Hanım'ı "Tanrıçayla Karşılaşma" aşamasında konumlandırılabilir.

*Daha*'da ise Gâzâ'nın ölen annesi, âşık olduğunu düşündüğü kaçak kız ve elindeki paralara dokunmaya çalıştığı bir kadın dışında hayatına doğrudan etki eden dişil bir birey ile karşılaşmamaktadır. Çocukluğundan itibaren annesinin ölümünü sorgulayan karaktere, babası Ahad'ın anlattığı hikâye şu şekildedir: Onun doğduğu gece babası, annesini mezarlıkta neredeyse yeni doğan kahramanı öldürmeye çalışırken yakalamıştır. Bebeği alıp hastaneye götürerek Ahad, karısının ölmek üzere olduğunu da bildirmiştir. Gâzâ'yı hastanede bırakan Ahad, ambulansın gidip ölü bulduğu eşini hastaneden çıkartıp kamyonuyla saatlerce kendini bilmez halde yol almıştır. Ardından bir köye girip öğle namazında karısının cenaze namazını kıldırıp oraya gömmüştür. Bu olayın kimse tarafından duyulmadığını ve annesinin kendisini öldürmeye çalıştığını da kimsenin bilmediğini ekler. Anlattıklarının da aralarında sır olması gerektiğini söylemiştir (D, s. 327-328). Gâzâ gerçeği idrak edene kadar annesinin onu istemediğini düşünür. Başkarakter, akıl hastanesinden çıkıp tekrar Kandali'ya döndükten sonra babasının bıraktığı bir ipucundan yola çıkarak bahçelerinde gömülü iki ceset ve yüklü miktarda para bulur. Biri kadın biri erkek olan cesetler hakkında fikir yürütmeye çalışırken kadın cesedin üzerinde parça parça olan mor çiçekli elbiseyi görünce annesi olduğunu kavrar. Bu an, onun "Tanrıçayla Karşılaşma" anıdır. Parayı alıp cesetleri tekrar gömen kahraman:

"Babamın, anneme ve tanımadığım birini öldürmüş olduğu gerçeğiyle yüzleşmek gibi bir niyetim yoktu. Çünkü böylesi bir kabulleniş sokağına girdiğim takdirde, annemle Yanındaki o erkeğin sevgili olabileceği gibi bir çıkmazla karşılaşabilirdin. Hatta babamın gerçekte o adam olduğu ihtimali ile örülmüş bir duvara bile çarpa bilirdim. Çünkü bu ihtimal, yaşadığı sürece Ahad'ın bana karşı takılmış olduğu dengesiz tutumla mükemmel

bir biçimde yoğurdu nokta ne de olsa Ahad bana daima öldürsem mi sevsem mi diye soran gözlerle bakmıştı. O soluk mavi gözlerle!" (D, s. 330). Bu düşünceler içerisinde babasıyla arasındaki meseleyi de kapatmış olur.

*Kafamda Bir Tuhaflık*'ta Mevlut hem ailesi ve akrabalarından hem de iş için girmiş olduğu çevrelerden pek çok kadın karakterle iletişim kurmuştur. Bunlardan en önemlileri annesi Atiye, iki ablası ve amcası Hasan'ın hanımı Safiye'dir. Atiye Hanım ve iki abla onun hatıralarında hep güzel bir yere sahiptir. Ailesinin kadınları, küçük Mevlut'a sevgi ve özenle yaklaşmışlardır. Birlikte yedikleri keyifli yemekler, çobanlık yapan Mevlut'a annesinin özenle hazırladığı yolluklar da bu durumun göstergesidir. Kahraman, İstanbul'a taşındığı ilk zamanlarda da bu sıcaklığın özlemine fazlasıyla hissederek geceleri ağlamıştır. Bu noktada Safiye'den babası Mustafa, ona annelik yapmasını istemiştir. Safiye yengesiyle Mevlut'un de böyle bir yerden yakın ilişkileri olmuştur. İlerleyen yıllarda yazları köye gidip anne ve ablalarıyla özlem gideren Mevlut'a, Atiye Hanım evlendirme niyetinden bahsetse de ne askerliğini yapan ne de parası olan kahraman evliliğe sıcak bakmamıştır. Askerliğinin ardından Rayiha'yı kaçırıp evlenen kahraman, bir süre sonra karısını köyüne götürmüştür. Atiye Hanım'ın hem kendisine hem de eşine oldukça sevecen davranması onun iç dünyasında kargaşaya yol açmıştır: "Mevlut İstanbul'a on iki yaşında gittikten sonra tadını çıkaramadığı bu ana şefkatinden hem hoşlanıyor hem de nedenini bilmediği bir öfke hatta küçümseme duyuyordu." (KBT, s.192). Buna rağmen annesi ve ablalarının olumlu etkisi eşi Rayiha'yı severken görülmektedir:"Canım,' dedi Rayiha'ya. 'Bir tanem, çok tatlısın...'Annesinin, ablalarının küçükken ona söylediği bu sözleri onlar gibi yüksek sesle değil, bir sır verir gibi fısıldayarak ve inanarak söylüyordu." (KBT, s. 185). Mevlut, Rayiha öldükten sonra da kızlarıyla bir süre köyde annesinin yanında kalır. Burada Atiye Hanım'ın kendisini sarıp sarmalaması hoşuna gitmekle birlikte aslında başkarakter, İstanbul'da yalnız bıraktığı için annesine kırıldığını idrak eder. Bu şefkatle birlikte Mevlut, İstanbul'daki hayatının tüm başarısızlıklarının üzüntüsünü de hissederek: "Sanki annesinin şefkatinde yalnız Rayiha'nın ölümü değil, Mevlut'un İstanbul'da başarılı olamaması ve hâlâ amcaoğullarının desteğine ihtiyaç duymasıyla ilgili bir keder de vardı. Mevlut babasının aksine, yirmi beş yılda köye, annesine hiç para yollayamamıştı ve bundan utanıyordu." (KBT, s. 353). Tüm bu açılardan bakıldığında kahramanın ailesinin kadınlarıyla iyi ilişkiler içinde olduğu görülmektedir.

Mevlut'un İstanbul'a taşındıktan sonra babasıyla kaldıkları evde, kendi cinselliğini tanıma yoluna girdiği görülmektedir. Bunun yanı sıra sokak satıcılığı yaparken Neriman adını verdiği bir kadını takip etmesi ve düğünde gördüğü Samiha'ya âşık olup askerliği boyunca mektuplar yazması aşk hayatındaki etkileşimlerini göstermektedir. Rayiha ile evlilikleri ise yaşamın getirdiği tüm zorlukları birlikte göğüsledikleri derin bir sevgiye dönüşmüştür. Mevlut ile Rayiha ailelerinin elini öpmek için köye yolculuk yaparken bir yandan da Samiha'yı görme ihtimali, onu huzursuz eder. Rayiha bu durumu fark ederek neyi olduğunu sorduğunda Mevlut "Kafamda bir tuhaflık var," "Ne yapsam bu âlemde yapayalnız hissediyorum kendimi" der. Rayiha ise "Ben yanındayken bir daha asla öyle hissetmeyeceksin." sözlerini anaç bir tavırla söyler (KBT, s. 191-192). Gerçekten de Mevlut ile Rayiha hayatın tüm zorluklarına karşı birlikte el ele vermişlerdir. Rayiha, eşine destek olabildiği her işte yardımcı olmuştur hem de iki kız çocuğu vermiştir. Lakin üçüncü çocuğa hamile kaldığını

anlayınca kendince yöntemlerle düşürmeye çalışınca kan kaybından vefat etmiştir. Mevlut karısının ölümünden sonra uzun bir süre öldüğünü kabullenememiş, ardından her şeye ve kendisi dâhil herkese kızgınlık yaşamış ve en nihayetinde onun öteki dünyadaki yolculuğuna yardım etmek için dualar okumuştur (KBT, s. 352).

Monomit teorisinin bir sonraki adımı "Babanın Gönlünü Alma"dır. Bu kısımda verilen savaşlar, egoyu yok etmeye yöneliktir ve dişil figürler kahramanın yardımına koşar. Bir başka deyişle egonun parçalanışı, baba figürü üzerinden simgeleştirilmiştir. Çünkü en nihayetinde baba her manada sınava geçenlere kapı açar. Tüm bunların sonunda ise kahraman baba ve annenin "bir" olduğunu kavrar. Bu evre genel olarak erkek başkahramanların hayatlarını işleyen klasik Bildungsroman kurgusuna uygundur. Baba yerine merkezi figürün içinde bulunduğu toplum konulduğunda bu durum açıklığa kavuşur. Zira baba yani toplum mutlak olarak "uygunsuz çocuksu kateksislerden tamamen sıyrılmış bir oğluna" yani ideal olana "yükümlülük simgelerini" verecektir (Campbell, 2010,s.155). Aynı zamanda Campbell anne ile oğlun cennetlerine giren ilk kişi olması sebebiyle babanın çocuğun "arketipsel düşmanı" olduğunu ileri sürer (Campbell, 2010,s.178). Çocuğun hayatının diğer evrelerinde karşılaştığı düşmanlarla da babasıyla mücadele verir gibi davrandığını da eklemiştir.

Oluşum romanlarının ana karakterleri için de "baba figürü" ön plandadır. Bununla birlikte yine türün aşamalarından biri olan " Bir çocuk (bazen öksüz ya da babasız) bir köyde ya da taşrada bir kasabada yaşar." (Turan vd. 2016,s.239) minvalinde ele alınan romanların başkahramanlarının genel itibarıyla babalarını ya çocukken ya da genç bir yaşta kaybettikleri görülmektedir. Gâzâ'nın annesi onu doğurduğu anda ölürken babası da liseye geçeceği zaman vefat etmiştir. Mevlut ise babasını askerdeyken kaybetmiştir. Hasan da genç bir yaşta babasının ölümüyle sarsılır. Heba'nın Ziyası'nın ailesi ise çocukluğunda silik bir biçimde çizilmiş ve anlatının ilerleyen bölümlerinde de vefat ettiklerine temas edilmiştir.

*Kafamda Bir Tuhaflık, Yara Bende ve Daha* adlı eserlerde babalar ve oğullar usta çırak ilişkisi içerisindedir. Mevlut, babasıyla İstanbul'a küçük bir gecekonduya taşındıktan bir süre sonra hem çalışmaya hem de sokak satıcılığına başlamıştır. Mustafa Efendi, oğlu işe başlayacak diye tıraş olurken oğluna satıcılık hakkındaki derslerin ilkinin verir: "Birinci ders: Yoğurt satıyorsan, hele boza satıyorsan temiz olacaksın. Bazı müşteriler eline, tırnağına bakar. Bazısı gömleğine, pantolonuna, ayakkabına bakar. Bir eve giriyorsan, ayakkabını hemen çıkaracaksın, çorabın da delik olmayacak, kokmayacak. Ama benim aslan oğlum, melek ruhlu oğlum zaten mis gibi kokar, öyle değil mi?" (KBT, s. 63-64). Bunun yanı sıra Mustafa Efendi, oğluna "ekmeği ağzından almak için alttan almayı babasından görsün, zengin olmak için boyun eğmek gerektiğini öğrensin" diye müşterilerine biraz da abartarak "Allah razı olsun hanımefendi", "Sağ ol beyim," gibi hitaplarda bulunarak satış yaptığı evlerden yerlere eğilerek çıkar (KBT, s. 65). Mevlut babasını taklit ederek davranmaya çalışsa da girdikleri bazı evlerden kendisine eldiven, ayakkabı gibi hediyeler verildiğinde babasının sözünü dinlemeyip el öpmez. Mustafa Efendi oğluna mağrur olmaması gerektiğini ve hiçbir şeye burun kıvrımamasını telkin eder.

Genellikle İstanbul'un Beyoğlu sokaklarında satıcılık yapan baba oğul; trafik kazalarından, kavgalara, yan kesicilikten kadınların tacizine kadar pek çok tehlikeyle karşılaşır. Baba, böyle

durumlarda şahit yazılmaktan ve devletin onları kayda almasından oldukça korktuğu için hemen uzaklaşır. Oğluna da bu konuda dikkat etmesini öğütlemiştir. Başkarakter, mesleğin tüm inceliklerini babasından öğrenmekle kalmamış kendi başına satıcılığa devam ederken de uygulamıştır. Başkahramanın, babasıyla temel problemi, amcası ile aralarında amcasının her defasında galip geldiği mücadeledir. Soyadında bile anlaşamayan kardeşlerden biri Aktaş diğeri ise Karataş soyadlarını almıştır. İstanbul'a geldiklerinde birlikte yaptıkları eve yine amcası Hasan, ailesiyle birlikte yerleşmiştir. Mustafa Efendi her ne kadar hakkını aramaya çalışsa da sonuçsuz kalmıştır. Bunun yanı sıra maddi açıdan da Mevlutlara göre çok daha iyi bir durumdadırlar. Tüm bunlar Mevlut'un içten içe babasının amcasının konumuna bir türlü gelemeyişine yer yer üzülmeye yer yer de öfkelenmesine neden olmuştur. Baba-oğul ilişkisinin bozulması ise babasından habersiz amcasının oğlu Korkut'un düğününe gitmesi ve şiltesine sakladığı paraları bulmasıyla gerçekleşir. Mustafa Efendi oğluna hesap sorarken kahraman, kendisine vuracağını anlayıp "Bana artık vurma, yirmi bir yaşındayım" dese de babası bir tokat atar. Mevlut babasının tüm huysuzluklarına, aralarındaki bitmez tükenmez çekişmelere rağmen yine de Mustafa Efendi'yi bir arkadaş ve yoldaş olarak görmektedir. Lakin babasının cezalandırıcı sessizliklerinden, öfke buhranlarından bıkmıştır ve evi terk eder (KBT, s. 141-142). Bunun üzerine Ferhat ile yaşamaya başlar ve bu durum onun babasına karşı yaptığı en net başkaldırıdır. Askere gidene kadar Tarlabası'ndaki bekâr evinde yaşayan karakter, babasını askerdeyken kaybeder. En nihayetinde hayatın tüm zorluklarıyla boğuşan Mevlut, babası gibi amcaoğullarını geçememenin köydeki annesine bile para yollayamamanın üzüntüsünü duyar.

Hasan ise sıradan bir fırıncı esnafın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Kahraman, babası dışında dedesi Hamo ve abisi Abdullah gibi eril figürlerle de büyümüştür. Ailesinin erkekleriyle bir şekilde uyumu yakalayana kadar da olgunlaşması tamamlanmamıştır. Hasan, babasının fırınındaki çıraklıktan her seferinde kaçınmış ve yine babasının bulduğu işlerde de başarı gösterememiştir. Okul hayatını ve arkadaş ilişkilerini düzene koyması için babasının yaptığı telkinlere de bir türlü uyamamıştır. Zira babasını çok dürüst bir fırıncı, etrafındaki herkesle iyi ilişkiler kurmaya çalışan bir mahalleli ve klasik bir baba tipi olarak gören karakter, vefat eden dedesinin mahalledeki insanları da teker teker yanına aldığı düşüncesinin onu olumsuz yönde etkilediğini görür:

"Babamın şimdi planlı bir şekilde içine yerleşen kötülüğü arada bir alt edebilmek için kendi ile mücadele ettiğini, fırına gelenlere çalışanlara sokaktaki kedi köpeğe bile şefkat ve davranmaya çalıştığını da görebiliyordum. Ama bu anlar tıpkı bir saman alevi gibiydi sonra yine ya işçilerden birine azarlıyor ya da aldığı ekmeği deftere yaz diyen birine çıkışıyordu anneme ise bazı anlarda hayatına bulaşmış koca bir leke gibi baktığını görebiliyordum.

Babamın içinde peyda olan kötülük başlangıçta oldukça küçüktü sonra bir an geldi gözlerinde de iyice belirginleşen kötülüğün önceki zamanlardaki bütün iyiliklerini bir kalemde silecek kadar büyüdüğünü gördüm. Mahalleli de babama ne olup ne olduğunu sorup duruyordu onlara hiçbir cevap veremiyordum." (YB, s.165).

Kahramanın babası bu hal içindeyken etrafına daha fazla zarar vermemek için çatı katında bir yer yaparak tüm zamanını burada geçirmeye başlar ve orada vefat eder. Küçüklüğünden beri

sağlıklı bir ilişki kuramadığı babasının istediği gibi düzenli bir işe sahip olması ve aile kurması bir biçimde uzlaştıklarının göstergesidir denilebilir.

Ziya'nın asıl baba figürü yazarın benliğiyle birleşmektedir. Zira eser boyunca yazar, kahramana yol göstericilik yapmıştır. Ziya'nın naif kişiliğini zorlayacak pek çok engel ve problemi de karşısına çıkartarak onu asıl arayışına yönlendirmiştir. Tüm ipuçlarını fark eden lakin herhangi bir aksiyonda bulunmayan kahramanın önüne daha belirgin emareler çıkarır. Kahraman pek çok merhaleyi geçip kurmaca hayatı sonlandıktan sonra yazar tarafından dağdaki kulübede karşılanmıştır. Bu husus Campbell'ın en nihayetinde baba, "Evine ancak bütünüyle sınanmış kişileri kabul ede"r (2010,s.151) ifadesiyle aynı doğrultudadır.

*Daha*'da, ana karakterin babasının yaptığı iş nedeniyle onunla bir türlü uzlaşamaması ve çıraklıktan kurtulmak için uğraşması söz konusudur. Babası Ahad'ın birini öldürdüğünü öğrenmesi üzerine kendisinin de bir kaçağın ölümüne sebebiyet vermesi ve ona benzemekten korkmasıyla birlikte yoğun bir iç karmaşa yaşar. 9 yaşındaki çocuk, Ahad'ın katil olduğunu öğrendikten sonra yıllar boyunca tüm kriz anlarında "babam bir katil olmasaydı" (D, s. 1) diye başlayarak tüm hayat hikâyesini kendisine anlatır. Ahad, Gâzâ'ya annesinin ölümü hakkında yalan söylemekle kalmayarak yanında kalıp çıraklığa devam etmesi için manipüle edici ifadelerde de bulunmuştur. Bununla birlikte şiddet uygulamış ve eğitimiyle de ilgilenmemiştir. Karakterin çıraklığı sırasında ağır travmalar yaşamasına sebep olan olaylarda da alaycı tutumu, kahramanın dengesini bozmuştur. Tüm bu olumsuz durumlara rağmen Gâzâ, babasının kendisine gösterdiği en ufak bir ilgi veya övgüde iyi hissetmekten de geri duramamıştır. Aralarındaki bu sağlıklı denilebilecek baba-oğul ilişkisi Ahad'ın ölümüne kadar devam etmiştir.

Görüldüğü üzere ele alınan tüm roman kahramanlarının anneden ziyade babalarıyla kurdukları ilişkilerin daha yakın bir markajda işlenmesi söz konusudur. Baba-oğul çatışması her eserde kendini hissettirmektedir. Başkarakterlerin baba ile bu mücadele hallerinin özellikle gençlik yıllarında oluşu da dikkate değer bir diğer husustur. Bunun yanı sıra her karakter, bir şekilde baba figürü ile uzlaşma yakalamaya çalışmaktadır.

Campbell'ın "Nihai Ödül"ü modern dünyada bir yazarın kitabını tamamlaması, kahramanın sürekli arayışında olduğu onu huzurlu ve mutlu bir bütün gibi hissettiren şey neyse onu bulması gibi hususlara karşılık gelmektedir. *Yara Bende* ve *Kafamda Bir Tuhaflık* adını taşıyan romanların kahramanlarının nihai ödülleri sevdikleri kadınlarla evlenmeleridir. Zira Hasan yıllarca aradığı Goncagül'le, Mevlut ise aşk mektuplarını yazdığı asıl aşkı olan Samiha ile hayatlarını birleştirirler. Bunun yanı sıra Mevlut, baba evini apartman dairesi karşılığında satar (KBT, s.446). Aktaş ve Karataş ailelerinin hepsi yeni dairelerine yerleşirler. Bu durum da Mevlut'un yıllarca gölgesinde kaldığını düşündüğü amcasının oğullarıyla eşitlenmesi anlamına gelmektedir. *Heba*'da ise Ziya Yazıköy'ün dağında sadece kendi gördüğü karaltıya ulaşması; *Heba*'nın Gâzâ'sının ise linç girişimindeki Arap çocuğu Cuma'ya benzetip bir dahaki yolculuğunu nereye yapacağı konusunda yaşadığı aydınlanma nihai ödülleri teşkil etmiştir. Tüm bu "ödülleri" kahramanların asıl aradıklarına ulaşmalarının son adımıdır denilebilir. Çünkü hayatlarındaki sınavlar hala devam etmektedir. Nitekim kahramanlar her ne kadar arayışında oldukları şeyleri bulduklarını düşünse de tam anlamıyla bir bütünleşme hissedemezler.

### 3. DÖNÜŞ

Dönüş aşamasının ilk basamağı "Büyülü Kaçış"tır. "Nihai Ödül" ile dönüş yapmak isteyen kahramanın elde ettiği ödül eğer tanrıların insanlardan kıskanarak sakladıkları bir şey ise peşine düşülür. Yolculuk esnasında yıpranan kahramana dönüş yolunda yardımcı olacak biri ya da bir nesne rehberlik yapar. Campbell bu durumu "Dışarıdan Gelen Kurtuluş" olarak tabir etmiştir. Bu noktada bazı başkarakterler "Dönüşün Reddedilişi" evresini yaşar. Zira artık bulunanın sıradan dünyaya uygunluğu ve aktarılabirliği sorgulanmaktadır. "Dönüş Eşiğinin Aşılması"nda ona kader yardımcı olacaktır. İçsel dünyasında uyumladığı bilgeliği paylaşmak için dünyaya geri döner. Hem bilinç hem de bilinçdışını kavrayan karakter, "İki Dünyanın Ustası" olarak doğal bir ritim tutturur. Son aşama ise "Yaşama Özgürlüğü"dür. Kendisiyle ve her iki dünyayla bütünleşen kahraman "anda" olmanın hazzını yaşar (Campbell, 2010,s.222-267). Bildungsromanlarda da merkezi figür, kendisini bulma ve toplumla bütünleşmeye götüren tecrübeleri yaşadktan sonra oluşum sürecinin son basamağı "başarı/başarısızlık ya da bir üçüncü ihtimal olarak kısmi başarı/kısmi başarısızlık gibi ikili karşıtlıkları" (Turan vd. 2016,s.239-40) belirtmektedir. Bu minvalde anlatının sonuna doğru; dengeli, kendiyile barışık ve olgun bir karaktere sahip olmak isteyen kahraman, yetişkinliğin eşiğine gelir (Tanrıtanır vd. 2007,s.32).

*Yara Bende'nin* Hasan'ı, geçirdiği tüm merhalelerden sonra bir iş tutup sevdiği kadınla evlenmiştir. Bir süre sonra annesiyle yaşamaya başlayan Hasan ve Goncağül'ün oğulları dünyaya gelir. Hasan görme engelli doğan oğlunu bağrına basar. Annesi ise torunun bu şekilde doğmasını Kör Sabiha'nın kızıyla evlenmemesine bağlayarak ziyaretten ziyarete taşımaya başlar. Goncağül ve kayınvalidesi, çocuğun kör doğmasının hüznünü üzerlerinden atamazlar ve giderek birbirlerine benzemeye başlarlar. Başkarakter, bu durumu oğluna şu şekilde ifade eder: "Sen görmediğin için elbette bilemezsin bunun insana nasıl ıstırap verdiğini, aynı evin içerisinde birbirine tıpatıp benzeyen iki kadınla yaşamak hiç ummadığım kadar zordu." (YB, s. 194). Hasan, bu karmaşanın içerisindeyken annesini kaybeder. Bu olaydan birkaç ay sonra da eşi Goncağül vefat eder. Oğluyla baş başa kalan Hasan'a ablası yardım eder. Bu sebeple ses kayıtlarında oğluna " Sen biraz da halanın oğlusun, diyebilirim." demiştir (YB, s. 194). Oğlu büyümeye devam ederken mahallenin gittikçe değişmesi ve ablasının Mersin'e taşınıp zamanla iletişimlerinin zayıflaması da onu zorlamıştır. Kendisini tekrar evlendirmek isteyen ablasına sıcak bakmayan Hasan, uzaklaşmalarını buna bağlamıştır. Her şeye rağmen oğluyla keyifli zamanlar geçirmeye çalışan Hasan'ın son sınavı ise ilerlemiş hastalığıdır. Oğlunu bu dünyada "kör kuyuda" bırakma düşüncesi kahramanı endişelendirmektedir. Tam da bu sebeple ses kayıtlarını aldığını ve oğlunu bu yolla yalnız bırakmayacağını düşünür. Hasan, oğlunu ve ses kayıtlarını son zamanlarda yakınlaştıkları abisi Abdullah'a emanet edeceğini de eklemiştir. Çocukları olmayan abisinin ve eşinin, oğluna iyi bakacaklarından eminken ses kayıtları hususunda güvenememektedir. Yazar olan Abdullah'ın ses kayıtlarını bir şekilde kitaplaştırmak isteyeceğini ileri sürer. Hasan bu konudaki kararı oğlunun vermesini isterken artık romanın son cümleleri bir vasiyet halini alır: Oğlu, Hasan'ın ölümünden birkaç yıl sonra bu kayıtları dinleyebilecektir çünkü ona göre "Acı tazeyken hiçbir sözün değeri olmaz oğlum, acıyı yaşatan kişinin sözleri bile..." (YB, s. 197).



Bu olaylar ekseninde, Hasan'ın hayatının son zamanlarında da birtakım sorunlarla uğraştığı ve acı kayıplar verdiği görülmektedir. Lakin oğlunun doğumuyla birlikte daha da güçlenmiş bir şekilde tüm problemlerle başa çıkmaya çalışmıştır. Bu husus, ana karakterin artık olgunlaşmış kişiliğinin önemli bir göstergesidir. Hastalığına karşı sergilediği olgun ve oğlunu koruyucu tavırlarla birlikte yıllardır bir şekilde mesafeli olduğu abisiyle yakınlaşmaları da bu minvalde değerlendirilebilir. Ses kayıtlarının sonuna doğru Hasan'ın söylediği cümleler de her insanın idrakte zorlandığı "ölüm"ün de kahraman tarafından kabullenildiğini hissettirmektedir: "İnsan ölür, öyle veya böyle, er veya geç, gözleri açık veya kapalı, insan ölür, ben de..." (YB, s. 197). Bu minvalde Hasan'ın olgunlaşmasını tamamladığı öne sürülebilir.

Tüm bu hususlar *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* bağlamında düşünülecek olursa Hasan "Nihai Ödül"ü olan Goncagül ile evlenerek son ana aşama olan "Dönüş"e geçmiştir. Kör Sabiha'nın kızı Songül'ü yarı yolda bırakmış olan Hasan, yıllar önce ölen Kör Sabiha ile uzlaşma şansını elinden kaçırmıştır. Mistik bir açıdan bakıldığında Hasan'ın oğlunun görme engelli doğmasının kaynağı bu husustur denilebilir. Hasan'ın annesini ve eşini kaybetmesinden sonra ablasının yardımları Campbell'ın "Dışarıdan Gelen Kurtuluş" olarak tabir ettiği evreyi simgelemektedir. En nihayetinde ölümü kabulleniş hali de Hasan'ın "Yaşama Özgürlüğü" denilen son evreye geçtiğini imlemektedir.

Hakan Günday'ın *Daha* adlı eserinde ise son evre Gâzâ'nın bir grupla birlikte linç girişiminde bulunmaya teşebbüs ettikleri Arap genci yıllar önce ölümüne neden olduğu Cuma'ya benzetmesiyle başlamaktadır. Başkarakter, çocuğa zarar vermek yerine şefkatli bir yaklaşım sergilerken korkan çocuk kaçar. Bu olayın ardından kahraman, Afganistan'a gitmek için bir "kaçak" olarak gitmek için yine bir kaçakçıyla iletişim kurar (D, s. 395). Barbar adlı bu adam, ona eroin teklif etse de artık değişmeye başlamıştır ve "Yeni bıraktım!" diyerek teklifi reddeder. Barbar'a "Benim bir arkadaşım var. Bir Afgan... Bana bir kaçak olarak geldi. Ben de ona bir kaçak olarak gideceğim, anladın mı?" (D,s.395) diyen Gâzâ'nın bu sözünden Cuma'dan bahsettiği anlaşılmaktadır. Tercih ettiği bu seyahat biçimiyle bugüne kadar kendilerine gelen kaçakların yolculuğunu tersten deneyimler. Yolculuk esnasında başkalarını almak için duran kamyonun kasasından sevdiklerine veda eden kaçakları görmesi onu derinden etkiler. Bu insanlarla yola devam eden kahraman, genç bir çiftin küçük çocuğunu düşmemesi için kucağına alır ve tüm insanlara bakarak "Özür dilerim...", "Beni affedin." ve "O korkunç şeyleri yaptığım için beni affedin!" (D, s. 403) diyerek geçmişte yaptıklarına dair pişmanlığını dile getirir. Bu sırada kaçaklardan biri kahramana bir elma verir ve küçük çocukla birlikte sırayla elmayı yemeye başlarlar. Ardından elmayı veren adama dönerek "Beni affettiğiniz için teşekkür ederim. Anlamadı ve güldü. Bir daha denedim. İyi ki beni tanımadınız! Sonra bir daha... İyi ki depoma ayak basmadınız!"(D, s. 403). Kucağındaki küçük çocuk ise elma yeme sırasını atladığı için kahramana bir tokat atar. Gâzâ, bu olayı şu şekilde yorumlar: "Cezamı vermişti. O tokadı, hayatını mahvettiğim bütün insanlar adına atmıştı ve konu kapanmıştı" (D, s. 404).

Cuma'nın ülkesine yaklaşırken kamyonları soyguncular tarafından durdurulur. Yolculuğu koordine eden kişinin bu soyguncularla kasada bulunan silahlar ve bir adam karşılığında anlaşıldığını anlar ve aklına kendi deposundaki kaçaklardan Rastin'in kendini grubu için öne atışı gelir. Gâzâ da aynı tavrı sergiler ve adamlar tarafından alıkonur(D, s. 408-409). İki ay boyunca bir köyde kuyu kazmakla görevlendirilen kahramanın buradaki tutsaklığı suyu bulunca sona erer. O köydeki

insanlarla da yakın ilişkiler kurup işini tamamlayınca "kendi hayat hikâye"sine doğru yolculuğunu sürdürür. Bir haftanın sonunda Cuma'nın ülkesine ulaşır ve "Budalardan boşalan yuvaların içinde" küçükken destekçisi olan Dordor ve Harmin'i hayal eder. Bu iki adam "Yolda seninle değildik ama, bak, buradayız. Seni bekliyorduk Gâzâ, hoş geldin..." (D, s. 414) der. Bu sırada yıllardır duymak için uğraştığı Cuma'nın sesini duyar (D, s. 415). Cuma, Gâzâ'ya; yıllardır yolda olduğunu, onu evine getirdiği için minnettarlığını, morfine tekrar teslim olmaması gerektiğini ve geçmişini yine anlatmak isteyip istemediği gibi sorularda ve telkinlerde bulunur. Başkarakter, yıllarca babasının ruhunda yarattığı travmalarla boğuşması, kaçaklara kötü davranışlar sergilemesi ve Cuma'yı öldürmenin vicdan azabını yıllarca taşıması gibi ağır yükleri bu yolculukla atmıştır. Gâzâ "Hayatını aldığım o günden beri içinde taşıdığım Cuma'yı evine teslim ettim."(D, s. 417) ifadeleriyle arayışının son halkasını tamamlamıştır. Yaşadığı çevrenin ona getirdiği tüm olumsuz yönlerinin bir bir üstesinden geldiği gözlemlenen Gâzâ artık erginleşmiş bir kahramandır. Zira Cuma ile vedalaştıktan sonra 15 yaşlarındaki bir çocuk tarafından sol omzundan vurulan karakter, bu durumu gülümseyerek karşılamış ve yere yıkılmak yerine ayağa kalkmıştır.

Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* adını taşıyan eserinin başkahramanı, vardığı son noktada iki kızını evlendirmiş, gençliğinde bir türlü kavuşamadığı aşkı Samiha ile evlenmiş ve artık apartmanda yaşamaya başlamıştır. Tüm bu hususlar kahramanın gençken elde etmek istediği her şeye ulaştığının bir göstergesidir. Mevlut, mesleki kariyer anlamında gençken arzu ettiği saygınlıkta ve gelir düzeyinde bir iş sahibi olamasa da babasından devraldığı sokak satıcılığını bilhassa bozacılığı bırakmamıştır. Apartmanın soluk yaşamına karşılık sokaklar, eski insanları barındırmasa da Mevlut'a huzur vermektedir. Bu açılardan bakıldığında kahraman, arayışında olduğu her şeye kavuşmuş gibidir. Lakin Ferhat'ın "resmî" ve "şahsi" görüş dediği; Efendi Hazretleri'nin ise "kalbin" ve "dilin" niyeti dediği unsurların bütünleşmesi arzusundadır. Mevlut, yine sokaklarda olduğu eserin son kısmında bu isteğine kavuşur: "Şehre söylemek, duvarlara yazmak istediği şey şimdi aklına gelmişti işte. Bu hem resmî hem şahsi görüşüydü; hem kalbinin hem de dilinin niyetiydi: "Ben bu âlemde en çok Rayiha'yı sevdim," dedi Mevlut kendi kendine." (KBT, s. 466).

*Heba'nın Ziya'sı* ise köyde çıkan dedikoduların, mezarlıkta gördüklerinin etkisiyle bağ evine gider ve köyün erkeklerinin saldırısına uğrayınca dağdaki karaltıya doğru koşmaya başlar. Buranın derme çatma bir kulübe olduğunu gören kahramanın oraya gidecek kadar bile takati yoktur. Bir kayanın kenarına sığınır fakat onu arayanların seslerini duyduğu için uyumaktan vazgeçip kulübeye yönelip kapıyı çalar. Yazar, kapıyı açıp onu içeri buyur eder. Ziya, kendisini aradıklarını söyleyince yazar "Biliyorum" diye karşılık verir. Köylülerin kayanın orada kendini aradığını gösteren yazara, karakter "başını çevirip beni orada boşuna arıyorlar dercesine" bakar. Lakin köylüler, kahramanın cesedini alıp taşımaya başladıklarında Ziya şaşkınlıkla "Beni buldular" der (H, s. 376). Bu minvalde başkahramanın, eser boyunca iki sınavdan geçtiği dolayısıyla iki sona ulaştığı söylenebilir. Zira çocukluğunda öldürdüğü kuş, hayatının her evresinde kendisini göstererek kendisini yıllarca yargılamasına sebebiyet vermiştir. Ziya'nın kurmaca dünyası tıpkı taş atarak öldürdüğü kuş gibi sona ererek döngüsünü tamamlarken yazarı buluşu ise gerçeklik hususundaki tüm perde arkasını idrak etmesi yönünden asıl arayışının neticesini oluşturmuştur.

Genel itibarıyla bakıldığında her bir kahramanın "Nihai Ödül" evresinde buldukları şeyin onları tam olarak ulaşmak istedikleri yere vardırmadıkları görülmektedir. "Dönüş" evresinde de birtakım zorlu yollar ve sınavlardan geçen merkezi figürler, bilinçli veya bilinçsiz arayışında oldukları hususlara kavuşmuşlardır. Bütün karakterlerin erginleşmeleri son halkalarını tamamlamaktan geçmiştir. Ziya gerçeğe, Gâzâ affedilmeye; Hasan kabullenmeye, Mevlut ise zihnindeki ikilikleri bütünleştirmeye erişerek hikâyelerini nihayete erdirmişlerdir.

## SONUÇ

İster maddi ister manevi düzleme yerleştirilmiş olsun varoluşun başladığı günden bu yana insanoğlu bir yolculuk sürdürmektedir. Kahramanlarının hikâyeleri ise mitlerden günümüz anlatılarına kadar yer edinmiştir. Campbell'ın monomit teorisi, mitsel anlatılar üzerinden bu hususu imlerken Bildungsromanların da benzer bir örgüyü içerdikleri görülmektedir.

Başlangıçta tecrübesiz çocuklar olarak karşılaşılan roman kahramanları, aile ve çevrelerinin de etkileriyle birlikte uyumsuzluklarını belirginleştirecek davranışlarda bulunmuşlardır. Yine tüm merkezi figürler, dar bir çevrede dünyaya gelerek ilk gençlik ya da gençlik yıllarında büyük şehirleri deneyimlemişlerdir. Şehirden köye, köyden şehre bu hareketler esnasında kahramanlar, bilinçli veya bilinçsiz, duygusal ve mesleki kariyerlerini inşa etme aşamasındadırlar. Aile, okul ve iş çevrelerinde karşılaştıkları zorluklar da her bir karakteri, esas arayışlarına yönlendiren unsurları teşkil etmiştir. Kahramanların gelişiminde annelerinin özellikle de babalarının önemli etkileri olmuştur. *Daha* adlı roman dışında ele alınan tüm eserlerdeki annelerin çocuklarına karşı merhametli bir tavır sergiledikleri görülmektedir. *Kafamda Bir Tuhaflık*, *Yara Bende* ve *Daha*'da sadece bir baba figürü olarak kalmadıkları aynı zamanda bir usta çırak ilişkisi de yürütmeleri göze çarpmaktadır. Aynı zamanda eserlerde baba-oğul çatışmaları da önemli bir yere sahiptir. Zira tüm romanlarda babalar, başkahramanlar küçükken ya da genç yaşlarında vefat etmişlerdir. Eğitim de erginleşmede yardımcı olan bir etken olarak eserlerde yerini almıştır. Merkezi figürlerin okul hayatlarından kesitler görmekle birlikte Oluşum Romanı seyrine uygun olarak okul ve arkadaş çevreleriyle uyumsuzlukları söz konusudur.

Modern romanların kahramanlarının arayışlarının getirdiği farklılıklar, erginleşmeyi yine farklı bir boyuta taşımaktadır. Ele alınan eserlerin ana karakterlerinin her birinin başka arayışlar içerisinde oldukları görülmektedir. Bu husus, aşmaya çalıştıkları engelleri de ayırtmıştır. Kahramanlar karşılarına çıkan maddi ve manevi sınavların üstesinden geldikçe olgunlaşmaya bir adım daha yaklaşmaktadırlar. Aradıklarını bulduklarını her düşündüklerinde ise yaşamları onları başka alanlarda sınayarak asıl varış noktalarına ulaştırmıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında *Kafamda Bir Tuhaflık*, *Heba*, *Yara Bende* ve *Daha* adlı eserlerin kahramanlarının hem Bildungsroman hem de *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nun aşamalarını, ihtiva ettikleri söylenebilir. Her bir kahraman, Campbell'ın ifade ettiği "Yola Çıkış", "Erginleme" ve "Dönüş" aşamalarını; modern dünyada şahsi arayışlarını gerçekleştirerek tamamlamıştır denilebilir.

**KAYNAKÇA**

- Akdeniz, Büşra (2020). *Günümüz Etnik Amerikan Edebiyatında Kadın Bildungsromanı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Asutay, Hikmet (2012). "Oluşum Romanı Geleneği ile Günümüzdeki İzleri Üzerine". *Zeitschrift für die Welt der Türken*. 4(2): 27-36.
- Aytaç, Gürsel (1983). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (1989). *Edebiyat Yazıları I, Modern Alman Edebiyatında Bildungsroman*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bayram, Yavuz (2007). "Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Aşk", *İlmî Araştırmalar*, (23): 7-28.
- Boes, Tobias (2009). "On the Nature of the Bildungsroman Translation of Über das Wesen des Bildungsromans" (1819) by Karl Morgenstern. *PMLA*, 124 (2): 650-659.
- Campbell, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). Ankara: Kabalıcı Yayınevi.
- Duman, Alim (1995). *Stan Nadonly: 'Selim ya da Konuşma Yeteneği' Oluşum Romanı Geleneğindeki Yeri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duran, Zeliha (2015). *Carmen Laforet'in Romanlarında İç Savaş Sonrası Dönemde Bildungsroman*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Golban, Petru ve Karabakır, Tamer (2019). The Bildungsroman as Monomythic Fictional Discourse: Identity Formation and Assertion in Great Expectations. *Humanitas*, 7(14): 318-336.
- Graham, Sarah (2019). "A History of The Bildungsroman". (Edited by Sarah Graham), United Kingdom: Cambridge University Press.
- Holbrook, Victoria (1999). Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü. Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. "Bildungsroman" 86-88. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özsaraç, Habibe (2014). *Siyahî İngiliz Bildungsroman: Hanıf Kureishi'nin The Buddha of Suburbia, Andrea Levy'nin Fruit of The Lemon ve Dıran Adebayo'nun Some Kind of Black Romanlarında Diaspora Kimlikleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Selbmann, Rolf (1994). *Der deutsche Bildungsroman*. Verlag J. B. Metzler: Stuttgart.
- Sevinç, Canan (2016). "Sanatçı Romanı (Künstlerroman) Olarak Karartma Geceleri". *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6(11): 95-113.
- Tanrıtanır, Bülent Cercis ve Akın Eleman (2010). "Bildungsroman Olarak F. S. Fitzgerald'ın This Side of Paradise Adlı Romanı". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 9 (1): 65-79.
- Turan, Yusuf Ziyaettin ve Raşit Çolak (2016). "Bildungsroman'a Tematik Bir Yaklaşım: David Copperfield ve Çalığıuşu". *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 4 (7): 455-465.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

# GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ



  
Güncce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

# Selim İleri Romancılığı



  
Güncce Yayınları

# Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştiri

Dr. İrfan Atalay

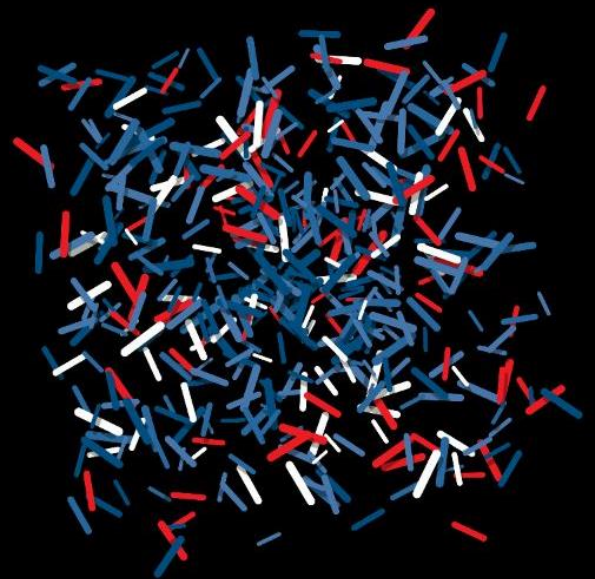


  
Güncce Yayınları

# FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

*Dr. Yusuf Topaloğlu*



  
Güncce Yayınları

**Çeviribilim**  
**Araştırma Makaleleri**  
**Research Articles**  
**on Translation Studies**

# Walter Benjamin'in "Die Aufgabe des Übersetzers [Çevirmenin Görevi]" Adlı Eserinin Çeviribilim ve Felsefe Temelinde Analizi

DR. ÖĞR. ÜYESİ **SERHAT ARSLAN\*** - DOÇ. DR. **ENDER BÜYÜKÖZKARA\*\***

## Öz

Çeviribilim ve felsefe alanları çerçevesinde yürütülen disiplinlerarası bu çalışmanın konusunu, çağdaş felsefenin önde gelen isimlerinden biri olan Walter Benjamin'in çeviri anlayışını ortaya koyduğu eseri, "Die Aufgabe des Übersetzers [Çevirmenin Görevi]" oluşturmaktadır. Çalışmamızda söz konusu eserin içeriği detaylı bir biçimde analiz edilerek değerlendirilmiş, ortaya konulan analiz ve değerlendirme çıktıları doğrultusunda, Benjamin okuyucusuna metni alımlama ve derinlemesine yorumlama hususunda bir katkı sağlamak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, çalışmamızın ilk kısmında Benjamin'in söz konusu eserine ilişkin genel bir çerçeve ortaya konulmuş, ikinci kısmında hazırlanan tablo vasıtasıyla genel anlamda metnin içeriksel planı oluşturulmuş ve son kısımda ise hazırlanan tabloda ifade edilen temel alt konu başlıklarına dair çalışmamızın amacı doğrultusunda analiz ve değerlendirmelerde bulunulmuştur. Benjamin'in eserinde ortaya koyduğu çeviri anlayışının ve çevirmene yüklediği görevin temel yapıtaşları şu şekilde dile getirilebilir: Benjamin, çeviriyi bir aktarım/bildirme eylemi olarak görmeyip onu bir form/biçim olarak ele almaktadır. Ona göre, çeviri eylemi vasıtasıyla özgün metin, yeni bir form kazanarak varoluşunu sürdürmektedir. Diğer taraftan çeviri eylemi, metinlerarası bir olgu olmanın ötesinde, diller arasındaki iç ilişki ve bağlantıyla alakalıdır. Bu bakımdan çeviri eylemi aracılığıyla Benjamin'in "salt dil" veya "gerçek dil" olarak betimlediği dile bir yönelim söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda çevirmenin görevi, "bir başka dilin etkisi altında bulunan salt dili, kendi dilinde özgürlüğe kavuşturmak" olarak ifade edilmektedir.

**Anahtar sözcükler:** Benjamin, çevirmen, çevirmenin görevi, salt dil, çeviri

ANALYSIS OF WALTER BENJAMIN'S "DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS [THE TASK OF THE TRANSLATOR]" BASED ON TRANSLATION STUDIES AND PHILOSOPHY

## Abstract

The subject of this interdisciplinary study, carried out within the framework of translation studies and philosophy, is Walter Benjamin's work, "Die Aufgabe des Übersetzers [The Task of the Translator]", in which he reveals his understanding of translation. In our study, the content of the work in question has been analyzed and evaluated in detail. In line with the analysis and evaluation outputs, it is aimed to contribute to Benjamin's reader in terms of reception and intensive interpretation of the text. In line with this purpose, in the first part of our study, a general framework

\* Bingöl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, serhatarslan@bingol.edu.tr, orcid: 0000-0002-7914-0721

\*\* Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, ebuyukozkara@sakarya.edu.tr, orcid: 0000-0002-7039-3159

regarding Benjamin's work above was put forward; in the second part, the contextual plan of the text was created in general with the help of the table prepared, and in the last part, the main sub-topics expressed in the prepared table were analyzed and evaluated in line with the purpose of our study. The basic building blocks of the understanding of translation that Benjamin puts forth in his work and the task he assigns to the translator can be expressed as follows: Benjamin does not see translation as an act of transmission/declaration but considers it a form. According to him, the original text continues by gaining a new form through translation. On the other hand, beyond being an intertextual phenomenon, translation is about the internal relationship and connection between languages. In this respect, through the act of translation, there is an orientation to the language that Benjamin describes as "pure language" or "real language". In this context, the task of the translator is expressed as "to liberate the pure language under the influence of another language in its own language".

**Keywords:** Benjamin, translator, the task of the translator, pure language, translation

## GİRİŞ

Çeviri faaliyeti tüm alanlar ve disiplinler için büyük bir öneme ve gerekliliğe sahiptir. Her ne kadar çeviribilim alanı görece genç bir disiplin olsa da çeviri eylemi üzerine düşüncelerin kaleme alınması çok eskilere dayanmaktadır. Düşünce tarihine bakıldığında, çeviri eylemi hakkındaki düşüncelerin sıkça ifade edildiği ortadadır. Elbette bu görüşler, günümüz çeviribilim disiplininin ilgi ve uzmanlığından uzak olmakla birlikte, söz konusu disiplinin ortaya çıkması ve gelişimi için önemli ölçüde etkili olmuş ve bu doğrultuda katkı sağlamışlardır. Bu çalışmanın konusunu, çeviri eylemine dair bu türden görüşler ortaya koyan filozoflar listesinin başlarında yer alan Walter Benjamin'in (1892-1940) "Die Aufgabe des Übersetzers [Çevirmenin Görevi]" metni oluşturmaktadır.

Benjamin, bu metni 1921 yılında kaleme almış ve 1923'te Baudelaire'in *Tableaux parisiens* [Paris Manzaraları] adlı eserinin çevirisine önsöz -ya da giriş- olarak yayımlamıştır. Heselhaus'un (2008, s. 17, 21) da belirttiği üzere, Benjamin'in adı geçen metni, çeviri üzerine yazılmış en zor ve en yoğun içerikli çalışmalardan biridir. Çeviri faaliyeti hakkında düşünen ve konuyla ilgili tartışmalara ilgi duyan araştırmacılara, Benjamin'in söz konusu metnin derinlemesine analizi ve yorumlanması hususunda katkı sağlayabilmek amacıyla kaleme alınmış olan çalışmamız, biri çeviribilim, diğeri de felsefe alanında araştırmalar yürüten iki akademisyenin disiplinlerarası niteliğe sahip ortak ürünüdür.

Bu amaç doğrultusunda, çeviri eylemi hakkındaki o döneme ait mevcut görüşlerin kritiğinin yapıldığı bir eser olan "Die Aufgabe des Übersetzers" metni ile metnin yazarı Benjamin hakkında genel hatlar ortaya konularak arka plan bilgisi sunulmuştur. Akabinde, ilgili metne genel bir bakış sağlamak amacıyla ve metnin içeriğini parçalara ayırmak suretiyle hazırlamış olduğumuz bir tablo çalışmamızın ikinci kısmına eklenmiştir. Böylelikle hazırlamış olduğumuz tablonun, Benjamin'in ilmek ilmek örülü bir biçimde bilinçli bir tasarım ürünü olan ve kendine özgü bir yöntemle sahip "Die Aufgabe des Übersetzers" metninin, hedef kitesinin amacına uygun olarak daha net bir biçimde alımlanması adına, metin içerisindeki düşünsel yolculukta adeta bir pusula işlevi



üstlenmesi beklenmektedir. Söz konusu tabloda yer alan açıklamalarda, metnin özgünlüğüne sadık kalabilmek amacıyla, Benjamin'in çeviri eylemine yönelik görüş ve ifadeleri günümüz çeviribilim terminolojisinden bağımsız bir biçimde aktarılmış; söz konusu görüş ve ifadeler de yazarın metnine bağlı kalarak tabloya eklenmiştir. Çalışmamızın üçüncü ve son kısmını oluşturan, söz konusu tablodaki içeriğe ilişkin analiz ve değerlendirmeler çerçevesinde, hem Benjamin'in kaynak kültürde oluşturduğu kaynak metin ve erek kültüre Ahmet Cemal tarafından aktarılan erek metindeki özgün ifadeler göz önünde bulundurulmuş hem de günümüz çeviribilim disiplininin mevcut terminolojisi çerçevesinde tespitlerde bulunulmuştur.

### 1. "DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS" HAKKINDA

Çağdaş felsefenin önde gelen isimlerinden biri olan Benjamin, pek çok çağdaşı gibi sistematik bir filozof olmayıp, felsefe alanı ile edebiyat kritiği gibi konularda çalışmalar ortaya koymuş çok yönlü bir düşünürdür. Bu yönüyle Benjamin'in ortaya koyduğu görüşler, adeta bir şablon içerisinde, basitçe anlaşılması ve aktarılması mümkün olmayan bir niteliğe sahiptir. Diğer taraftan görüşlerinin ekseninde meydana gelen değişim neticesinde Benjamin'e ait tek bir felsefe anlayışından bahsetmek de güç görünmektedir.

Bu doğrultuda Macdonald, Benjamin'in felsefesindeki veya daha doğru bir ifadeyle felsefelerindeki çelişkilerin varlığının altını çizmektedir (1984, s. 121). Diğer taraftan benzer şekilde Flèche, Benjamin'in belirsizlik ile özdeşleştiğini, eserlerinin okunmasının zor olduğunu ve okuyucularının hatırı sayılır bir çaba göstermesi gerektiğini vurgulamaktadır (1999, s. 195). Böyle bir çelişki ve belirsizlik haline dair bir hüküm vermek, çalışmamız kapsamı dışında kalmakta ise de; Benjamin'in eserlerine ilişkin aşağıdaki tespitte bulunmak mümkündür.

Her ne kadar istisnaî örneklerini bulmak ihtimal dâhilinde olsa da, adeta ilmek ilmek örülü olan bu metinler, bir çarpıda ve basit bir biçimde anlaşılabilir nitelikte değildir. Bu yargı, metinleri okuma ve anlama konusunda aceleci davranılmaması gerektiğini imlediği gibi; okuma ve anlama yönünde bir gayret sarf edilmesi gerektiğini de net bir biçimde ifade etmektedir. Başka bir deyişle, Benjamin okuru, filozofun metnini anlayabilmek adına metindeki örgüyü takip etmek için belirli bir çaba göstermelidir. Ayrıca söz konusu okuyucu, Benjamin'in metinlerine yönelik peşin hükümlerden uzak durarak metni alımlayabilmesi için sabırlı davranmalı ve yeri geldiğinde farklı bağlam ve kaynaklardan destek alarak yeniden okumalar yapmalıdır. Bu aşamaları kateden okuyucu, böylelikle filozofun metinlerine nüfuz ederek alımlayabilecektir.

Çalışmamızın konusunu oluşturan, Benjamin'in "Die Aufgabe des Übersetzers" adlı metni, tam da yukarıda belirtilen hususlara sahip metinlerinden biridir. Benjamin, bu metni 1921 yılında kaleme almakla birlikte, ilk olarak 1923'te, 1920 yılından beri üzerinde çalıştığı, Baudelaire'in *Tableaux parisiens* adlı eserinin çevirisine önsöz ya da giriş olarak yayımlamıştır (Schultz, 2016, s. 188; Haberpeutner, 2023, s. 118; Berman, 2018, s. 39; Derrida, 1985, s. 175). Diğer taraftan söz konusu metin, Schultz'un (2016, s. 191) da belirttiği üzere, Benjamin'in dile dair ilk yayımlanmış eseri olmak durumundadır. Zira çoğu araştırmacı, Benjamin'in dil kuramıyla ilgili olarak üç denemesine müracaat etmektedir. Bunlar "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen [Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine]", "Über das mimetische Vermögen [Taklit Yetisi Üzerine]" ve

kısmen “Die Lehre vom Ähnlichen [Benzer Olanın Öğretisi]” adlı metinler olup söz konusu metinler, Benjamin hayatı boyunca yayımlanmamıştır.

Kimi araştırmacılara göre Benjamin’in 1923 yılında yayınlanan çeviri eylemi hakkındaki söz konusu çalışması, döneminde hak ettiği ilgiye sahip olamamıştır (Haberpeutner, 2023, s. 118; Costa, 2022, s. 215; Taşdan, 2015, ss. 136-137). Öte yandan Dieberger, Benjamin’in söz konusu eserinin 20. yüzyılın çeviri kuramı üzerine yazılan en önemli metinlerden biri olarak kabul edildiğini belirtmektedir (2020, s. 4). O’Neill’e göre ise, bu eser, çeviri kuramları bağlamında göz ardı edilmesine rağmen, çeviribilim alanında en ufuk açıcı metinlerden biri olarak kabul edilmektedir (2013: 186). Ayrıca Derrida, metnin gücüne rağmen, belirgin bir bütünlüğe sahip olduğu ve ele aldığı konulara iyi bir biçimde odaklandığı görüşündedir (1985, s. 175). Bu noktada şöyle bir sorunun sorulması yerinde olacaktır: Benjamin’in bu giriş veya önsöz niteliğindeki çalışması, kısmen göz ardı edilmesine rağmen, neden çeviribilim alanında önem atfedilen bir metin olarak kabul edilmektedir? Soruya şu şekilde bir yanıt verilebilir:

Yukarıda değinildiği üzere, Benjamin’in çalışmamızın konusunu oluşturan metni, onun dil kuramıyla bağlantılı bir metindir. Buna göre “Die Aufgabe des Übersetzers” sadece çeviri edimini ele alan bir metin değildir; Benjamin’in çeviriye bakış açısını dil anlayışı ve daha da genel olarak felsefi tavrı çerçevesinde ele aldığı bir yazıdır. Öte yandan Benjamin’in, bu yazıyı sadece bir teorik ilgiyle kaleme almadığı pekâlâ söylenebilir. Çünkü bu metin, aynı zamanda Baudelaire çevirmeni olan bir filozofun çeviri eylemi üzerine düşüncelerinin bir dışavurumudur.

Bu çerçevede çeşitli araştırmacılar bu doğrultuda beyanlarda bulunmaktadırlar. Örneğin, Chamat (2022, ss. 24-25, s. 155) ve Schultz (2016, s. 191), metni Benjamin’in dil kuramı ile ilişkilendirmektedirler. Macdonald’a göre bu eser, reçetevari bir çalışma olmayıp bir kuram niteliğindedir; söz konusu eser, spekülative bir dil felsefesidir ve aynı zamanda dinî bir refleksiyonu temsil etmektedir (1984, s. 122). Diğer taraftan O’Neill ise, Benjamin’in bakış açısının, salt çeviri olgusu bağlamına özgü olmadığı; hatta onun dünya görüşüyle, hayatıyla ve düşüncesiyle doğrudan orantılı olduğu kanaatindedir (2013, s. 6).

Görüldüğü üzere yukarıda ele alınan araştırmacılar, Benjamin’in “Die Aufgabe des Übersetzers” metni hakkında farklı yorumlarda/beyanlarda bulunmaktadırlar. Bu farklılık durumu, sadece metnin genel anlamda değerlendirilmesi bakımından söz konusu olmayıp, metnin niteliği, mahiyeti, içeriği ve yazım amacı gibi çeşitli hususlar bakımından da geçerlidir. Bu doğrultuda metne yönelik kimi farklı analiz ve değerlendirmeler hemen aşağıda ele alınacaktır.

Metne yönelik ortaya konulan değerlendirmelerin bir kısmı, söz konusu metnin teorik ve pratik yönlerine ilişkin olan hususlardan ibarettir. Her ne kadar Weber (2008, s. 55), Benjamin’in metnin büyük bir kısmı spekülative ve teolojik bir nitelikte olan yüksek seviyede soyutlamalar ile birlikte pratik ve somut öğeler içerdiğini belirtse de konu ile ilgili değerlendirmelerin çoğu, Benjamin’in çeviri eyleminin pratik yönünü göz ardı ettiğine yöneliktir. Schultz’un belirttiği üzere, Benjamin Baudelaire’e referansta bulunmaz. Ona göre bu önsöz, Baudelaire çevirisine ya da başka bir çeviriye dair bir savunuyu ya da açıklama değildir. Bu eserle Benjamin dil ve çeviri kuramını yayımlama fırsatını değerlendirir gibi görünmektedir. Çevirmenin görevinin açıklanmaya çalışıldığı eserde, Benjamin aslına uygunluk ve aşırı serbestlik dışında, çeviriye ilişkin yeni bir,

üçüncü tarz oluşturur ve betimler (2016, ss. 189-190). Sığırcı'ya göre de Benjamin, gerçekleştirdiği şiir çevirisinden hiç bahsetmediği bu önsöz üzerinden çeviri üzerine felsefî düşüncelerini aktarma fırsatı yakalamış gibidir (2022, s. 12). Buradan hareketle Benjamin'in metni, teorik bir ilgi barındırdığı şeklinde pekâlâ yorumlanabilir. Bu doğrultuda Berman'a göre, Benjamin'in çeviri üzerine konuşması ile çevirinin kendisi arasında bir boşluk bulunmaktadır. Böyle bir boşluk, Benjamin'in çevirilerinin çeviri edimine ilişkin vizyonundan farklı olması olgusuna indirgenemeyecek şekilde bir gerilim yaratmaktadır. Bu çerçevede Benjamin'in metni, ilgili olduğu metni tartışmayıp çeviri hakkında bir tür "saf" konuşma şeklinde, empirik olgulara yer vermeyen bir yazı konumundadır (2018, s. 40). Costa ise, benzer bir şekilde, Benjamin'in eserinin okuruna çeviri kuramı ile pratiği -çeviriyi üzerine düşünmek ile deneyimlemek- arasında derin bir uçurumun varlığını göstermek istediğini vurgulamaktadır (2022, s. 215). Böylelikle Schultz, Benjamin'in çevirmenin görevine ilişkin kriterleri tanımlamakla birlikte, kendi çeviri çalışmasında tatbik etmediğini ifade etmektedir (2016, s. 190). Buna göre, her ne kadar Chama'tın ifade ettiği gibi Benjamin, çeviri konusuna net ve yakından baksa da (2022, s. 45), Benjamin'in "iş başında bir çevirmen" olarak değil de "çeviri üzerine düşünen bir filozof" olarak görüşlerini beyan ettiği kabul edilebilir. Başka bir deyişle, giriş kısmında "Baudelaire çevirmeni" değil, "çevirinin kuramına/felsefesine odaklanmış bir düşünür" konuşmaktadır.

Yukarıda değinildiği üzere Benjamin, çeviri eylemi hakkında kendine özgü bir anlayış ortaya koymaktadır. Taşdan, Benjamin'in yaşadığı dönemin çeviri anlayışına karşı çıkararak bu anlayışı eleştirdiğini ve bu doğrultuda o zamana değin mevcut çeviri hakkındaki görüşlerin yanlış olduğunu vurguladığını belirtmek suretiyle, bu hususa değinmektedir (2015, s. 137). Benjamin'in bakış açısının ekseninde ise, onun dil kavrayışının/felsefesinin söz konusu olduğu söylenebilir. Ancak bu durum salt dil kavrayışının çeviri anlayışını belirlediği şeklinde anlaşılmalıdır; onun çeviri eylemine bakış açısı, dil anlayışını da etkilemektedir. Macdonald'ın ifadesiyle, Benjamin'in nazarında çeviri eylemi, dil felsefesinin kalbi konumundadır (1984, s. 144).

Araştırmacıların üzerinde durdukları bir diğer husus ise, Benjamin'in çalışmamızın konusunu oluşturan metninde çeviri eylemini bütün metin türleri kapsamında ele alıp almadığı sorusuna ilişkindir. Bu çerçevede değerlendirmelerin çoğu, bazı metin türlerinin ön planda tutulduğu yönündedir. Örneğin, Derrida'ya göre Benjamin, poetik veya kutsal metinlerin çevirisiyle ilgilidir ve bu durum çevirinin özünü açığa vurmaktadır. Benjamin'in metninin tamamı, ilkinden ikincisine geri dönmek suretiyle poetik ile kutsal olan arasında uzanmaktadır ve ona göre, kutsal olan, tüm çevirilerin idealini, saf bir biçimde aktarılabilir olana işaret etmektedir (1985, s. 180). Berman da benzer bir şekilde Benjamin'in edebî çeviriye odaklandığını, metninin nihayetinde ise kutsal metinlere ilişkin bir tespite yer verdiğini göz önünde bulundurarak düşüncelerinin hem seküler hem de kutsal metinlerle alakalı olduğunu belirtmektedir. Yine ona göre, Benjamin genel hatlarıyla çeviri eylemini ele almamaktadır. Zira böyle bir düşünce biçimi Benjamin'e yabancıdır (2018, s. 39, 56). Diğer taraftan Derrida, kutsallık hususundan hareketle, Tanrı düşüncesi ile çeviri kavrayışı arasında bir bağ da kurar. Ona göre, çeviri ve çeviri isteği, bir Tanrı düşüncesiyle bağlantılı olmaksızın düşünülebilir değildir ve söz konusu eserde Benjamin, Tanrı'yı çeviride bağlantılı olan diller arasındaki ilişkiyi mümkün kılan ve sağlayan bir öge olarak ele almaktadır (1985, s. 182).

Buraya kadar ortaya konulan hususlar doğrultusunda, Benjamin'in esas olarak edebî/poetik ve dinî metinleri göz önünde bulundurarak çeviri eylemini teorik bir ilgi ve düzeyde ve bu alanda yeni bir bakış açısı ortaya koymak amacıyla irdelediği ve çalışmamızın ilerleyen kısımlarında gösterilmeye çalışılacağı üzere, mevcut görüşleri kritik ettiği söylenebilir. Bu irdeleme ve kritiğin ise, onun dil hakkındaki felsefî bir çerçevede ortaya koyduğu düşünce ve ifadelerle bağlantılı olduğu söylenebilir.

## 2. "DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS" METNİNE GENEL BİR BAKIŞ

Çalışmamızın önceki kısmında, Benjamin'in çalışmamızın konusunu oluşturan "Die Aufgabe des Übersetzers" metninin belirsizlik ile özdeşleşerek hedef kitlesinin bu metni -tabiri caizse- bir çırpıda alımlamasının güç olduğunun altı çizilmişti. Bu çerçevede böyle bir metni eline alacak bir okuyucunun Benjamin'in tasarladığı biçimde metnin sahip olduğu içeriği özümseyebilmesi için hatırı sayılır nitelikte zorunlu bir çaba göstermesi kesinlikle gereklidir. Çalışmamız çerçevesinde, ilmek ilmek örülü bir biçimde bilinçli bir tasarıma ve kendine özgü bir yönetime sahip bu metnin daha net bir biçimde alımlanabilmesi adına, bir pusula işlevini de üstlenebilecek bir tablonun hazırlanarak ortaya konması amaçlanmıştır (bkz. Tablo 1; Ayrıca benzer bir okuma şablonu için bkz. Chamat, 2022, s. 41). Bu doğrultuda ilgili tabloda, ele aldığımız metnin içeriğini bölümleyerek parçalar halinde ana hatlarıyla ortaya koyan ve aynı zamanda metnin içeriğine dair kuşbakışı görünüm sunan bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Ayrıca Benjamin'in çeviri eylemine yönelik görüş ve ifadeleri -metnin özgünlüğüne sadık kalabilmek adına- günümüz çeviribilim terminolojisi çerçevesinde aktarılmamış; söz konusu görüş ve ifadeler, Benjamin'in ilgili metnine bağlı kalarak oluşturduğumuz tabloya eklenmiştir. Böylelikle söz konusu tablo vasıtasıyla metnin analizi ve alımlanmasına hizmet edecek bir işlevsel araç elde edilmiştir. Son tahlilde çalışmamız çerçevesinde ortaya konacak "Die Aufgabe des Übersetzers" metninin analizi hususunda söz konusu oluşturulmuş tablodan faydalanılacaktır. Benjamin'in eserine ilişkin oluşturulan tablo aşağıda sunulmuştur:

**Tablo 1.** "Die Aufgabe des Übersetzers" metninin içeriksel planı (Benjamin, 1991; 2008)

Konu Numarası	Metnin Konusu	Benjamin'in Konu Hakkındaki Temel Fikri	Almanca (Kaynak) Metinde Sayfa Sayısı	Türkçe Çeviride Sayfa Sayısı
§ 1	Çevirinin okurlara yönelik yapılıp yapılmadığı sorunsalı	Çeviri, okurlar için yapılmaz.	s. 9	ss. 25-26
§ 2	Kötü çevirinin belirtileri	İletmeyi/bildirmeyi amaçlamayan ve önemsiz bir içeriği yetersiz bir biçimde ileten çeviriler kötü çevirilerdir.	s. 9	ss. 25-26

§ 3	Çevirinin özü ve mahiyeti	Çeviri asıl olarak bir biçimdir.	s. 9	s. 26
§ 4	Özgün yapıtın çevrilebilirliğinin ne anlama geldiği sorunsalı	Bu sorunsal kendi içerisinde “Bir yapıtı çevirebilecek bir çevirmen var mıdır?” ve “Yapıt, özü açısından çevrilebilir nitelikte midir?” şeklinde iki soru barındırır.	ss. 9-10	s. 26
§ 5	Her dil ürününün özü gereği çevrilebilir olup olmaması sorunsalı	Çevrilebilirlik niteliği, sadece belli yapıtların özleri gereği, onlara aittir.	s. 10	s. 26
§ 6	Özgün metin ile çeviri metin arasındaki ilişki	Özgün metnin çevrilebilir niteliğine sahip olması nedeniyle, çeviri metin, özgün metin ile oldukça yoğun bir bağlam içerisinde bulunmaktadır.	s. 10	s. 26
§ 7	Özgün yapıtın sonraki yaşamı ve sürekliliği ile çeviri arasındaki ilişki	Çevirinin kaynağında özgün yapıtın sonraki yaşamı mevcuttur ve bu doğrultuda çeviri, özgün yapıtların sürekliliğini vurgulamaktadır.	ss. 10-12	s. 27
§ 8	Diller arasındaki mevcut iç ilişki ile çeviri arasındaki bağ	Çeviri, diller arasındaki mevcut iç ilişkiyi sergilemektedir.	s. 12	s. 27
§ 9	Diller arasındaki mevcut iç ilişki ve aralarındaki yakınlık	Diller arasındaki iç ilişki ve ortaklık durumu, <i>a priori</i> bir biçimde ve tarihsel bağlantıların ötesinde bir yakınlığa karşılık gelmektedir.	s. 12	s. 28
§ 10	Özgün yapıtın sonraki yaşamında değişime uğraması ve böyle değişimlerin nedenleri	Yazın dilinin eğilimi güncelliğini yitirebildiği için, özgün yapıt değişime uğramaktadır.	ss. 12-13	s. 28
§ 11	Diller arasındaki yakınlığın temeli ile salt dil arasındaki ilişki	Böyle bir yakınlığın temelinde, dillerin yönelimleri bakımından birbirlerini tamamlamaları niteliği yatmaktadır. Birbirlerini tamamlayan söz konusu yönelimlerden ortaya çıkan bütün ise salt dile karşılık gelmektedir.	ss. 13-14	s. 29
§ 12	Dillerin sürekli yenilenişi ile çeviri arasındaki ilişki	Dillerin sürekli yenilenişi, çeviriye kaynaklık etmektedir. Çeviri ise söz konusu değişim için bir denek taşı statüsündedir.	s. 14	s. 29
§ 13	Çevirinin salt bildirinin ötesinde içerdiği hususlar	Bir çevirinin salt bildirinin ötesinde içerdiği şeyler, çevrilmesi olanaksız olarak nitelendirilebilecek bir öze karşılık gelmektedir.	ss. 14-15	s. 30

§ 14	Özgün metnin yeniden üretilmesi	Bir çeviri metin, özgün metni “son ve kesin” şeklinde betimlenebilecek bir dil alanına taşımaktadır. Özgün metnin bir çeviri vasıtasıyla bu alandan başka bir alana götürülebilmesi mümkün değildir; bu durumda yapılabilecek tek şey, özgün metnin yeniden üretilmesidir.	s. 15	s. 30
§ 15	Romantiklerin çeviriye bakış açısı	Romantikler, yapıtların yaşamı ve bu yaşamın çeviri ile irtibatı görüşünü savunmaktadırlar.	s. 15	s. 30
§ 16	Çevirmenin kendine özgü görevi ile hedef dil ve çevirinin yönelimi arasındaki ilişki	Böyle bir görev, çeviri yapılacak dilde amaçlanan etkiyi, yani yönelimi bulmakla mümkündür.	s. 16	s. 31
§ 17	Gerçek dilin çevirilerde gizli olması	Tüm düşünce çabalarının odak noktasını teşkil eden söz gizleri ve nihâî gerçekleri barındıran gerçek dil, çevirilerde gizli bir biçimde mevcuttur.	ss. 16-17	s. 31
§ 18	Çevirmenin “çeviri içerisinde salt dilin çekirdeğini olgunlaştırma” şeklindeki görevinin, çözüme ulaştırılamaz bir nitelikte olması	Çevirmenin böyle bir görevi yerine getirmesi için gerekli çözüm yolları, çapraşık bir biçimde görünmektedir.	s. 17	s. 31
§ 19	Çeviride sadakat ve özgürlük	“Sözcüğe bağlılık sadakati” ve “anlama uygun yansıtma özgürlüğü” eğilimleri söz konusudur.	ss. 17-19	ss. 32-33
§ 20	Dillerdeki iletilmesi olanaksız öğeler	Söz konusu öğeler, bağlama göre “simgeleştirici” ya da “simgeleşmiş” öğe olarak tezahür etmektedir.	s. 19	s. 33
§ 21	Dillerin oluşum süreci ve salt dilin çekirdeği	Salt dilin çekirdeği, dillerin oluşum süreci içerisinde kendini belirlemek ve üretmek isteyen şeye karşılık gelmektedir.	s. 19	s. 33
§ 22	Çevirinin tek edimi	Bu edim, salt dili biçim kazanmış olarak yeniden dil devinimine sokabilmektir.	s. 19	s. 33
§ 23	Salt dil bağlamında çeviride özgürlük ve sadakat ile çevirmenin görevi arasındaki ilişki	Bu çerçevede çevirmenin görevi, bir başka dilin etkisi altında bulunan salt dili, kendi dilinde özgürlüğe kavuşturmak; özgün yapıt içerisinde	ss. 19-20	ss. 33-34

		kapalı kalmış dili de yeniden türetme vasıtasıyla özgürleştirmektedir.		
§ 24	Çevirinin değeri	Çevirinin değeri, özgün yapıtın dili ve bildiri niteliğiyle alakalıdır. Bir yapıtın dili, ne kadar değersizse ve bu yapıt ne kadar bildiri niteliğini taşıyorsa, çeviri açısından kazanımlar da o denli azdır.	s. 20	s. 34
§ 25	Çevirilerin çevrilebilirlik niteliği	Çeviriler, çevrilebilirlik niteliğinden yoksundurlar.	s. 20	s. 34
§ 26	Kutsal Metnin çevrilebilirlik niteliği	Kutsal Metin, çevrilebilirlik niteliğini koşulsuz bir biçimde taşımaktadır.	s. 21	ss. 34-35

Çalışmamızın bir sonraki kısmında, yukarıdaki tabloda işaret edilen konuların detaylı bir şekilde analizin yapılmasına ve bu konulara yönelik değerlendirmelerin ortaya konulmasına gayret edilecektir.

### 3. "DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS" METNİNİN ANALİZİ

Benjamin'in "Die Aufgabe des Übersetzers" başlıklı metnine ilişkin analiz ve yorumlamaların görece önemli bir kısmı, incelemelerine çalışmanın başlığı üzerinden başlamaktadır. Buna göre Almandaki hem "die Aufgabe" hem de "der Übersetzer" sözcükleri çerçevesinde çeşitli açıklama ve yorumlar yapılmaktadır. Köken itibarıyla "aufgeben" fiilinden türetilmiş "die Aufgabe" sözcüğü "ödev/görev" şeklindeki anlamının yanı sıra, "vazgeçme, cayma ve bırakma" gibi anlamlara da karşılık gelmektedir. Bu yönüyle sözcüğün anlam çeşitliliği bağlamında, zaman zaman Alman Romantik geleneği ile ilişki de kurularak, farklı değerlendirmeler yapılmaktadır. Diğer taraftan, başlıkta "der Übersetzer (çevirmen)" sözcüğü geçmekle birlikte, metin çevirmenin görevinden daha ziyade, çeviri kavramına odaklanmış bir çalışma niteliğindedir. Daha doğrusu çevirmenin görevi, çeviri üzerine ortaya konan düşünceler ekseninde belirlenmektedir. Bu durum da başlıkla ilgili farklı değerlendirmelerin yapılmasına imkân tanır (Konuyla ilgili olarak bkz. Robinson, 2023, ss. 8-12; Costa, 2022, s. 215; Kistner, 2021, s. 126; Baltrusch, 2010, s. 124; Jacobs, 1975, s. 765).

§ 1'de Benjamin, sanat alanı ile bir nevi analogi kurarak çeviri alanında yürütülen faaliyetler ile bu faaliyetlerinin hedef kitesini oluşturan okuyucular arasında bir bağ olup olmadığını sorgular. Bu çerçevede çevirinin okurlara yönelik gerçekleşip gerçekleşmediği sorusunu ilgili kısımda ortaya koyar. Benjamin'in sorduğu bu soruya yanıtı, -çalışmamız çerçevesinde oluşturulan tabloda da görüldüğü üzere- çevirinin okurlar için yapılmadığı doğrudur. Zira ona göre örneğin, nasıl şiir, resim ve senfoni okuyucu, izleyici ve dinleyici için yapılmazsa, çeviri de hedef okuru için yapılmamaktadır. Kaldı ki Benjamin'e göre, aynı durum özgün metinler için de geçerlidir; özgün metin, okur için gerçekleşmediği gibi, dolayısıyla söz konusu metnin çevirisi de böyle bir amaç barındırmamaktadır (1991, s. 9; 2008, ss. 25-26). Benjamin'in bu görüşü, oldukça ilginç görünmektedir. Zira örneğin, bir tablo veya bir heykelin sanatseverler göz önünde bulundurulur

yaratılması makul olduğu gibi, bir çevirinin de onu alımlayacak kitleler hedeflenerek kaleme alınması, aynı şekilde akla yatkın görünmektedir. Başka bir deyişle, tıpkı sanat eserleri gibi, erek metinler de bir hedef kitleye yönelik olarak ele alınabilir niteliktedir. Ancak görüldüğü üzere, Benjamin hedef kitlenin varlığını kesinlikle göz ardı etmemekte, ancak söz konusu hedef kitlenin “ortaya konulan eserlerin niteliğini belirlediği” şeklindeki bir anlayışa karşı bir tutum sergilemektedir.

§ 2’de görüleceği üzere, Benjamin “Die Aufgabe des Übersetzers”de başka bir hususa daha karşı çıkmaktadır. Bu husus, çevirinin özünün iletme/bildirme olgusuna indirgenme sorunsalıdır. Oysa ona göre, bir çevirinin iletmediği şey, önem taşımayan ve özüne ilişkin olmayan bir şeydir. Bu durum Benjamin tarafından, bir çevirinin kötü (*schlecht*) bir biçimde ortaya konmuş olduğuna dair belirtilerin ilki olarak kabul edilir. Kötü bir çevirinin diğer belirtisi ise, “önemsiz nitelikteki bir içeriğin yetersiz çevirisi” şeklinde betimlenmektedir (1991, s. 9; 2008, ss. 25-26). Görüldüğü üzere, Benjamin sıklıkla kabul edildiğinin aksine çeviriyi “bir dilden bir dile anlamın aktarımı/iletimi/bildirilmesi” şeklinde ele almamakta, daha doğrusu bu işlevin çevirinin hiç de özünüyle alakalı olmadığını iddia etmektedir. Bu doğrultuda O’Neill, Benjamin’in söz konusu kısımda vurguladığı üzere, çeviri işlevinin odağını ve diğer hususları ele alarak çeviri eylemini “anlamın” bir dilden diğerine aktarılmasına yönelik salt bir vurgudan uzaklaştırdığının altını çizmektedir. Ayrıca ona göre, anlamın bir dilden diğer bir dile aktarılması varsayımından hareket edilirse, Benjamin’in ortaya koyduğu bakış açısını kaçırma ihtimali söz konusu olacaktır (2013, s. 34, 38). Bu noktada şöyle bir sorunun dile getirilmesi kaçınılmazdır: Şayet anlamın aktarımı olgusu, çevirinin özüne ilişkin bir husus değilse, çevirinin özü nerede aranmalıdır? Benjamin bu soruyu § 3’de cevaplamayı amaçlamıştır.

§ 3’de Benjamin, açık bir biçimde çevirinin bir form/biçim olduğunu (*Übersetzung ist eine Form.*) söylemek suretiyle, onun özünü ortaya koymaktadır (1991, s. 9; 2008, s. 26). Bununla birlikte, Weber’in de vurguladığı üzere, Benjamin biçimden ne anladığını belirtmemekte ve böylelikle “form” terimini tarif etmemektedir (2008, s. 56). Bu yönüyle Benjamin’in formla ne kastettiği araştırmacılar arasında önemli bir inceleme konusu olmuştur.<sup>1</sup> Berman’a göre çevirinin form olmasından kasıt, bir edebî form/tür olması demek değildir. O, Goethe’ye göre formun hem sanat hem de canlılar katmanında organizasyon, organizma ve birliğe yol açmasından hareketle, çevirinin bir organize edici ilkeyle, yasayla yönetilen bir organizma türü olmak durumunda olduğunu ifade eder. Öyle ki bir form için ya da aşkın bir yasaya sahiptir; bunlardan ilki canlı madde veya metinde, ikincisi ise çeviri durumunda söz konusudur (2018, ss. 62-63). Macdonald ise, çevirmenin kendi anadilinde, bir edebî metnin içeriğini değil, formunu yeniden kurmakta olduğunu belirterek formu kaynak metinle ilgili bir biçimde ele almaktadır (Macdonald, 1984, s. 28).

<sup>1</sup> Benjamin’in çalışmamız çerçevesinde ele aldığımız metni özü itibarıyla güç bir niteliğe sahiptir. Alımlanması konusunda da dikkat isteyen söz konusu metnin erek dile farklı terminolojik karşılıklarla aktarıldığı da görülmektedir. Örneğin, Benjamin’in ele aldığımız yazısının başlarında “*Übersetzung ist eine Form.*” olarak ortaya koyduğu ifadesinin İngilizceye gerçekleştirilen çevirilerinde “*die Form*” kavramının farklı karşılıklarına rastlanmaktadır. Örneğin, Weber metnin ilk Amerikan çevirisinde, çevirmen Harry Zohn’un “*form*” kelimesi yerine “*mode*” sözcüğünü kullandığının ve sonrasında söz konusu eserin Harvard edisyonunda ilgili sözcük tercihinin düzeltildiğinin altını çizmektedir (2008, s. 57).



Bu tarz belirlemelerin dışında, felsefe alanında söz konusu edilen madde-form ilişkisi açısından da konuya yaklaşmak Benjamin'i anlamak bakımından katkı sağlayabilir. Bilindiği üzere, ister canlı, ister cansız olsun bir cisim bir maddenin form almış haline karşılık gelmektedir. Örneğin, bir tahta kaşık, tahtaya kaşık biçimi kazandırılması neticesinde ortaya çıkmaktadır. Bu tahta kaşığa yeni form kazandırıldığında artık yeni bir şey haline gelir ("Madde" ve "form" kavramları ile aralarındaki ilişki hakkında bkz. Büyüközkara, 2010, ss. 10-42). Bunun gibi, bir kaynak metin de belli bir form içermektedir. Bir çeviri vasıtasıyla söz konusu metne yeni bir form kazandırılmakta ve böylelikle özgün metinden ayrı bir erek metin meydana getirilmektedir. Bu çerçevede Benjamin'in formu özgün metinle ilişkili bir biçimde (ancak anlamsal içeriği dışında) ele aldığı ve kaynak metne bir çevirmen tarafından yeni bir form kazandırılarak erek kültürde yeni bir metnin var edildiği görüşünde olduğu pekâlâ söylenebilir.

Benjamin'in çevirinin bir form olduğuna dair görüşü, yukarıda değinildiği üzere, özgün yapıyla bağlantılı bir şekilde ele alınmaktadır ve bu bağlantının daha iyi bir biçimde ortaya konabilmesi için "çevrilebilirlik" kavramına müracaat etmek gerekmektedir.

§§ 4-6'da Benjamin sırasıyla "özgün yapının çevrilebilirliği sorunsalı", "çevrilebilirliğin belli yapıtlara ait olup olmaması" ve "özgün metin ile çeviri metin arasındaki ilişki" konularını işlemektedir. Benjamin'e göre "çevrilebilirlik" sorunsalı iki yönlüdür. Bunlardan ilkinine göre, "çevrilebilirlik" bir metni çevirebilecek bir çevirmenin mevcudiyetiyle alakalıdır. Diğeri ise özgün metnin çeviriyi gereksinip gereksinmediğine ilişkindir. Başka bir deyişle, bir metnin özü gereği çevrilebilir olup olmadığı konusu söz konusu edilmektedir. Bu konular çerçevesinde Benjamin, her -kendi tabiriyle- dil ürününün çevrilebilirlik niteliğine sahip olmadığı görüşündedir (1991, ss. 9-10; 2008, s. 26). Buna göre her çevirinin bir orijinal hali mevcut olmak durumundayken her bir özgün metnin çevirisi yoktur. Başka bir deyişle, her bir metin çevrilemez. Bu anlayış, ilk bakışta garip görünebilir. Zira teknik açıdan metnin çevrilebilmesi imkân dâhilindedir. Ancak burada şu hususa dikkat etmek gerekir: Benjamin'in asıl vurguladığı şey, özgün yapıtların çevrilebilir oluşunda onlara içkin belli bir anlamın dile gelmesi durumudur (1991, s. 10; 2008, s. 26). Buna göre Benjamin'in her metinde bu tarz bir içkin anlamın açığa çıkamayacağı düşüncesinde olduğu söylenebilir.

Yukarıda görüldüğü üzere, çevrilebilirlik bir eserin çevrilmesi hususunda kolaylık ya da zorluk olmayıp özgün metnin bilfiil bir çevirisinden bağımsız olarak sahip olduğu bir potansiyelliğe karşılık gelir (Schultz, 2016, s. 193). Benzer bir ifadeyle, çevirinin ilkesi özgün metinde bulunur ve Benjamin için bu yasa, özgün yapının çevrilebilirliğidir (Berman, 2018, s. 63, 81). Macdonald'ın deyimiyse, dilin içsel hakikati bir yapının çevrilebilirliğini belirlemektedir (1984, s. 30). Öte yandan çevrilebilirlik her ne kadar özgün yapıya ait bir nitelik olsa da Heselhaus'un da vurguladığı üzere, özgün metin, yani kaynak metin ile çeviri, dolayısıyla erek metin arasında, çevirinin çevrilebilirliği bakımından belirlenen doğrudan ve yakın bir ilişki bulunmaktadır (2008: 21). Benjamin'e göre bu ilişki, özgün metin açısından ne kadar önem taşımasa da, çevrilebilirlik açısından özgün metin ile çeviri metin arasındaki bağlam, o denli yoğun olmak durumundadır (1991, s. 10; 2008, s. 26). Ancak Derrida'nın (1985, s. 180) da dikkat çektiği üzere, her iki metin arasındaki ilişki bir temsil etme ve yeniden üretme ilişkisi değildir. Buna göre de çeviri imaj veya kopya olmayıp daha önce belirtildiği

üzere, bir formdur. Zira kaynak metin ile erek metin arasındaki mevcut fark, barındırdıkları niyetten kaynaklanmaktadır.

§ 7'ye geldiğimizde Benjamin, özgün yapıtın sonraki yaşamı ve sürekliliği ile çeviri arasındaki mevcut ilişkiyi tartışır. Ona göre bir çeviri öncelikle kaynağını, özgün yapıtın “sonraki yaşamında (*das Überleben*)” bulmaktadır. Böyle bir şekilde ele alınan çeviriler, özgün yapıtların sürekliliğini vurgulamaktadır. Diğer bir ifadeyle özgün yapıtlar sürekliliklerini çeviri metinlere borçludurlar. Benjamin burada yaşamı salt biyolojik canlılık durumuyla değil, metinlerin tarihselliği bağlamında düşünmektedir. Diğer taraftan söz konusu edilen süreklilik “ün” (*der Ruhm*) kavramıyla da ilişkilendirilmektedir. Buna göre bir metnin çevirisi, o metin yaşamının ün evresine ulaştığında gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda çeviri vasıtasıyla süreklilik arz eden özgün metin, sürekli yenilenmekte olan, en son ve kapsamlı gelişme aşamasına doğru yol almaktadır (1991, s. 10-12; 2008, s. 27).

Görüldüğü üzere çevrilebilirlik, özgün metne ilişkin basit bir özellik değil; gerçekleştirilebilir ve elde edilebilir bir potansiyele karşılık gelmektedir. Bu noktada özgün metnin sonraki yaşamı devreye girer ve ortadan kalkmış olan özgün metin, çevirilerin oluşturduğu olgusal tarihten doğrudan etkilenmemektedir (Weber, 2008, s. 90). Diğer taraftan Berman'ın (2018, s. 66) da işaret ettiği üzere, ortadan kalkmış, adeta ölmüş olan özgün metin, çeviri ile hatırlanmaktadır. Bu çerçevede çeviri, metnin unutulamazlığı ile bağlantılı olmak durumundadır. Bu unutulamazlık ise metnin şöhretiyle doğrudan ilgilidir. Buna göre unutulamaz olan, meşhur; meşhur olan ise unutulamaz olandır. Dolayısıyla çeviri unutulamaz olanın hatırasıdır denilebilir.

Daha önce de değinildiği üzere, Benjamin için çeviri bir formdur. Çeviri vasıtasıyla özgün metnin ortadan kalkması, fakat aynı zamanda “sonraki yaşamında” hatırlanıp süreklilik kazanması söz konusudur. Bu çerçevede çevirinin, özgün metnin sonraki yaşamında kazandığı form olarak düşünüldüğü söylenebilir. Buna göre çeviri, özgün metnin bir kopyası, temsili değil; onun yeni bir form içerisinde hayat kazanmış, dolayısıyla vücut bulmuş halidir. Bu yönüyle, yeni form altında özgün metnin ünü devam etmekte ve hatırlanabilmektedir.

Özgün metin ve çeviri arasındaki ilişki, aynı zamanda bu metinlerin ait oldukları diller arasındaki ilişkiyi, yani erek ve hedef diller arasındaki bağı imlemektedir. Bu yönüyle §§ 8-9'da Benjamin, diller arasındaki ilişki çerçevesinde çeviri eylemini ele almaktadır.

§§ 8-9'da Benjamin, sırasıyla diller arasındaki mevcut iç ilişki ile yine diller arasındaki *a priori* yakınlık konularını irdelemektedir. Ona göre çeviri, diller arasındaki gizli iç ilişkiyi açığa çıkaramaz ya da kuramaz. Bununla birlikte –ilkel ya da yoğun bir biçimde gerçekleştirmek suretiyle– söz konusu ilişkiye temas etme imkânına sahiptir. Diğer taraftan bu ilişki, aynı dil ailesi içerisindeki diller arası benzerlik (*die Ähnlichkeit*) açısından dilbilimsel bir benzerlik hali değildir. Benjamin'e göre diller, kendi aralarında birbirine yabancı (*fremd*) olmayıp her tür tarihsel bağıntılardan farklı olarak, söylemek istedikleri açısından *a priori* bir yakınlığa/akrabalığa (*Verwandt sein*) sahiptirler (1991, s. 12; 2008, ss. 27-28).

Benjamin'in yukarıda aktarılan görüşlerine ilişkin olarak vurgulanması gereken ilk husus, onun diller arasındaki ilişkiyi, “benzerlik” değil de “yakınlık” kavramı çerçevesinde izah etmesidir. Nitekim Weber de aynı duruma işaret ederek söz konusu yakınlığın bir proje, işlev veya eğilime

bağlı olduğu şekilde bir değerlendirmede bulunmaktadır (2008, s. 54). Öte yandan bu yakınlık *a priori* olarak nitelendirilmektedir. Böyle bir durum ise söz konusu ilişki türünün *a posteriori* olmaması, yani deneyim alanıyla bağlantılı olmaması, ondan önce gelmesi anlamını içermektedir. Berman'ın da belirttiği üzere, dillerin yakınlığı tarihsel veya empirik açıdan bir benzerlik durumunun çok ötesinde olup burada bir varoluşsal yakınlık ilişkisi söz konusudur (2018, s. 109). Dolayısıyla burada örneğin, Hint-Avrupa dil ailesi mensubu olan Almanca ve İngilizce dil çifti arasındaki tarihsel arka plana sahip dilbilimsel benzerlikler söz konusu değildir, aksine her iki dilin de dil olmak bakımından söylemek istedikleri şey açısından *a priori* yakınlıkları kastedilmektedir. Buna göre aynı yakınlık ilişkisi, yine örneğin Çince ve Almanca dil çifti arasında da pekâlâ bulunmaktadır. Burada Benjamin'in vurgulamak istediği asıl husus, tarihsel/kökensel bağın yerine, dillerin varoluşları bakımından sahip oldukları "bir şey söyleme" amaçlarıdır. Bir çeviride gösterilen ve dile getirilen yakınlık durumu, ancak bu amaç doğrultusunda anlam kazanmaktadır.

§ 10'da Benjamin kısaca özgün yapıtın çevrildikten sonraki yaşamında uğradığı değişimleri ve söz konusu değişimlerin çıkış noktalarını tartışmaktadır. Benjamin bu doğrultuda bir metnin ortaya çıktığı dönemdeki yazı dilinin değişebileceğini, o dönemde yeni sayılan hususların güncelliklerini yitirebileceğini savunmaktadır. Zira ona göre, zaman içerisinde otorite niteliğindeki eserler de anlam yönünden çeşitli değişimlere uğramakta ve çeviri görevini üstlenen çevirmenin de anadili hususunda bir takım değişimler ortaya çıkmaktadır (1991, ss. 12-13; 2008, s. 28). Bu kısımda, daha önce vurgulandığı üzere, Benjamin'in metinlerin canlılığını, tarihsellik bağlamında ele alışının izlerini görmek mümkündür.

§ 11'e geldiğimizde "Die Aufgabe des Übersetzers" in en önemli kavramlarından biriyle karşılaşmaktayız. Bu kavram, "salt dil (*die reine Sprache*)" dir. Benjamin söz konusu kavramı, diller arasındaki yakınlık ile ilişki kurarak ele almaktadır. Ona göre diller, içerdikleri sözcükler, tümceler, bağlar gibi unsurlar bakımından farklı niteliklere sahiptirler. Fakat amaçladıkları anlam bakımından bir bütün olarak aynıdırlar ve yönelimlerinde (*die Intention*) birbirlerini bu doğrultuda tamamlamaktadırlar. Ancak dillerin teker teker söz konusu bütüne ulaşabilmesi mümkün değildir; bu bütüne ulaşabilecek olan şey, sadece dillerin birbirlerini tamamlayan yönelimlerinden meydana gelen salt dildir (1991, ss. 13-14; 2008, s. 29).

Görüldüğü üzere, Benjamin'e göre tarihî veya kültürel kökenlerine bakılmaksızın tüm diller *a priori* olarak, dışavurmak istedikleri şey hususunda bağlantılıdır. Bu özel odak noktasının etimolojik köken ve diğer tarihî işaretlerle bağlantısı bulunmamaktadır. Diğer taraftan dillerin dışavurmak istedikleri, yönelimleridir ve özel diller birbirlerinin eksikliklerini giderirler ve böylece tek başına hiçbir dilin elde edemeyeceği bir bütünlüğe erişirler. Söz konusu yönelim, tüm dillerde aynı şekilde varlığını korurken yönelimin modu, yani ilgili sözcükler, cümleler ve sözdizimsel kuralların tümü diller arasında farklılaşan öğelere tekabül etmektedirler. Dillerin yönelimi ise daha yüksek bir tabakaya, yani salt dile ilişkindir (Macdonald, 1984, ss. 44-46, s. 48).

Benjamin "Die Aufgabe des Übersetzers" de "salt dil" kavramını tıpkı "form" kavramı gibi açık bir biçimde tarif etmemektedir. Bu çerçevede söz konusu kavramın daha net bir biçimde alımlanabilmesi için, ilgili metnin farklı yorumlamalarına bakmak faydalı olacaktır. Bu doğrultuda örneğin Maral ve Yücel (2021, s. 1106), Benjamin'in çeviride amacın diller ve tarih ötesi niteliğe sahip

“salt/arındırılmış/saf dile” ulaşmak olduğunu altını çizmektedirler. Onlara göre bu dil bizi Babil’de dillerin bütünsel manada kullanıldığı/ayrılmadığı “ilk” dile götürmektedir. Diğer yandan Macdonald’a göre ise, dillerin tarihine ilişkin, Benjamin’in mesiyane erek dediği şeyin yankıları duyulmaktadır. Zira diller, hakikî dilin kayıp tabakasına geri döndürülür. Böylelikle çevirmen metnini buna doğru yönlendirebilmektedir. Kayıp adın tabakası, Tanrı’nın Kelamıdır, hakikî dildir ve kökensel, birleşik saf dildir. Başka bir ifadeyle Tanrı’nın yaratması şeklindeki ilk dil edimi, “hakikî dil” veya “saf dil” e karşılık gelen yüksek tabakadır (1984, s. 54). Bu görüşlerden farklı olarak Weber, Benjamin’e göre salt dilin başka bir dünyada, ötede bulunan bir şey değil; aksine bir uzaklıkta/mesafede olan bir şey olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, bir kabuk içinde, bizden uzakta olan salt dil, kendisini gerçekleştirebilen çeviri eyleminde içkindir. Bu çerçevede salt dil, çeviride mevcut içsel bir uzaklığa/mesafeye karşılık gelmektedir. Bu yönüyle Weber, salt dilin Cennet’ten düşüş öncesine ait dönemin dili ve/veya Yaratıcı Kelam’ın dili şeklindeki yorumlamalara karşı çıkmaktadır. Böylelikle Weber salt dilin, dillerin işaret etme biçimleri arasındaki etkileşimden kaynaklandığını kabul etmektedir (2008, s. 77, 90). Berman, biraz daha farklı bir biçimde, salt dili ortaya çıkacak bir dil şeklinde yorumlamaktadır. Ona göre, salt dil her bir dilin söylemek istediği şeydir. Fakat bu dile tüm dillerin söylemek istediklerinin toplamı aracılığıyla ulaşılabilir. Diğer taraftan salt dil soyut bir kategori olmadığı gibi, tüm dillerde bulunan dil yetisi de değildir. Yine Berman’a göre salt dil, ilave bir doğal dil olmayıp her bir dilin dışavurmak istediği ama yapamadığı dile karşılık gelmektedir. Salt dil kayıp olan ve gelecekte varolacak dildir; insanların şu an konuştukları şekilde olmamak kaydıyla, konuşacakları dile tekabül etmektedir. Berman, Benjamin’e göre bir dilin niyetinin, bütün mevcut dillerin seviyesinde gerçekleştiğini savunmaktadır. Bu doğrultuda söz konusu durumun dil felsefesinin temel ilkesi olmaktan daha fazla bir şey içerdiğini ve metafizikten ziyade, dinî bir kanaate karşılık geldiğini belirtmektedir (2018, ss. 128-129, s. 142).

Görüldüğü üzere “salt dil” kavramı, teolojik karakterli dil anlayışları çerçevesinde yorumlanabildiği gibi, çeviriyle bağlantılı bir biçimde, “diller arası yakınlık” fikriyle bağlantılı olarak da ele alınabilmektedir. “Die Aufgabe des Übersetzers” e bakıldığında, metnin son pasajı hariç, dinî bakış açısının izleri pek görülmemektedir. Bununla birlikte Benjamin’in “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen” adlı eserinde ortaya koyduğu büyük ölçüde teolojik karakterli dil anlayışı çerçevesinde (Benjamin, 1995), “kendi başına dil” nosyonu ile “salt dil” fikrinin örtüştüğü söylenebilir. İlgili yazısında Benjamin’in ortaya koyduğu dil anlayışına ilişkin bir irdeleme, çalışmamızın maksadını ve sınırını aştığından, çalışmamız çerçevesinde bu hususa değinmekle yetinilmektedir.

Benjamin’in “Die Aufgabe des Übersetzers” kapsamında yaptığı, yukarıda yer verilen açıklamalara bakıldığında, “salt dil” in bir tür, ulaşılması hedeflenen, bütün dillerin ifade biçimlerinin tamamlayıcılığı ile oluşan ve herhangi bir doğal dilin imkânlarıyla sınırlanmamış olan mutlak dile karşılık geldiği ifade edilebilir. Bu yönüyle adeta bir tür Platoncu manada bir idea, yani dil ideası şeklinde düşünülmesi mümkündür. Başka bir deyişle Benjamin’in ele aldığı biçimiyle salt dilin okurda, belirtilen husus çerçevesinde bir çağrışım yaptığı pekâlâ söylenebilir.

§ 12'nin konusunu dillerin sürekli bir biçimde yenilenişi ile çeviri eylemi arasındaki ilişki oluşturmaktadır. Benjamin'e göre birbirini tamamlamakta olan ayrı dillerde anlam sürekli değişmektedir. Bu değişim ile yapıtların sonsuz (*unendlich*) yaşamı, çeviriye kaynaklık etmektedir. Çeviri ise, bu bağlamda söz konusu değişim için bir denek taşı statüsündedir (1991, s. 14; 2008, s. 29).

Buradan da anlaşılacağı üzere Benjamin, çeviri eylemini yalnızca bir aktarım sürecinde gerçekleşen bir ürün üretimi olarak görmemektedir. Yukarıda Benjamin'in bizlere aktardığı çerçevede söz konusu hususu ele aldığımızda, üretilmiş erek metnin erek kültürdeki varoluşu yönündeki noktayı alımlamaktayız. Birbirini sürekli bir biçimde tamamlama nosyonuna sahip kaynak ve hedef dil ekseninde değişime uğrayan anlamın varlığı, çeviri eylemi çerçevesinde elbette göz önünde bulundurulmalıdır. Söz konusu bu süreci bir taraftan "gösteren", diğer taraftan da kendisinde "tecrübe edilen" eylem türü, Benjamin'e göre çeviri eyleminin kendisidir.

§ 13'de Benjamin, çeviri vasıtasıyla özgün metnin daha yüksek ve arı (*rein*) bir düzeye ulaştığını belirtmektedir. Bununla birlikte Benjamin söz konusu metnin hem bu düzeyde kalamayacağını hem de bu düzeye bütünüyle, tüm unsurlarıyla ulaşamayacağını savunmaktadır. Diğer taraftan sözü edilen düzeye varabilen kısımları, çeviride yer alan, salt bildirinin ötesindeki şeylerdir. O, bu özü (*der Kern*), "çeviri içerisindeki çevrilmesi olanaksız olan" şeklinde tanımlamaktadır (1991, ss. 14-15; 2008, s. 30).

Tıpkı Chamaat'ın da altını çizdiği gibi, çeviri hem anlam hem de biçim düzleminde karşılaştığı çevrilemez olanı aşamaz niteliğe sahiptir (2022: 18). Bu durum, bir çeviride özgün metinde yer alan tüm öğelerin çevrilemeyeceği anlamını içermektedir. Zira Benjamin için, yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, bildirim eyleminin ötesinde kalan şeyler, çevrilemeyen olarak ele alınmaktadır. Bu ise çalışmamızın çeşitli yerlerinde ifade edilerek vurgulandığı üzere, Benjamin'in bir çeviriyi sadece anlam aktarımı/bildirimi olarak görmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu duruma örnek olarak, felsefe metinleri çevirisinde oldukça meşhur ve sıkça konu edinilen Martin Heidegger'in "Dasein" kavramına yönelik tartışmaları ve/veya ikilemleri gösterebiliriz. Heidegger'in felsefe anlayışı çerçevesinde bilinçli bir amaç doğrultusunda kullandığı kavram, gündelik Almandaki anlamından çok daha farklı bir anlama sahiptir ve bu sebeple çevirmenler genelde bu kavramı olduğu gibi aktarma yolunu tutmaktadırlar (Rée, 2001, s. 232; Sándor, 2001, 200).

§§ 14-15'te Benjamin, özgün metin ile çeviri arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Ona göre özgün metin, çeviri vasıtasıyla "son ve kesin" olarak betimlenebilecek bir dil alanına taşınmaktadır. Dolayısıyla özgün metnin bu alandan başka bir yere götürülmesi mümkün değildir. Böyle bir durumda yapılabilecek olan tek şey, özgün metnin yeniden üretilmesidir. Benjamin özgün metin ile çeviri arasındaki ilişkiyi bu şekilde irdeledikten sonra, kendi görüşleri ile Alman Romantiklerinin bakış açıları arasındaki benzerliğe işaret etmektedir. Ona göre, bu düşünürler de kendisi gibi, yapıtların yaşamı ile söz konusu yaşamın çeviri ile ilişkili olduğunu savunmaktadırlar (1991, s. 15; 2008, s. 30).

Benjamin çalışmamızın konusunu oluşturan "Die Aufgabe des Übersetzers" metninde çeviri eylemini ele alırken kaynak metin ile erek metni -aralarındaki ilişkinin altını çizerek- bir arada ele

almış ve çeviri eylemine dair görüşlerini bu şekilde ortaya koymuştur. Bu sebeple çeviri eylemi bütününde kaynak metin ile erek metin arasında mevcut olan sıkı bağı, Benjamin de kendi anlayışı çerçevesinde yorumlamıştır. Ona göre, kaynak metin her zaman çevrilebilme potansiyeline sahiptir. Buna karşın erek kültürde çeviri eylemi neticesinde bir varlığa bürünmüş bir erek metin, artık nihai/son bir yapıdadır. Benjamin böyle bir sonluluğu aşabilmenin tek çözümünü, kaynak metnin erek kültüre yeniden aktarılması olarak ortaya koymuştur.

§§ 16-18'e gelindiğinde ise, Benjamin'in çeviriye ilişkin irdelemeleri çerçevesinde ilk kez "doğrudan" bir biçimde "çevirmenin görevi" konusuna değindiğini görmekteyiz. Ona göre çevirmenin söz konusu görevi, hedef dilde amaçlanan etkiyi, başka bir deyişle, yönelimi bularak ortaya çıkarmaktır; özgün metnin hedef dildeki yankısının temelinde sözü edilen yönelim yer almaktadır. Benjamin, çevirmenin görevine ilişkin bakış açısını daha açık bir biçimde ifade edebilmek için, yazın yapıtı ile çevirinin yönelimlerini, yazar ile çevirmenin yönelimlerini karşılaştırmaktadır. Bu çerçevede, yazın yapıtının yönelimi, belli bir dilsel içerik bağlamına ilişkin iken, çevirinin yönelimi bir yapıtı çıkış noktası yapmak suretiyle, dilin tümüyle doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla yazarın yönelimi ilk ve somut yönelimdir; çevirmenin yönelimi ise, "türetilmişlik", "nihaîlik" ve "tasarım" niteliklerine sahiptir. Bu yönüyle çevirmen çeviri vasıtasıyla, çeşitli dilleri bir gerçek dil içerisinde birleştirme amacı taşımaktadır ve diğer taraftan sözü edilen dil, çeviriler içerisinde gizli bir biçimde bulunmaktadır. Bu belirtilenler çerçevesinde Benjamin, çevirmenin görevini "salt dilin çekirdeğini çeviride olgunlaştırmak" şeklinde tanımlamaktadır. Ne var ki ona göre, böyle bir görevin başarılı bir biçimde yerine getirilip getirilemeyeceği hususuna ilişkin çözüm yolları, belirlenemez görünmektedir (1991, ss. 16-17; 2008, s. 31).

Benjamin çevirmenin görevi konusunu ilk defa ele aldığı bu kısımda, çevirmene çeşitli görevler atfetmektedir. Ona göre çevirmen, her şeyden önce erek kültür için belirlenmiş amacı (Benjamin'in deyimiyle yönelimi) ortaya çıkarmalıdır. Weber, çevirmenin görevini iki hususu ayırmak suretiyle daha detaylı bir biçimde yorumlamaktadır. Ona göre söz konusu görev, bir yandan farklı dillerdeki ayırıcı anlamlandırma biçimlerini bir diğeriyle ilişkilendirmekle alakalıdır. Diğer yandan ise, ilkinin bağlı bir şekilde, birbiriyle ilişkili anlamlandırma biçimleriyle sonunda ifade edilen/işaret edilen olguyu meydana çıkarması/çıkarabilmesi söz konusudur. Böyle bir olgu ise Weber'e göre, salt dilin kendisinden başka bir şey değildir (2008, s. 71).

Yukarıda §§ 14-15'te de vurguladığımız üzere kaynak metnin her zaman çevrilme imkânına sahip olmasıyla beraber, erek metnin nihaî bir statüye sahip olması konusu doğrultusunda, bu kısımda da kaynak dil ilk yönelimle ilişkiliyken erek kültürde görevini sürdürecektir olan çevirmenin yönelimi ise nihaî bir statüye sahiptir. Bu doğrultuda Benjamin, çevirmene özel bir görev yüklemektedir. Ona göre, çevirmen gerçekleştirdiği eylemle beraber bir gerçek dil dâhilinde birleştirici bir rol üstlenmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere, çevirmenin görevine ilişkin "salt dilin çekirdeğini çeviride olgunlaştırmak" şeklindeki bir tanım, Benjamin'in çeviri olgusunu - metinden ziyade- dil üzerinden ele almasıyla örtüşmektedir.

§ 19'a geldiğimizde ise Benjamin'in, çeviri alanıyla ilgili hayli tartışılmış olan iki kavramı ele aldığını görmekteyiz. Bu kavramlar sadakat (*die Treue*) ve özgürlük (*die Freiheit*) kavramlarıdır. Ancak bu kavramları Benjamin, aynı zamanda § 23'te de tartışmaktadır. Konu bütünlüğünü

sağlamak amacıyla, çalışmamız çerçevesinde her iki kısım bir araya getirilerek analizi gerçekleştirilecektir.

§ 19'da Benjamin, "sözcüğe bağlılık sadakati" ile "anlama uygun yansıtma özgürlüğü" konularını söz konusu etmektedir. Ona göre tartışmalar çerçevesinde gelenekselleşmiş olan söz konusu kavramlar, anlam aktarımı hususunu savunan kuramlar için işe yararken; anlam aktarımından başka bir konuyla ilişkilendirilen çeviri kuramları için işe yaramamaktadır. Diğer taraftan Benjamin'in çeviride sadakat ve özgürlük tartışmalarına ilişkin tavrı, ne bir tarafı seçmek ne de ikisi arasında bir uzlaşıda bulunmak şeklinde anlaşılmalıdır. Bu yönüyle Benjamin'in yorumu, taraflardan her birinin hakkını yadsımak temeline dayanmaktadır. Onun salt dilin özgün yapıtı daha güçlü bir biçimde aydınlatmasına giden yolun, sözdiziminin sözcüğü sözcüğüne çevrilmesiyle gerçekleştiğine dair ifadesi, çeviride sadakat anlayışına sahip olduğunu düşündür(ebil)se de § 23'de salt dil çerçevesinde yaptığı açıklama, bu düşünceyi ortadan kaldırır niteliktedir. Sözü edilen açıklamaya göre, çevirmenin görevi, bir başka dilin etkisi altında bulunan salt dili, kendi dilinde özgürlüğe kavuşturmak; özgün yapıt içerisinde kapalı kalmış dili de yeniden türetme vasıtasıyla özgürleştirmektir. Bu görevi çerçevesinde çevirmen salt dil için kendi dilinin engellerini yıkarak, dilinin sınırlarını genişletmeye hizmet etmektedir. Ancak Benjamin, bu durumu anlam aktarımı çerçevesinden ele almamaktadır. Zira ona göre, çeviri çok kısa bir sürede ve küçük bir ölçüde olmak kaydıyla, özgün yapıta temas etmekte ve bunun ardından sadakat yasası ile dil devinimi özgürlüğü çerçevesinde kendine özgü yolu takip etmektedir (1991, ss. 17-20; 2008, ss. 32-34).

Yukarıda değinildiği ve Schultz'un da işaret ettiği üzere; Benjamin, sadakat ve özgürlük dışında, çeviriye ilişkin yeni bir üçüncü tarz oluşturmaktadır. Söz konusu anlayışı, tüm dillerin doğasıyla alakalı bir biçimde ortaya koymaktadır. Benjamin'in anlayışının hareket noktası, tüm dillerin salt dile bağlı bir yakınlığa ve bağlantılılığa sahip olmasıdır. Buna göre, bir çevirmen özgün metnin talebi ile çevirinin talebini harmanlamaya gayret göstermelidir. Böyle taleplerin her ikisi de salt dilin yeniden elde edilmesine yöneliktir (2016, ss. 189-190, s. 194, 198). Macdonald ise, "sadakat" ve "özgürlük" kavramlarını Benjamin'in anlayışında ifade ettiği şekliyle altını çizmektedir. Ona göre sadakat, tüm dillerin ardındaki yüksek gayrete mutlak bağlılık anlamına gelmektedir. Bu bakımdan "özgürlük" kavramı ise, empoze edilmiş anlam ve iletişimin boğuculuğundan kurtulmak şeklinde anlaşılabilir (1984, s. 86).

Görüldüğü üzere hem Schultz hem de Macdonald, Benjamin'in dil, bilhassa salt dil merkezli bir anlayış çerçevesinde sadakat ve özgürlük meselesini ele aldığını vurgulamaktadır. Böyle bir yaklaşım ise, onun çeviriyi anlam aktarımıyla sınırlayan bakış açısından ne denli uzak olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir. Bu bakımdan böyle bir anlayışı göz önünde bulundurmak, Benjamin'in çeviri eylemine karşı tutumunu tam manasıyla alımlama hususunda önem arz etmektedir.

§§ 20-21'de Benjamin, diller ile dil ürünlerinde "iletilemez" unsurlara yönelik değerlendirmelerde bulunur. Ona göre, söz konusu unsurlar bağlamına göre simgeleştirici ya da simgeleşmiş öğeler niteliğindedir. Bunlardan ilki, sadece tamamlanmış dilsel ürünler çerçevesinde ele alınırken; diğeri ise, doğrudan doğruya dillerin oluşumu ile düşünülmektedir. Böylelikle dillerin

oluşum süreci içerisinde, “salt dilin çekirdeği (*der Kern der reinen Sprache*)” kendini betimlemektedir (1991, s. 19; 2008, s. 33).

Burada Berman salt dili, pasif bir biçimde simgeleştirilmiş olarak değil, buna karşın aktif bir biçimde simgeleştiren olarak değerlendirmektedir. Ancak onun bu görüşü, salt dilin edebî metinlerdeki aktif varlığının dillerin varoluşu biçimindeki pasif varlığından üstün olduğu anlamına gelmemektedir. Zira edebî metinde salt dil, kendisine en yabancı olan bir öğeyle; başka bir deyişle, anlamla ilişkilidir (2018, s. 204). Benjamin’in değerlendirmesi ile Berman’ın ele aldığımız söz konusu yorumlaması neticesinde, dillerin öz niteliklerinden biri olan iletilemezlik özelliğinin salt dil ile dillerin simgeleştirici yönü çerçevesinde işlendiği ortadadır. Burada dillerin nihaî halinden ziyade, dillerin oluşum sürecinin de göz önünde bulundurulduğunu görmekteyiz. Bu bakımdan çeviri eyleminin bir nevi “dil malzemesi” yerine, salt dilin çekirdeği ve dilin oluşum sürecindeki bütünsellik yönüyle beraber düşünülerek iletilemezlik meselesi irdelenmektedir. Bu yönüyle Benjamin’in, kendi felsefî arka planı ve çeviri tecrübelerinden hareketle, bir kez daha kendine özgü bir biçimde “çevrilemezlik” hususunu değerlendirdiğini söyleyebiliriz.

§ 22’ye geldiğimizde Benjamin’in çeviri eyleminin işlevini betimlediği görülmektedir. Ona göre, çevirinin tek edimi, simgeleştiren olanı simgeleşen haline dönüştürmek; bu doğrultuda salt dili biçim kazanmış bir şekilde yeniden dil devrimine sokabilme imkânıdır (1991, s. 19; 2008, s. 33). Buradan çeviri eyleminin, aktif bir biçimde simgeleştiren olarak değerlendirilen salt dilden, pasif bir biçimde simgeleştirilmiş olana doğru bir tür dönüşüm olduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle Benjamin’in çeviri anlayışının nereden kaynaklandığını açık bir biçimde görmekteyiz. Söz konusu dönüşüm, çeviri eylemi sürecinin doğrultusunu da ortaya koymaktadır.

§ 23 çalışmamız çerçevesinde § 19’da zaten analiz edilmişti. Bu sebeple çalışmamızın bu kısmında söz konusu hususlar, yeniden ele alınmayacaktır. §§ 24-25’te, Benjamin sırasıyla “çevirinin değeri” ve “çevrilemezlik niteliği” konularını değerlendirmektedir. Ona göre çevirinin değeri, özgün yapının dili ile bildiri niteliğiyle alakalı bir yapıya sahiptir. Başka bir deyişle, bir yapının dili, ne kadar değersizse ve bu yapıt ne kadar bildiri niteliğine sahipse, çeviri açısından edinilecek kazanımlar da o denli az olacaktır. Bu hususun tersine, eserin düzeyi ne kadar yüksek bir niteliğe sahipse, o eserin anlamına -en yüzeysel olarak- temas edilse dahi, o ölçütte çevrilebilirlik niteliğine sahip olacaktır. Böylelikle çeviriler, içerik kaynaklı bir güçlükten ötürü olmamakla birlikte, anlam ile aralarında gevşek bir bağ bulunması nedeniyle böyle bir nitelikten yoksun olacaklardır (1991, s. 20; 2008, s. 34).

Yukarıda Benjamin’in çevirinin değeri ile çevrilemezlik niteliği konularını irdelediği kısımlara yönelik Derrida, çevirinin çevirisinin olamayacağına dair yargının, “Die Aufgabe des Übersetzers”in vazgeçilmez aksiyomu olduğunu savunmaktadır (1985, s. 195). Berman ise sözü edilen yargının gerekçesini, bir metnin çevrilebilirlik ilkesi ve çeviri arzusuna sahip olmasıyla ilişkilendirmektedir. Ona göre çeviri metin, böyle bir ilke ve arzudan uzak olup çevrilebilir olanın alanından uzaklaşmıştır (2018, ss. 162-163).

Çevirinin çevrilemez nitelikte olması, bir özgün metne ilişkin çevirinin de bir çevirisinin yapılmasına görünürde pratik açıdan engel teşkil etmemektedir. Başka bir deyişle, bir çeviri nesnesi de bir çeviri eylemin konusu teşkil edebilir elbette. Ancak, böyle bir yeniden çeviri, Benjamin’in



çeviri eyleminden anladığı şeyden hayli uzak olup ideal anlamda gerçekleştirilecek bir çeviriye karşılık gelmeyecektir. Dolayısıyla bir erek metnin bünyesinde çeviri talebi bulunmamaktadır. Böyle bir durum ise, -kaynak ile erek metnin sonraki yaşamı ve sürekliliği arasındaki bağlantı hatırlandığında- çevirinin bu tarz süreklilikten uzak olması anlamına gelmektedir.

Çalışmamız çerçevesinde belirlediğimiz son kısım olan § 26'da Benjamin, Kutsal Metnin çevrilebilirlik niteliğini irdelemektedir. Ona göre, Kutsal Metin söz konusu niteliği koşulsuz bir biçimde kendi bünyesinde barındırmaktadır. Zira bu metin türünde anlam, dilin akışı ile ilahî açıklamaların akışını ayırma işlevini gerçekleştirmekten uzaktır. Dolayısıyla irdelenen metin türü, anlamın aracılığı olmaksızın sözcüğü sözcüğüne kendi yapısı içerisinde gerçek dile ait bir konumdadır. Kutsal Metinde dil ile açıklamalar arasında bir gerilimsiz birliktelik nasıl söz konusuysa, aynı şekilde ilgili metnin çevirisinin de metne bağlılık ile özgürlüğü satırlar arasında birleştirecek şekilde özgün metinle bütünleşmesi bu yönüyle arzulanmaktadır. Sonuç olarak tüm özel metinlerin bir gizilgüç niteliğindeki çevirilerini, kendi satırları arasında barındırdıkları gibi, Kutsal Metnin gizilgücü de dolayısıyla ortaya konulan tüm çevirilerin ilk örneği veya ideali konumdadır (1991, s. 21; 2008, ss. 34-35).

“Die Aufgabe des Übersetzers” metninin bu kısmında, Benjamin'in dinî bir öge olarak Kutsal Metni açıkladığı açık bir şekilde görülmektedir. Benjamin, bu doğrultuda Kutsal Metne koşulsuz ve şartsız bir biçimde “çevrilebilirlik” niteliğini atfetmektedir. Ona göre Kutsal Metin, anlamın aracılığı söz konusu olmaksızın literal anlamda gerçek dil ile ilişki içerisindedir ve bu yönüyle tüm çeviriler için prototip oluşturmaktadır. Başka bir ifadeyle Kutsal Metnin gerçek yani salt dilin barındırdığı bütün imkânları potansiyel olarak içerdiği söylenebilir.

“Die Aufgabe des Übersetzers” metninin alımlanmasına yönelik analizleri içeren çalışmamızın bu bölümünde, peşin hükümlerden uzak kalabilmek adına yeri geldikçe çeşitli bağlam ve kaynaklardan destek alınarak Benjamin'in söz konusu metnine nüfuz edilmeye çalışılmıştır. Benjamin'in felsefî bir tavır çerçevesinde ele alarak çeviri eylemine yönelik ortaya koyduğu ve çalışmamızın konusunu oluşturan metinde pusula işlevini sağlayabilecek bir tablo hazırlanmış ve bu doğrultuda ilgili metin değerlendirilmiştir. Bu yönüyle çeviribilim alanında özel bir konumda bulunan ve 1921 yılında kaleme alınan ve nihayetinde 1923'te yayımlanan “Die Aufgabe des Übersetzers”, -her ne kadar birbirleri arasındaki bağlar kısmen gösterilmeye çalışılsa da- daha ziyade müstakil kısımlar, parçalar halinde bir analize tabi tutulmuştur. Böylelikle günümüz çeviribilim araştırmacılarının nispeten kolay ve rahat bir biçimde metni alımlamaları amaçlanmıştır. Bu doğrultuda bir sonraki kısımda ilgili metin, genel manada/mümkün olduğunca bütüncül bir biçimde ele alınarak değerlendirilecektir.

## SONUÇ

Çalışmamız çerçevesinde ele aldığımız, Benjamin'in “Die Aufgabe des Übersetzers” metnine yönelik vardığımız sonuçları açıklamadan önce, Benjamin'in entelektüel kimliğini vurgulamak yerinde olacaktır. Zira Benjamin, yalnızca çevirmen kimliğiyle -dolayısıyla çeviri eylemi üzerine görüşlerini ortaya koyan bir düşünür olarak- karşımıza çıkmaz. Benjamin, çevirmen kimliğinin ötesinde aynı zamanda çağdaş felsefenin önde gelen isimlerinden biridir. Dahası, filozof kimliğinin

yanı sıra, hatırı sayılır düzeyde edebiyat eleştirmenliği rolünü de üstlenmektedir. Bu doğrultuda Benjamin'in çok yönlü bir entelektüel kimliğe sahip olduğu açıktır. Böylelikle onun metinlerini bahsi geçen etmenler temelinde değerlendirmek yerinde olacaktır.

Benjamin'in sahip olduğu entelektüel bağlamdaki çok yönlü kimliği çalışmamızın konusunu oluşturan "Die Aufgabe des Übersetzers" metninde de kendini açık bir biçimde göstermektedir. Bu doğrultuda çalışmamızda ortaya koyduğumuz analiz ve değerlendirmeler neticesinde, söz konusu metnin basitçe anlaşılması ve aktarılmasının mümkün olmadığını, metnin hedef kitlesinin metni alımlamak için olağanüstü bir çaba sarf etmesi gerektiğini ve adeta ilmek ilmek örülmüş ilgili metnin alımlanması hususunda peşin hükümlerden uzak durularak yeri geldiğinde farklı bağlam ve kaynaklardan destek alınmasının zorunluluğunu teyit etmiş olduk.

Çeviribilim disiplininin bağımsız bir biçimde ortaya çıkmasından çok önce Benjamin tarafından kaleme alınan bu metin, alanın en ufuk açıcı metinlerden biri olarak kabul edilebilecek bir niteliğe sahiptir. Zira söz konusu metin, yalnızca çeviri edimine odaklanmaz, aynı zamanda yazarın çeviri eylemine yönelik bakış açısını kendi felsefi tavrı dâhilinde kaleme aldığı özgün bir eserdir. Benjamin, Baudelaire'in *Tableaux parisiens* adlı eserinin çevirisinin önsözüne eklediği "Die Aufgabe des Übersetzers" metnini, yalnızca bir "çevirmen" olarak değil; aynı zamanda "çeviri eylemi üzerine düşünen bir filozof" vasfıyla ortaya koyduğu net bir biçimde görülmektedir.

Benjamin, çalışmamızın konusunu oluşturan metnini kendi yaşadığı dönemin çeviri anlayışına karşı çıkararak ortaya koymuştur. "Die Aufgabe des Übersetzers" metnini kuşbakışı bir görünüm sunabilmek amacıyla konu alt başlıklarına göre parçalayarak ortaya koyduğumuz tablodan, ilgili metnin hayli yoğun ve zengin bir içeriğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Buradan hareketle "Die Aufgabe des Übersetzers" metninin başlıca alt konu başlıklarını şu şekilde sıralayabiliriz

- Çevirinin özü
- Çevrilebilirlik
- Özgün metin ile çeviri metin arasındaki ilişki
- Diller arasındaki iç ilişki ve yakınlık ile çeviri arasındaki bağ
- Diller arasında yakınlık ve salt dil
- Dillerin yenilenişi ve çeviri
- Çeviri ve salt bildiri
- Çevirmenin görevi
- Çeviri ve gerçek dil
- Çeviride sadakat ve özgürlük

Dilimize "Çevirmenin Görevi" olarak çevrilen Benjamin'in eserine dair yukarıda tespit ettiğimiz konu başlıklarından hareketle Benjamin'in çeviri anlayışının genel ana hatları şu şekilde belirlenebilir:

Benjamin, çeviri eylemi dâhilinde hedef kitleyi kesinlikle göz ardı etmemektedir. Bununla birlikte hedef kitlenin erek metnin niteliğini belirlediği şeklindeki görüşe karşı çıkmaktadır. Diğer taraftan Benjamin çeviri eylemini "bir dilden diğer bir dile aktarım süreci" olarak kabul etmeyerek böyle bir işlevin çeviri eyleminin özüyle alakalı olmadığını savunur. Ona göre, çeviri bir

form/biçimdir. Bu çerçevede çeviri vasıtasıyla özgün metne erek kültürde yeni bir form kazandırıldığı ifade edilebilir.

Günümüzde hâlâ güncelliğini sürdüren çevrilebilirlik-çevrilemezlik konusuna yönelik Benjamin, çevrilebilirliğin teknik açıdan bir konu olarak ele alnamayacağını, konunun özgün yapıtlarda içkin olan belli bir anlamın dile gelmesiyle bağlantılı olduğunu ve bu bağlamda her özgün metnin çevrilemeyeceğini savunmaktadır.

Benjamin'in çeviri eylemini bir form olarak görmesi, aynı zamanda erek metnin "sonraki yaşamında" hatırlanıp süreklilik kazanmasını da beraberinde getirmektedir. Zira ona göre, erek metin kaynak metnin bir kopyası değildir; erek kültürde kaynak metnin yeniden form kazanmış ve dolayısıyla vücut haline gelmiş bir durumudur.

Çeviri eylemi çerçevesinde diller arası ilişki konusunu Benjamin, dillerin varoluşları bakımından "bir şey söyleme" amacı taşımaları bağlamında temellendirmektedir. Bu doğrultuda Benjamin'in "Die Aufgabe des Übersetzers" metninin en önemli kavramlarından biri olan "salt dil" karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu kavram, teolojik yönüyle yorumlanabileceği gibi, çeviri eylemi çerçevesinde "diller arası yakınlık" olgusuyla da ele alınabilir. Benjamin'in ele aldığı salt dil, ulaşılması hedeflenen, tüm dillerin aktarım imkânlarıyla meydana gelen ve kendi özünde sınırlandırılmamış bir mutlak dile karşılık gelmektedir.

Çalışmamızın konusunu oluşturan metninde asıl itibarıyla edebî ve kutsal metinlerin çevirilerine odaklanan Benjamin, bir çeviri sürecinde kaynak kültürde ortaya konulan tüm öğelerin çevrilemeyeceğini savunmaktadır. Çünkü Benjamin'e göre, bildirim eyleminin ötesinde kalan unsurlar çevrilemez bir niteliğe sahiptir. Böyle bir anlayış, çeviri eyleminin salt bir aktarımdan ibaret olmadığı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Diğer taraftan çevrilemezlik niteliği, erek metin açısından da ele alınmaktadır. Benjamin'e göre, çeviri eylemi sonucunda ortaya çıkan erek metin nihaî bir yapıda olup çevrilebilirlik niteliğine sahip değildir. Ancak Benjamin, çevrilemezlik noktasında Kutsal Metni ayrı tutarak onun çevrilebilirlik niteliğine koşulsuz bir biçimde sahip olduğunu beyan etmektedir. Zira Kutsal Metin, anlam aktarımı çerçevesinde ele alınmamakta ve öz yapısı dâhilinde de gerçek dile ait olarak değerlendirilmektedir.

"Çevirmenin görevi" konusunu Benjamin, yazın yapıtı ile çevirinin yönelimlerini, yazar ile çevirmenin yönelimlerini karşılaştırmak suretiyle ele almıştır. Ona göre, yazarın ortaya koyduğu yönelim ilk ve somut bir niteliğe sahiptir. Buna karşılık çevirmenin ortaya koyduğu yönelim ise, "türetilen", "nihaî olan" ve "tasarımlanmış" bir niteliğe sahiptir. Böylelikle çevirmen, çeviri eylemi vasıtasıyla gerçek dil, yani salt dil içerisinde birleştirici bir görevi amaçlamaktadır. Bu çerçevede çevirmenin görevi, "salt dilin çekirdeğini olgunlaştırmak" biçiminde vurgulanmıştır.

Vaktiyle çeviribilim disiplininde gündem oluşturan çeviride "sadakat" ile "özgürlük" tartışmaları konusuna ilişkin olarak Benjamin, ne sadakat ne de özgürlükten yana bir tavır sergileyerek alternatif bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bakış açısı da yine "salt dil" nosyonu çerçevesinde şekillenmektedir. Buna göre esas olan şey, bir dilin etkisine maruz kalmış salt dili, kendi dilinde özgürlüğe kavuşturarak kaynak metin içerisinde kapalı kalmış dili yeniden türetme vasıtasıyla özgürleştirmektir. Bu doğrultuda çevirmen kaynak metnin talebi ile erek kültürün talebini harmanlamaya dikkat etmelidir.

Sonuç olarak Benjamin'in "Die Aufgabe des Übersetzers" metni, her ne kadar çeviribilim alanında hak ettiği ölçüde göz önünde bulundurulmasa da ortaya koyulduğu dönemin şartları ve yazarının sahip olduğu nitelikler çerçevesinde, söz konusu metnin günümüz çeviribilim çalışmalarına ışık tutabilecek bir niteliğe sahip olduğu ortadadır. Ancak, çalışmamız çerçevesinde de vurgulandığı üzere, Benjamin'in ilgili metni bir çevirmen kimliğinin ötesinde, bir filozof olarak kendi bakış açısı ve yöntemiyle ortaya koymasından ötürü, basit bir okumayla alımlanması oldukça güçtür. Bu noktadan hareketle bir disiplinlerarası nitelikte, çalışmamızın konusunu oluşturan metne yönelik ikincil kaynaklardan ve ilgili metne dair yorumlama eserlerinden hareketle bir analiz ortaya koymaya çalışmış olduk. Böylelikle yapılan analiz ve değerlendirmeler neticesinde, hem çeviribilim hem de felsefe alanında "Die Aufgabe des Übersetzers" metnine ilgi duyan/araştırmalar gerçekleştirecek olan hedef kitlenin, metni daha detaylı ve daha işlevsel bir biçimde alımlaması amaçlanmaktadır.

### KAYNAKÇA

- Baltrusch, Burghard (2010). Translation as Aesthetic Resistance: Paratranslating Walter Benjamin. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 6 (10): 113-129. <http://cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/198/314>
- Benjamin, Walter (1991). Die Aufgabe des Übersetzers. In T. Rexroth (Hrsg.), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften IV · I* (s. 9-21). Frankfurt am Main: Shurkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1995). Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine (H. Barışcan, Çev). N. Gürbilek (Ed), *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* (s. 169-183) içinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, Walter (2008). Çevirmenin Görevi (A. Cemal, Çev). M. Rifat (Ed), *Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?* (s. 25-35) içinde. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berman, Antoine (2018). *The Age of Translation* (Chantal Wright, Transl). London and New York: Routledge.
- Büyüközkara, Ender (2010). *Aristoteles'te Ahlakın Bilgisel Temeli* [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi].
- Chamat, Natalie (2022). *Florilegium Benjamini: Walter Benjamin und das Schriftgedächtnis in der Übersetzung*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Costa, Maria Teresa (2022). In the Workshop of the Translator: Walter Benjamin in/on Translation. *The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts (JoLMA)*, 3 (2): 213-222. <http://doi.org/10.30687/JoLma/2723-9640/2022/02/004>
- Derrida, Jacques (1985). Des Tours de Babel (F. Graham, transl). In J. F. Graham (Ed.), *Difference in Translation* (pp.165-207). Ithaca and London: Cornell University Press.
- Dieberger, Rhea (2020). *Dekonstruktive Lektüre von Die Aufgabe des Übersetzers Walter Benjamins mit den Faltenfiguren des Textes* [Masterarbeit, Universität Wien].
- Flèche, Betsy (1999). The Art of Survival: The Translation of Walter Benjamin. *SubStance*, 28 (2): 95-109. <https://doi.org/10.2307/3685792>

- Haberpeuntner, Birgit (2023). "A Theater of New, Unforeseen Constellations": Walter Benjamin's "Arcade" in Postcolonial Theories of (Cultural) Translation. *Translation Studies*, 16 (1): 118-133. <https://doi.org/10.1080/14781700.2022.2150679>
- Heselhaus, Herrad (2008). Die Zeit der Uebersetzung - Walter Benjamins "Die Aufgabe des Uebersetzers". *Rhodus. Zeitschrift fuer Germanistik*, 24: 17-40. <https://tsukuba.repo.nii.ac.jp/record/20575/files/2.pdf>
- Jacobs, Carol (1975). The Monstrosity of Translation. *Modern Language Notes (MLN)*, 90 (6): 755-766. <https://doi.org/10.2307/2907018>
- Kistner, Ulrike (2021). Translation as Metaphor and as Task: Vicissitudes of Translation between Freud, Laplanche, and Benjamin. *Philosophy Today* 65 (1): 125-143. <https://doi.org/10.5840/philtoday2021219387>
- Macdonald, Bruce Robert (1984). *Translation as Transcendence: Walter Benjamin and the German Tradition of Translation Theory*. [Doctoral dissertation, University of California]. <https://www.proquest.com/openview/7103a552577487b49ab6e9be10986dba/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Maral, Nurdan ve Yücel, Faruk (2021). Çeviribilim ve Çeviri Olgusu Açısından İdeoloji. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 27: 1093-1108. <https://doi.org/10.22559/folklor.1794>
- O'Neill, Veronica (2013). *Translating Translation: Following Benjamin*. [Doctoral dissertation, National University of Ireland]. <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=af65dfe4336e3038dcccfc219565b7ce9db00ec>
- Rée, Jonathan (2001). The Translation of Philosophy. *New Literary History*, 32(2): 223-257. <https://www.jstor.org/stable/20057657>
- Robinson, Douglas (2023). *Translation as a Form A Centennial Commentary on Walter Benjamin's "The Task of the Translator"*. London and New York: Routledge.
- Sándor, Albert (2001). *Übersetzung und Philosophie / Wissenschaftsphilosophische Probleme der Übersetzungstheorie – Die Fragen der Übersetzung von philosophischen Texten*. Wien: Edition Praesens.
- Schultz, Patrick Gerard (2016). *Mediated Benjamin: An Annotated Selection and Translation of Walter Benjamin's Radio Texts* [Doctoral dissertation, State University of New York].
- Sığırcı, İlhami (2022). *Çeviri Felsefesi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Taşdan, Tuğçe Elif (2015). Walter Benjamin'in Bakış Açısıyla Çevirmenlik Mesleği ve Stephane Mallarme'nin Eserleri Üzerine İnceleme. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 21: 135-146. <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/202667/walter-benjaminsin-bakis-acisiyla-cevirimenlik-meslegi-ve-stephane-mallarmenin-eserleri-uzerine-inceleme-calismasi>
- Weber, Samuel (2008). *Benjamin's -abilities*. Cambridge: Harvard University Press.

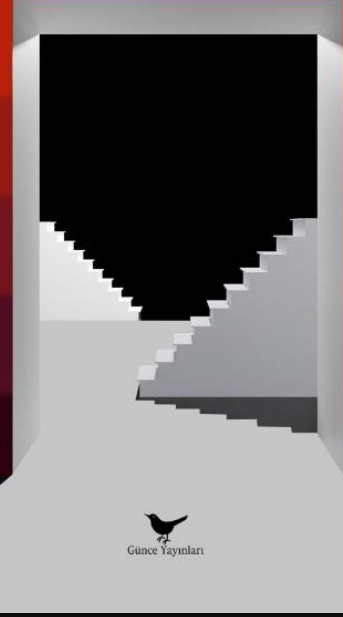
# 27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

DR. FERHAT ÇETİNKAYA



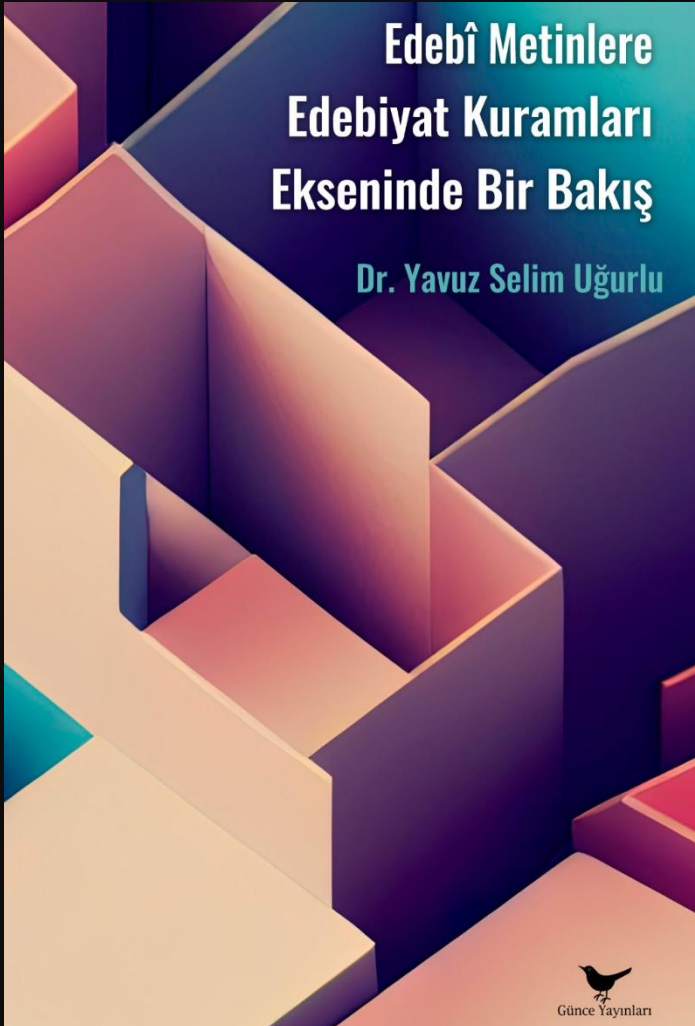
# Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

Ömriye Bayrak



# Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Ertuğrul Gazi Derhem

# Türk Romanında Narsisizm



# The Contribution of Publisher and Translator Strategies to the Symbolic Capital: A Case Study on Three Turkish Translations of *The Turn of the Screw*\*

DR. ÖĞR. ÜYESİ ASLI POLAT ULAŞ\*\* - DR. ÖĞR. ÜYESİ DUYGU DALASLAN\*\*\*

## Abstract

Henry James (1843-1916), one of the leading figures of the Modernist movement and one of the most important authors of American literature, quickly gained great fame with his works published in the early 20th century. Using the stream-of-consciousness technique, the continuous flow of thoughts and feelings through words, the author enables his readers to make a deep journey into the inner worlds of the characters in his works. James also used this technique, generally characterized by monologues and thick descriptions, in *The Turn of the Screw* (1898). Through the analysis of three Turkish translations of James' work by Necla Aytür, Tamer Çetin, and Ezgi Uslu, this study aims to demonstrate to what extent the policies of the publishing houses, Türkiye İş Bankası Cultural Publications, Cem Publishing House and Ren Books respectively, and the translational dispositions and strategies of the translators have contributed to the symbolic capital of the source text in the target culture. The strategies of the relevant publishing houses will be examined through the analysis of paratextual elements proposed by Gérard Genette (1997). Besides, the policies of publishers and the academic and professional backgrounds, translational dispositions, and strategies of translators will be discussed in the light of French sociologist Pierre Bourdieu's concepts of habitus (1977, 1990) and capital (1986, 1998). As a result of the comparative examination, it can be argued that the publishing and translation policies of Türkiye İş Bankası Cultural Publications, which has a stronger economic and symbolic capital and has made significant contributions to the target language, culture, and history, have reinforced the position and symbolic capital of the work in the target culture and Turkish literature. Furthermore, Necla Aytür, one of Türkiye's leading figures in the field of American Culture and Literature, who contributed greatly to the recognition of James in Turkish culture and literature with her professional trajectory and translational dispositions, is the other significant agent in this consolidation process.

**Keywords:** Henry James, *The Turn of the Screw*, publishers, translation policy, translator strategies, paratextual elements, habitus, capital

YAYINCI VE ÇEVİRMEN STRATEJİLERİNİN SEMBOLİK SERMAYEYE KATKISI: *THE TURN OF THE SCREW* ADLI ESERİN ÜÇ TÜRKÇE ÇEVİRİSİ ÜZERİNE BİR VAKA ÇALIŞMASI

## Öz

Modernizm akımının önde gelen isimlerinden ve Amerikan edebiyatının önemli yazarlarından olan Henry James (1843-1916), 20. yüzyıl başlarında yayınlanmış olan eserleriyle kısa zamanda büyük bir ün kazanmıştır. Kelimeler aracılığıyla duygu ve düşüncelerin süregiden akışı anlamına gelen bilinç

\* This article is based on the conference paper presented at the 15th International IDEA Conference, Studies in English that was held at Hatay Mustafa Kemal University, Hatay, Türkiye, on May 11-13, 2022.

\*\*Adana Alparslan Türkeş Science and Technology Un. Dep. of Trans. and Int. apolat@atu.edu.tr, 0000-0002-7815-3686

\*\*\*Adana Alparslan Türkeş Science and Technology Un. Dep. of Trans. and Int. ddalaslan@atu.edu.tr, 0000-0003-4676-4682

Gönderilme Tarihi: 4 Mayıs 2023

Kabul Tarihi: 28 Temmuz 2023

akışı tekniğini kullanan yazar, bu teknikle okuyucularının, eserlerindeki karakterlerinin iç dünyalarına doğru derin bir yolculuk yapmalarını sağlar. Genel olarak monologlarla ve uzun betimlemelerle karşımıza çıkan bu tekniği James *The Turn of the Screw* (1898) adlı eserinde de kullanmıştır. Bu çalışmanın amacı, James'in bu eserinin Necla Aytür, Tamer Çetin ve Ezgi Uslu'nun elinden *Yürek Burgusu* adıyla çıkan üç Türkçe çevirisinin incelenmesi aracılığıyla, çevirileri basan yayınevleri olan Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Cem Yayınevi ve Ren Kitap'ın politikaları ile çevirmenlerin çeviri eğilimleri ve stratejilerinin kaynak metnin sahip olduğu sembolik sermayeye erek kültürde ne ölçüde katkıda bulunduğunu göstermektir. İlgili yayınevlerinin stratejileri Gérard Genette (1997) tarafından öne sürülen yan metinsel unsurlar analizi aracılığıyla incelenecektir. Ayrıca yayıncıların politikaları ile çevirmenlerin akademik ve mesleki geçmişleri, çeviri eğilimleri ve stratejileri Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün habitus (1977, 1990) ve sermaye (1986, 1998) kavramları ışığında tartışılacaktır. Karşılaştırmalı inceleme sonucunda, daha güçlü bir ekonomik ve sembolik sermayeye sahip olan ve erek dile, kültüre ve tarihe önemli katkılarda bulunan Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'nın yayın ve çeviri politikalarının, eserin erek kültür ve Türkiye edebiyatındaki konumunu ve sembolik sermayesini pekiştirdiği iddia edilebilir. Ayrıca, akademik birikimi ve çeviri stratejileriyle James'in Türkiye edebiyatında tanınmasına büyük katkı sağlayan, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı alanında Türkiye'nin önde gelen isimlerinden Necla Aytür de bu pekiştirme sürecinin önemli bir aktörüdür.

**Anahtar sözcükler:** Henry James, *Yürek Burgusu*, yayınevleri, çeviri politikası, çevirmen stratejileri, yan metinsel unsurlar, habitus, sermaye

## INTRODUCTION

**H**enry James (1843-1916) is one of the leading authors of American literature as his elder brother William James. Instead of having a formal education in his early life, James had tutors, and at the age of 19, he attended Harvard Law School for a brief period before starting his writing career. James, best known for his works such as *The American* (1877), *Daisy Miller* (1878), *Portrait of a Lady* (1881), and *The Turn of the Screw* (1898), published more than 20 novels, more than 100 short stories, numerous articles, and travel and critique volumes before he passed away in 1916. James was a pivotal figure in the shift from literary realism to modernism. He used Modernist devices such as the stream-of-consciousness technique, the term coined by his psychologist brother William James, indicating “the continual stream of associated thoughts, without rational ordering and permeated by changing feelings” (Abbott, 2020, p. 84).

*The Turn of the Screw*, the translations of which are discussed in this study, appears to be a ghost story at first sight. Whether it is a ghost story or not is not clear, since the main character, the governess, herself narrates all the events in the novella, and the existence of the ghosts may be a reflection of her psychology. According to the critics and readers who find the governess a reliable narrator, the novella centers around the governess' task of caring for two orphans, Miles and Flora (in James, 2006, p. vi). In the novella, James used the stream-of-consciousness technique through interior monologues of the governess, formed through highly structured sentences and the adoption of an emotional tone.

*The Turn of the Screw* was first translated into Turkish by Necla Aytür with the title *Yürek Burgusu* [The Screw of the Heart], and it was published in 1988 by Adam Publications, along with Aytür's translations of two other novellas of James, *The Beast in the Jungle* (1903) and *Daisy Miller*



(1879). *The Turn of the Screw* has been translated into Turkish by several other translators and has been published by various publishers<sup>1</sup>, among which are Türkiye İş Bankası Cultural Publications, Altın Bilek Publishing, İthaki Publishing, Cem Publishing House, Ren Books, Kapra Publishing. Almost all of these publishers have published the translated novella with the very first title, i.e., *Yürek Burgusu*. On the other hand, Altın Bilek Publishing, which used the title *Yürek Burgusu* for its 2015 publication, used another title, *Bly'in Gizemi* [Bly's Mystery], for the 2018 publication. Another publisher, Kidega, published the translation with the title *Bly Malikanesi* [Bly Mansion] in 2020.

This study, comparatively examining the Turkish translations of *The Turn of the Screw* by the translators, Necla Aytür, Tamer Çetin and Ezgi Uslu, published by three different publishers, Türkiye İş Bankası Cultural Publications (2006), Cem Publishing House (2020) and Ren Books (2021), respectively, aims to demonstrate to what extent the publishers' policies and the translators' strategies, translational dispositions and professional trajectories have contributed to the existing symbolic capital of the original work in question in the target culture. Recognized as a classic novella in the English language, *The Turn of the Screw* can be said to be endowed with a certain amount of symbolic capital in Bourdieu's sense (1998). Symbolic capital, manifested as esteem, prestige, and recognition in others' eyes, is "any property (any form of capital whether economic, cultural or social) when it is perceived by social agents as endowed with categories of perception, which cause them to know it and to recognize it, to give it value" (Bourdieu, 1998, pp. 47-52).

In this study, the publisher strategies are examined in light of Gérard Genette's (1997) paratexts analysis, and the translators' strategies are discussed in company with the publisher strategies. The French sociologist Pierre Bourdieu's concepts of habitus (1977, 1990) and capital (1986, 1998) are used in the discussion on the publisher strategies in line with their policies, as well as the translators' educational, academic, professional trajectories and translational dispositions. The relevant discussions are supported with personal interviews with the translators, except for the deceased Necla Aytür, as well as their interviews in the media, since interviews are "a translator's way of communicating with readers to make their voice heard" (Yılmaz Kutlay, 2015b, p. 15).

The translation published by Türkiye İş Bankası Cultural Publications was chosen, since this publishing house, as one of the most renowned and well-established publishing houses in Türkiye, has played a significant role in enriching Turkish culture and language through its copyrighted works and translations. Moreover, Necla Aytür, a significant literary and translation agent with strong habitus and capital, translated the work for the publishing house. The translations of Cem Publishing House and Ren Books were chosen, since they are chronologically two of the four most recent target books published by the peripheral publishers compared to Türkiye İş Bankası Cultural Publications. Ezgi Uslu's translation was published in June 2021, and Tamer Çetin's translation was published in September 2020. The other two recent target books, prepared by the same translator and editor, were published in June 2021 by Kapra Publishing and Karbon Books, which operate as sub-brands of the same design brand. However, reliable data could not be obtained regarding which of the two publishers' strategies and policies were decisive in the publishing process. Therefore, these two target books were not included in the examined sample.

---

<sup>1</sup> In this study, the terms "publisher" and "publishing house" are used interchangeably.

## 1. CONCEPTUAL FRAMEWORK

The concept of paratexts, introduced by the French literary theorist Gérard Genette for literary publishing settings, is employed in Translation Studies as a tool to explain the notions and strategies used to address extratextual elements of translation mainly in literary translation research. Genette's concept of paratext shows that texts do not stand in isolation, and they acquire further meaning through paratextual devices, which are effective in the way a certain text is received (Batchelor, 2018, p. 142). According to Genette (1997, p. 1, emphasis in the original), their function is "to *make present*, to ensure the text's presence in the world, its 'reception' and consumption in the form of a book". Paratexts are tools that can be within the text, i.e., peritexts such as forewords, prefaces, book covers, and illustrations, or outside the text, i.e., epitexts such as reviews and interviews (Genette, 1997). Studies on translation from a historical perspective showed that paratexts are important sources for explaining the concept of translation pertaining to a certain period or culture (Tahir Gürçağlar, 2002). Process-oriented studies demonstrated that meaning is constructed not only by intratextual strategies but also by peritextual elements such as illustrations and dedications (Armstrong, 2007). Further studies on agents and their use of paratexts as a means of reflecting their ideologies in translation noted that it is not only the translator who creates the meaning in translation, and that when political issues come into play, the bodies that scrutinize the translation make use of introductory notes and endnotes (Pingping, 2013). These agents can also be third parties, authors with a noted capital, creating prefaces carrying traces of their trajectories (Tahir Gürçağlar, 2013).

The concepts of the French sociologist Pierre Bourdieu, used in the discussion on the publishers' publishing strategies, and the translators' academic and professional backgrounds and translational dispositions, are increasingly employed within the scope of sociological approaches to translation. With the "Cultural Turn" of the 1980s, the focus in Translation Studies moved away from linguistic matters to cultural contexts in which translations are embedded. In line with the growing awareness of external factors influencing translation processes, it was recognized that extratextual factors, involving a range of agents, play a role in the production of translations (Chesterman, 2009; Wolf, 2007). Later on, these discussions paved the way for an emphasis on the social aspect of translation activities (Hermans, 1997; Pym et al., 2006; Wolf, 2007), and since the beginning of the 2000s, sociological approaches to translation studies have been adopted with an increasing focus on this aspect.

With the impetus of sociological approaches, agents in translation processes have become increasingly important, and publishing houses have come to be treated as one of the agents affecting these processes (see Jansen & Wegener, 2013a, 2013b; Milton & Bandia, 2009). In this regard, many studies (Heilbron, 1999; Jansen & Wegener, 2013a, 2013b; Pym, 1998; Robinson, 2001) have examined publishing houses and the publishing sector from a sociological perspective, and Bourdieu's framework (Heilbron & Sapiro 2002; Sapiro, 2008, 2009) and the network approach (Buzelin, 2006; Folaron & Buzelin, 2007) have been the most widely deployed sociological frameworks. In this framework, translators are also considered central agents with specific identities surrounded by extratextual factors and conditions of social institutions influencing translation processes and strategies (Chesterman, 2009, p. 14; Pym, 1998, p. 161; Wolf, 2007, p. 1). To this end, Bourdieu's

theoretical framework has been frequently used, since it allows for an emphasis on both translators themselves and the relationship between translators and the structures that shape and surround them (Yılmaz Kutlay, 2015a, p. 429).

As Gouanvic (2005, p. 148) suggests, through his framework, Bourdieu constructs “a fundamental relationship between the social trajectory of the agent (based on his or her incorporated dispositions, or habitus) and the objective structures (specified under fields)”. To delineate the relationships between agents and structures, Bourdieu proposed interrelated concepts such as field, habitus, and capital. The concept of field is defined as “a relatively autonomous social microcosm” configured by its specific logic (Bourdieu & Wacquant, 1992, p. 97). According to Bourdieu (1990, p. 87), the fields, such as religion, science, art, and economics, are “historically constituted areas of activity with their specific institutions and their laws of functioning”. Translation, on the other hand, is “a field subject to so many invasions and interferences from adjacent fields” (Simeoni, 1998, p. 24).

In fields, individuals employ strategies to strengthen their positions and “to impose the principles of hierarchization most favorable to their products” (Bourdieu & Wacquant, 1992, p. 101). Individuals occupy positions in the fields with their habitus and are engaged in power struggles with their accumulated resources, that is, their capital (Bourdieu, 1986). Bourdieu (1986) proposed three main forms of capital, namely economic, cultural, and social capital, all convertible into each other and also into symbolic capital. Habitus, “the generative principle of responses more or less well adapted to the demands of a certain field”, takes shape in the earliest infancy and during the collective history of family and class (Bourdieu, 1990, p. 91). As a system of durable, transposable dispositions, habitus underlies an individual’s practices, attitudes, and perceptions (Bourdieu, 1977, pp. 82-83). In his seminal work, Simeoni (1998, p. 32) defined the translator’s habitus as “the elaborate result of a personalized social and cultural history”, and as the literature suggests, translators’ decisions, strategies, practices, and even their choices of the source text to be translated are unconsciously influenced by their habitus (Gouanvic, 2005; Inghilleri, 2005; Meylaerts, 2010; Xu and Chu, 2015; Yılmaz Kutlay, 2015a; Eriş, 2019).

## 2. THE PUBLISHERS AND THE TRANSLATORS OF *THE TURN OF THE SCREW*

The translation publishing industry involves complex interactions and negotiations between multiple agents with varying motives and priorities (Jansen & Wegener, 2013b, p. 4; Solum, 2017, pp. 42-43). Publishing houses with their background and an index of practices are one of those agents, promoting different cultures to a particular target audience through translations, aimed to reach a large number of readers. As is the case in other types of institutional structures (Koskinen, 2000, 2008; Mossop, 2006; Tahir Gürçağlar, 2008), publishing houses shape translations and influence the behavior and translation strategies of the translators they work with in line with their own institutional policies and market considerations. The translation policy followed by a publishing house refers to “all possible choices involved in the translation process”, involving strategies, procedures, and principles (Meylaerts, 2011, p. 167). As put forth by Toury (1995, p. 58), the choice of text types and even specific texts to be translated into a particular culture/language at a particular time is also closely related to translation policy. In a similar vein, Bourdieu (1999), who considers

texts as symbolic goods, mentions three processes in their transfer into a new language and culture: selection, labeling and classification, and reception. In the selection process, the motives underlying what is translated and published by which agents are questioned. In the labeling and classification stage, all actors involved in the translation process of symbolic goods entering a new language field, such as the translator and the preface writer, as well as all the paratextual elements, such as prefaces, covers, and series, are identified (Sağlam, 2019a, p. 62). In the last process relating to the reception of the symbolic goods, the text is re-labeled in the target field in line with the positions and strategies of the agents involved in the process and is received by readers according to their dispositions (Bourdieu, 1999, pp. 224-225; Sağlam, 2019a, p. 62; Sağlam, 2019b, p. 277).

In the following sections, three publishers and translators, the two important agents shaping the position of *The Turn of the Screw* in the target culture and literature, will be discussed in terms of their strategies and backgrounds.

### 2.1. Türkiye İş Bankası Cultural Publications and Necla Aytür

Türkiye İş Bankası Cultural Publications was founded in 1956 by Hasan Âli Yücel, the minister of national education in the 1940s and the leading figure of the translation movement that fostered the translation of world classics into Turkish in the same period. Yücel set up in 1940 the Translation Bureau, which promoted literature and translation as instruments to create a common culture in the formation of a new nation (Tahir Gürçağlar, 2008, p. 93). The experience Yücel gained through the mentioned initiatives and the support of Türkiye İş Bankası, established in 1924 by order of the founder of the Republic of Türkiye Mustafa Kemal Atatürk as the first national bank of the Republican era, played a significant role in the foundation of Türkiye İş Bankası Cultural Publications (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Hakkımızda, n.d.).

The first book of the publishing house was Mustafa Kemal Atatürk's *Zabit ve Kumandan ile Hasbihal*, followed by the books that would form a comprehensive Atatürk library and the works analyzing Turkish history, social structure, ethnographic and geographical characteristics aimed at researchers and intellectuals (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Hakkımızda, n.d.). Today the publishing house has a strong portfolio including books by well-established authors of Turkish and World Literature in the Hasan Âli Yücel Classics Series, Turkish Literature and Classics Series, Contemporary World Literature Series, as well as the Modern Classics Series with works by authors such as Jack London, Anton Chekhov, and Joseph Conrad, the 100 Essential Works Series including Plato's *The Republic* and Balzac's *The Lily of the Valley*, the Nobel Prize-winning Authors Series, the Children and Youth Series and Classics. Moreover, books in the fields of Memoirs and Biography, Science, Philosophy, History, Art and Art History, Poetry, Research, Business, and Culture of Life relating to cuisine and food also form a large part of its portfolio. The publishing house has also opened over 25 bookstores in many cities across Türkiye to provide readers with easier access to the books it publishes (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Hakkımızda, n.d.).

A large part of the portfolio of Türkiye İş Bankası Cultural Publications consists of works in translation, published in line with the aforementioned transformative translation movement of Hasan Âli Yücel and the Translation Bureau. In this respect, the publishing house publishes translations of notable works by well-established authors such as Plato, Thomas More, Homer,

Herodotus, Euripides, Turgenyev, Tolstoy, Goethe, Molière, Charles Dickens from a wide range of languages including Russian, Arabic, French, German, Ancient and Contemporary Greek, Chinese, as well as English. Likewise, the publishing house's translator portfolio includes prominent and successful translators with strong translator's habitus and considerable cultural and symbolic capital, such as Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mîna Urgan, Azra Erhat, Müntekim Ökmen, Ari Çokona, Pulat Otkan. When the translation portfolio of the publishing house is examined, it is observed that the translations are mostly in Hasan Âli Yücel and Modern Classics Series. As of June 2023, there are more than 450 translated works in the Hasan Âli Yücel Classics Series, while there are around 350 translated works in the Modern Classics Series.

Türkiye İş Bankası Cultural Publications published Necla Aytür's translation of *The Turn of the Screw* first in 2006 and published it eight times until October 2021. The translation is published in the Hasan Âli Yücel Classics Series. Translations of the works of important philosophers and authors, such as Plato, Schopenhauer, Montaigne, Tolstoy, Shakespeare, and Dostoevsky, are also published in this series. According to Genette (1997, p. 22), publishers print works in series to "demonstrate and control the diversification of their activities". Accordingly, it can be suggested that the Hasan Âli Yücel Classics Series is an outcome of the publisher's attempt to foreground and reinforce the aforementioned translation movement.

Another strategy employed by Türkiye İş Bankası Cultural Publications is the use of Ünal Aytür's foreword written to his wife's translation. Graduated from the Department of English Language and Literature at Ankara University, Ünal Aytür was a lecturer in the same department for many years. Continuing his doctoral studies in the English department of University College London, Aytür gave lectures on the English novel, short story, and satire at the University of Louisiana, and conducted research on the history of English thought and novels in the 18th century (Yapı Kredi Yayınları, n.d.). He translated many works of distinguished British and American authors, such as E. M. Forster, Henry James, Hermann Melville, George Eliot, William Faulkner, and Joseph Conrad. Aytür, having a very similar academic and professional trajectory to his wife, translated the works of some of these authors together with her. These include Henry James' stories *Madame de Mauves* (1874), *Daisy Miller* (1878), and *The Beast in the Jungle* (1903), published under the title *Kısa Romanlar Uzun Öyküler* [Short Novels Long Stories] (2007), as well as James' novel *The Portrait of a Lady* (1881). He is also the author of *Henry James ve Roman Sanatı* [Henry James and the Art of the Novel] (2009).

Aytür's foreword is an informative/descriptive type, which, according to Dimitriu, (2009, p. 200), is mostly related to the source text and socio-cultural contexts including the reception of the source text by critiques. Since Ünal Aytür is not the author, publisher, or translator of this work, we can consider this foreword as an "allographic preface", i.e., a foreword written by a third party, who does not have an active role in the translation or publication (Genette, 1997, p. 9). An allographic preface gives information about the author and his/her work or recommends the text to readers. Some prefaces might include the biography of the author, as in the foreword of Aytür. Following biographical information about James and his literary style, Aytür touches upon the ambiguity in *The Turn of The Screw*, the main characteristic of the work. He included four different critical

perspectives about the work (in James, 2006, pp. vi-xi). From the first point of view, the author aimed to create an atmosphere of fear in the reader's mind. From the second point of view, the governess created frightening circumstances in her mind and immediately undertook the task of protecting the children from these evils to win the favor of the man she fell in love with, namely the children's uncle. According to the third interpretation, the ghosts were real in the novella, and the author aimed to draw attention to the relationship between children and their governesses. From the last and Freudian point of view, the ghosts in the novella were not real, and they were the product of the governess' sexual repression (in James, 2006, p. xi). Aytür also highlights the fact that the complex structure of the text and the governess' discourse makes James' work the subject of different interpretations (in James, 2006, p. xi). One can note that by revealing the structure, language, and interpretations, Aytür has created an awareness of the work's plot, story, and characters. The inclusion of such an allographic preface is also in line with Hasan Âli Yücel's definition of translation, presented in the foreword on the inside front cover of each book of the mentioned classics series, defined as the publisher's peritext in Genette's sense (1997). In that foreword, Yücel (in James, 2006) explained the act of translation as an activity of increasing one nation's intelligence and perception through the works of another nation. Overall, the mentioned paratextual elements, i.e., the Hasan Âli Yücel Classics Series, the foreword by Hasan Âli Yücel, and the foreword by Ünal Aytür, can be suggested as initiatives within the scope of labeling, which is the second stage of the process of transfer of symbolic products as suggested by Bourdieu (1999), aiming to contribute to the symbolic and cultural capital of the product.

Following the publishing policy for the Hasan Âli Yücel Classics Series, *Yürek Burgusu* is published with a rather plain white front cover without any pictures or illustrations. The publishing house prints all classics with the same solemn white cover. Another notable element on the cover is a note stating that the translator translated the book from its original language, which is in line with the publisher's classics policy.

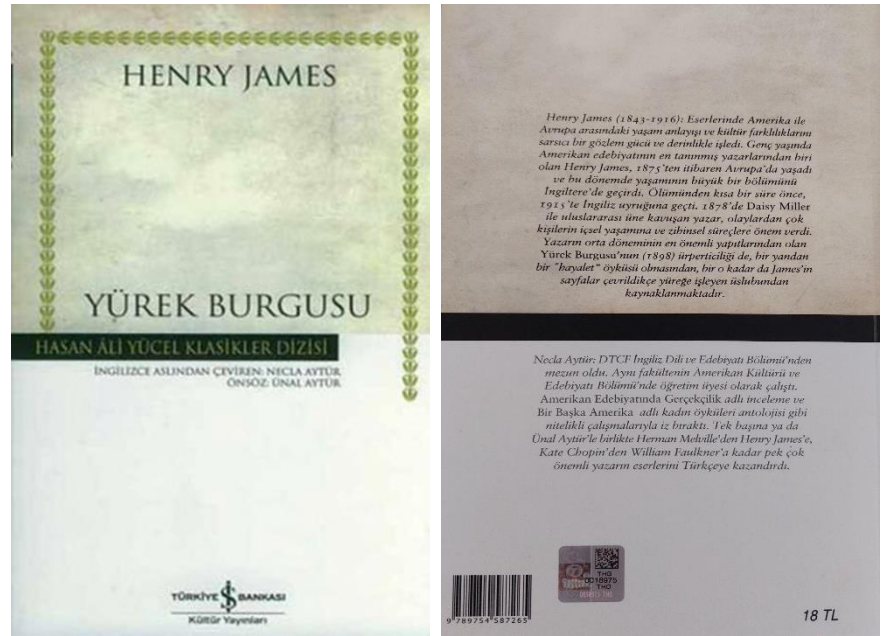


Figure 1. The front and back covers of the translation by Aytür (2006)

In the back cover, the note, which gives brief information about James, mentions that while James reflected the different cultures he had experienced in his own life in his works, he used the stream-of-consciousness technique in *Daisy Miller*, which made him a world-recognized author. Besides, it highlights that *Yürek Burgusu* is a chilling ghost story narrated in James' distinctive style.

The back cover also includes a short note on Necla Aytür's academic background, works, and translations.

Necla Aytür, who died in 2017, was also a graduate of the Department of English Language and Literature of Ankara University, which hosted "legendary" professors of English (Yüksel, 2017, p. 1). She was a lecturer of American Culture and Literature at the same university for many years, and the curriculum she developed in the field inspired the relevant departments at many universities in Türkiye (Yüksel, 2017, p. 2). Aytür conducted research on American literature and culture at Minnesota and Yale Universities, and she spent an academic year as a guest lecturer at Louisiana State University (Yüksel, 2017, p. 2). Her important works are the book titled *Amerikan Romanında Gerçekçilik* [Realism in American Fiction] (1977) and the anthology of translated stories of contemporary Native American women authors, titled *Başka Bir Amerika/Kadınca Öyküler* [Another America/Stories by Women] (1999). Aytür also wrote numerous academic articles on various American authors, poetic language, and translation problems, later compiled in the study titled *Kitaplar Arasında* [Among Books] (2010). She was the co-founder of the American Studies Association of Turkey (ASAT) (Yüksel, 2017, p. 2). She translated the works of the American authors Herman Melville, Kate Chopin, William Faulkner, and Henry James into Turkish. Thus, it can be suggested that being "the pioneer of American Studies in Türkiye" (Yüksel, 2017, p. 1), Aytür was not independent of her educational and academic background, professional trajectory, and past experiences, i.e., her habitus, in the selection of the works that she translated into Turkish, and she became a prominent agent in bringing the works of important American authors into Turkish culture. Such remarkable works of hers as a translator and an author—forms of objectified cultural capital in Bourdieu's sense (1986, p. 245)—can also be said to have contributed to her position, reputation, and recognition in the literary field, namely her symbolic capital in Bourdieu's sense (1989, p. 23; 1998, pp. 47-52).

Necla Aytür produced the translation of *The Turn of the Screw*, transferring the author's discourse faithfully in the mentioned distinguished classics series of one of the most outstanding publishers of Türkiye. It can be asserted that such a notable translation was a product of her habitus (Bourdieu, 1977, 1990). Overall, undoubtedly, her long-standing literary career, identity and socialization, parts of her literary habitus, as well as her cultural capital in the institutionalized form realized as academic qualifications (Bourdieu, 1986, p. 245), structured her dispositions in her translation career.

Although several works of Henry James have been translated by other translators in Türkiye, Necla, and Ünal Aytür are two agents who contributed greatly to the recognition of James in Turkish culture and literary field. Gouanvic (2005, pp. 161-162) expresses the relationship between classics and their translators in the target culture as follows:

The translator benefits from the symbolic capital invested in the original work, published in the source society. Through his or her translation, the translator intervenes as an agent who confers on the author and on the work a quantity of capital by submitting it to the logic of a target literary field, and to its mechanisms of recognition.

Thus, it can be said that Necla and Ünal Aytür, as translators of the James classics, both benefited from the symbolic capital of these classics and contributed to the capital of James and his works by promoting them in Turkish culture.

## 2.2. Cem Publishing House and Tamer Çetin

Founded in 1964 by Oğuz Akkan, Cem Publishing House has published the works and translations of Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, and many other prominent Turkish culture and literature figures. The first translation published was Jean-Paul Sartre's *L'âge de raison* [The Age of Reason], the first book in his trilogy *Les chemins de la liberté* [The Roads to Freedom]. The work was translated by Gülseren Devrim as *The Age of Reason* (1964). In the following years, the publishing house added 20th-century classics, art books, and children's books to its categories (Cem Yayınevi Hakkımızda, n.d.). The publisher prints both literary and non-literary works. The literature category includes classical literature, modern literature, science fiction, horror-police thrillers (gothic literature), English classics, fairy tales, and national literature. The non-literary category includes books related to mathematics, psychology, sociology, philosophy, history, research and analysis, health, and hobbies. The publishing house offers the opportunity to publish not only the works of well-known and prominent authors but also novice authors.

Cem Publishing House published the translation of *The Turn of the Screw* in 2020 as part of the gothic literature series, labeling it as a gothic-horror type on the copyright page. The reason why this publishing house, which has been in business for a long time, has created this series is most likely to attract the attention of young readers, keen on reading this kind of books, since another publisher, Can Publishing House, also has a gothic literature series for the same reason (Öz, 2012). The black front cover, used only in the publications of this series, has an illustration of two struggling mythological figures, one of whom looks like an angel.

The back cover presents information on James and the novella. Genette (1997, p. 25) considers the back cover a "strategically important spot", as it provides comments or notices about the author or the book, or both. Cem Publishing House provides a comment about the plot that may lead to the presentation of the book as a horror book. In the comment, it is mentioned that it is a novel, in which the rules of English society are conveyed through a ghost story. The labeling of the work as gothic and the use of paratextual elements such as the black cover can be considered within the framework of the labeling and classification process put forth by Bourdieu (1999) related to the internationalization of symbolic goods. Besides, the aforementioned comment of the publishing

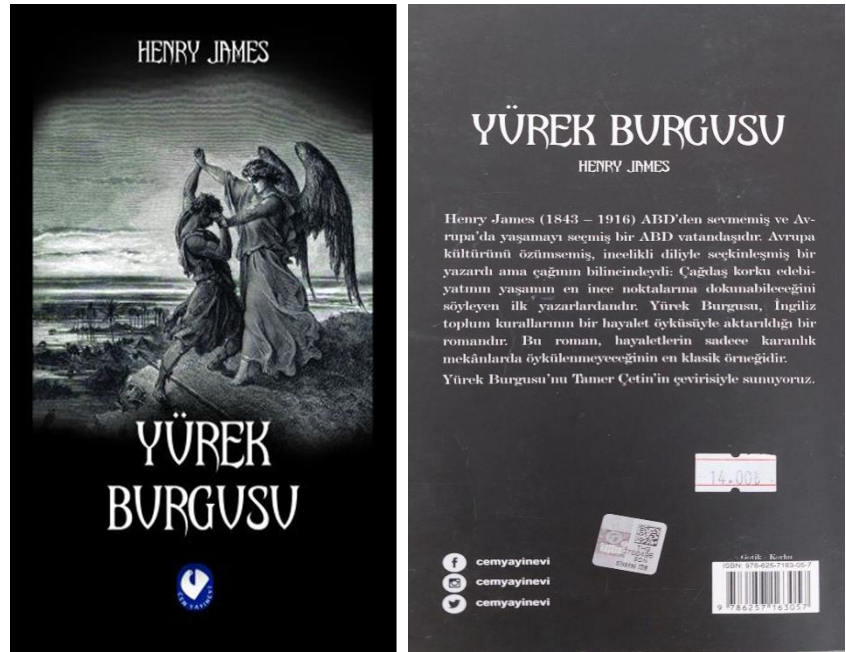


Figure 2. The front and back covers of the translation by Çetin (2020)



house about the plot can be suggested as an attempt to grab the attention of the target reader and make the book attractive, and in turn to contribute to the economic capital by increasing the sales figures. Furthermore, labeling the text created by James in an ambiguous style as gothic in the target language can be regarded as providing a new label to the product in the reception process, the third stage proposed by Bourdieu (1999, p. 224).

The name of the translator, Tamer Çetin, is presented on the inside front cover as well as on the back cover. Çetin graduated from Kabataş High School for Boys and studied for a while at the Department of Psychology of the Middle East Technical University (Tunç Yeltin, 2021a). He started to work as a foreign news correspondent for *Dünya* newspaper in 1992. In the same period, he studied at the Department of Anthropology at Istanbul University and worked as a research assistant for five years after graduation (Tunç Yeltin, 2021a). Later Çetin resumed his journalist career and worked for the *Finansal Forum* and *Referans* newspapers. After working as a journalist for ten years, he changed his career path and started working as a translator, and he has been working as a translator for over ten years now (Tunç Yeltin, 2021a). Apart from *The Turn of the Screw*, Çetin translated some of Sherlock Holmes books by Sir Arthur Conan Doyle, *The Good Man And The Good: An Introduction To Ethics* by Mary Whiton Calkins, *Totem and Taboo* and *The Unconscious* by Sigmund Freud, *Mind, Self and Society* by George Herbert Mead, *The Science of Living* by Alfred Adler, *Narcissism: Denial of the True Self* by Alexander Lowen, *The Cyberiad* by Stanisław Herman Lem, and lastly *1984* by George Orwell. The translator Çetin is also a poet, and his poems are published in *Süje* Magazine (Tunç Yeltin, 2021b).

Examining Çetin's educational and professional trajectory, it is understood that these factors are decisive in the selection of the works he has translated. Çetin, who received education in the fields of psychology and anthropology, has translated many works of outstanding psychologists, psychiatrists, sociologists, and philosophers, who left their marks in their fields. The cultural capital he has acquired and the experiences he has gained in the mentioned fields and his journalist career seem to have played a big role in his translation career and even seem to have formed a professional habitus (see Meylaerts, 2010) as a translator specialized in the relevant fields. As Meylaerts (2010, p. 15) remarks, "the transposability of dispositions acquired through experiences related both to other fields and to a translator's larger life conditions and social trajectory may play a fundamental role in a translator's habitus". Çetin mentioned this issue in an interview and remarked that although he wants to translate the classics of authors such as Charles Dickens and Jane Austen, the publishing house he works with wants him to give priority to translations in the field of social sciences due to his familiarity with the psychology, anthropology and sociology literature (Tunç Yeltin, 2021b).

The formation of a professional habitus as a translator can also be traced in Çetin's defining translation as a lifestyle in the response he gave to the question about making a living from translation (Tunç Yeltin, 2021b). Furthermore, he stated that the experience gained in this field and the quality of translations, which are important constituents of a translator's habitus, increase the visibility and recognition of the translator in the eyes of publishers and yield her/him more translation offers (Tunç Yeltin, 2021b). From this point of view, it can be suggested that Çetin has achieved a certain level in his translation career and has accumulated a certain amount of symbolic

capital as a translator who has obtained recognition in the publishing industry. One can also note that the position and capital Çetin has acquired have provided him with an opportunity to choose the publishing house for which he works as a translator. Accordingly, Çetin stated that he reached Cem Publishing House through an editor and found it more professional and reliable than many other publishers in terms of book publications, and he chose to translate James' work since he wanted to enrich his trajectory by adding the genre of gothic horror literature (personal communication, April 11, 2023).

### 2.3. Ren Books and Ezgi Uslu

Founded in 2012, Ren Books has a wide range of publishing categories, involving books and translations in the literature category, especially novels, short stories, letters, and fairy tales, as well as many works related to history, sociology, education, economics, philosophy, and hobbies. The literary category includes works by Turkish authors such as Ahmet Mithat Efendi, Halid Ziya Uşaklıgil, and Mehmet Rauf, as well as the translations of works by prominent figures of the world literature such as Charles Dickens, Daniel Defoe, Oscar Wilde, and Victor Hugo.

Ren Books published the translation of *The Turn of the Screw* in 2021 by labeling it as a gothic type on the purple front cover. The color purple may not signify a certain genre as the books within the same category have been published with covers in different colors. As the book is grouped under the gothic type, the illustration is presented with mysterious figures. There is a half-human, half-creature woman figure with blank eyes behind the governess, holding the hands of two children. The human-like creature may represent the ghosts of the story.



Figure 3. The front and back covers of the translation by Uslu (2021)

The inside front cover depicts James' life by noting that the author narrates women's inner worlds in his works. Briefly mentioning the plot on the back cover, the publishing house states that the story turns into the governess' struggle and that the work was also adapted to the screen in 1961.

By emphasizing that the sense of excitement in the work is sustained till the last page, the publishing house in a way attempts to render the work attractive. As in the strategy of Cem Publishing House, the labeling of the work (see Bourdieu, 1999, p. 224) as gothic literature by Ren Books through the cover and illustrations can be viewed as a strategy to raise economic capital by increasing the attractiveness of the work.

The name of the translator Ezgi Uslu is mentioned on the front cover of the book. Uslu graduated from the Department of English Translation and Interpreting at Hacettepe University in 2016 and received her Master's degree in Communication Sciences in 2019. She is currently working as an English language instructor at a private university. Being a novice translator, Uslu has translated only James' *The Turn of the Screw* so far. It can be said that Uslu's educational background, a factor feeding into her habitus, closely coincides with her subsequent trajectory, i.e., her decision to become a translator of a literary work.

When asked why she chose to work with Ren Books, Uslu mentioned the difficulties of getting a place in the publishing industry and the literary field as a translator (personal communication, November 17, 2022). In this regard, Bourdieu (1990, p. 143) pointed out:

[T]he literary field is a force-field as well as a field of struggles which aim at transforming or maintaining the established relation of forces: each of the agents commits the force (the capital) that he has acquired through previous struggles to the strategies that depend for their general direction on his position in the power struggle, that is, on his specific capital.

To gain ground in the literary translation industry, Uslu contacted many major publishers, namely key decision-makers in literary translation processes; however, she did not receive any response from them (E. Uslu, personal communication, November 17, 2022). Ren Books was the only publishing house that gave her a positive response and accepted to work with her. Being newly educated in the field of translation, Uslu seemed to have a desire to both make use of her acquired dispositions and cultural capital in this field and benefit from the symbolic capital of influential agents of the publishing industry to create space for herself in this closely related field. Moreover, Uslu stated that she wanted to translate a classic for the same purpose, and accordingly, she chose the work of James (personal communication, November 17, 2022). Mentioning that the decision to translate James' *The Turn of the Screw* was a joint decision with the publishing house, Uslu also remarked that translating a work of an author like James into Turkish is a difficult but also horizon-broadening process for a translator, and at that point, she took the risk of undertaking the translation project (personal communication, November 17, 2022). Considering the relationship between classics and their translators proposed by Gouanvic (2005, pp. 161-162), it can be suggested that with the translation of *The Turn of the Screw*, Uslu intended to benefit from both the symbolic capital of the James classic and the cultural capital invested in the translation process.

### 3. THE TEXTUAL STRATEGIES OF THE TRANSLATORS

Translations shaped according to the policies of publishing houses are also products of the strategies applied by translators in the process of creating the target text. In terms of translation processes, the concept of strategy is defined as the actions performed and/or procedures followed for the solution of problems faced by translators when translating texts from one language into

another, or for the achievement of the goal within the scope of the specific translation task (Lörscher, 1991, p. 76; Zabalbeascoa, 2000, p. 120). More specifically, translation strategies are “various interventions texts undergo when translated into the target culture” (Meylaerts, 2011, p. 164).

In this study, the translators’ strategies are discussed through the descriptions of the two children in the novella, Miles and Flora, from the perspective of the governess, since the said thick descriptions, reflecting the governess’ strong emotional bonds with the children, constitute the backbone of the story. Considering these descriptions as well as the stream of consciousness method in the book and the emotional tone in the author’s style, one can argue that the translators have taken on a difficult burden. Accordingly, we asked the translators about the challenges they experienced during the translation process and whether publishers had any suggestions for them. Uslu stated that complex and long sentence structures were the most challenging points for her and that she implemented the strategy of splitting sentences with the joint decision she made with the publisher (personal communication, November 17, 2022). At this point, one can note that publishing houses are agents that might influence translators’ strategies (Jansen & Wegener, 2013a, 2013b). On the other hand, Çetin highlighted that he did not have much difficulty and that the publisher did not have any suggestion or intervention in the translation (personal communication, April 11, 2023). Regarding his overall translation strategy, Çetin mentioned that he first attempts to get to know the author’s language and writing style before starting to translate the book and that he usually reads about the author to establish a connection with the author, which makes translation easier for him (Tunç Yeltin, 2021a). For Çetin, it is highly important to use the flexibility, richness, and diversity of one’s first language while expressing the translated text in it, but not to stray away from the author’s style in doing so (Tunç Yeltin, 2021b).

When the translations of the children’s descriptions in the novella by the three translators are examined comparatively on the textual level, it can be argued that Aytür’s translations are closer to the perspective of the governess depicted by James in that children are depicted as holy beings who need to be protected against evil spirits and are occasionally attributed adult characteristics. Thus, in this sense, Aytür can be said to have become “the agent of the writer, transferring the writer’s discourse into the target culture” (Liu, 2012, p. 1172).

Below are several examples manifesting the translators’ choices and decisions relating to the children’s descriptions:

1. But it was a comfort that there could be no uneasiness in a connection with **anything so beatific as the radiant image of my little girl, the vision of whose angelic beauty** had probably more than anything else to with the restlessness that, before morning, made me several times rise and wander about my room to take in the whole picture and prospect...

(James, 2017, pp. 16-17)

1.a. Gene de, **çevresine ışık saçan küçük kızım gibi kutsal bir yaratıkla** ilgili bir ilişkide herhangi bir gerginlik bulunmayışından rahatlık duyuyordum;... (James, 2006, p. 15)

1.b. Ne var ki **melek gibi bir güzelliğe sahip olan ve çevresine ışık yayan küçük kızım**la ilgili bir ilişkide gerginlik verecek bir şey olmaması beni rahatlatıyordu. (James, 2020, p. 15)

1.c. Fakat çevresine yaydığı ışıkla tıpkı bir meleği andıran minik kızıyla ilişkimizde beni gergin hissettirecek bir şey olmaması içime su serpiyordu. (James, 2021, p. 18)

Compared to the translations of Çetin (James, 2020) and Uslu (James, 2021), it can be observed that the children, in this case, Flora described as “angelic beauty” [melek gibi güzellik]<sup>2</sup> in the original, is glorified and depicted as a “divine creature” in the translation of Aytür (James, 2006), which is in parallel with the governess’ perspective. On the other hand, Çetin and Uslu preferred to render “angelic beauty” lexically faithful to the source text.

2. I had perpetually to guard against the wonder of contemplation into which my initiated view betrayed me; to check the irrelevant gaze and discouraged sigh in which I constantly both attacked and renounced the enigma of what such a little gentleman could have done that deserved a penalty. Say that, **by the dark prodigy I knew, the imagination of all evil HAD been opened up to him**: all the justice within me ached for the proof that it could ever have flowered into an act. (James, 2017, pp. 105-106)

2.a. Miles’ı iyi tanıyan ben, hep çözmeye çalıştığım, ama bir yandan da varlığını yadsıdığım bir bilmeceyi, bu küçük beyefendinin cezayı hak etmek için ne gibi bir şey yapmış olabileceğini düşünürken, duymaktan kendimi alamadığım şaşkınlığı, boş bulunup engelleyemediğim bir bakış ya da umutsuz bir iç çekmesiyle ele vermekten korkuyor, durmadan kendimi denetlemek zorunda kalıyordum. **Diyelim ki, iyi bildiğim bu dipsiz akıl küpü kötülüklerin tümünü düş gücüyle kavramıştı**; ama içimdeki adalet duygusu yüzünden, bu bilginin bir kez bile eyleme dönüştüğü yolunda bir kanıt bulmadan rahat edemiyordum. (James, 2006, pp. 125-126)

2.b. Onu iyi tanıyan ben, hep çözmeye çalıştığım ama bir taraftan da varlığını inkar ettiğim bilmeceyi, böylesine küçük bir beyefendinin bu cezayı hak etmek için ne yapmış olabileceğini düşünürken, hissettiğim şaşkınlığı bir bakış ya da iç çekme ile ele vermekten korkuyor, devamlı olarak kendimi kontrol etmek zorunda kalıyordum. Diyelim ki, **bütün bu kötülükleri şeytani düş gücüyle kavramıştı**; ama içimdeki adalet duygusunun bir kez olsun eyleme döküldüğüne dair en küçük bir kanıt bulmadan rahat edemeyecekti. (James, 2020, p. 102)

2.c. Onu çok iyi tanıyordum, ama bir yandan da çözmek zorunda olduğum bir bulmaca vardı: Bu çocuk böylesine dehşet dolu şeyleri nasıl yaşayabiliyordu? İşte tüm bu düşündüklerime en ufak bir hareketim ya da ona bakıp iç geçirmem vasıtasıyla hissettirmekten korkuyordum. Kendimi sürekli kontrol altında tutmam gerekiyordu. **Şeytani bir hayal dünyasına sahip olabileceğini düşünsem de**, bunun için bir kanıt bulmazsam inandığım adalete yakışmayacak bir şey yapmış olurdu. (James, 2021, pp. 120-121)

In the original excerpt in question, the governess brainstorms with herself about the reason why Miles was expelled from school and views Miles as a “prodigy” [dahi]. In the Aytür translation (James, 2006), a closer expression “akıl küpü” [shrewd, bright] was used for Miles as the equivalent of the “prodigy”. However, the other two translators did not include this word. In the same excerpt, in the expression “the imagination of all evil”, “imagination” is used to relate to Miles, while “evil” [şeytani] is used to describe the events surrounding him. When the translations are examined, it can

<sup>2</sup> Literal Turkish equivalents of the expressions are given in square brackets.

be observed that, unlike Aytür, the other two translators described Miles' imagination as "evil", presenting him as a "devil-like" character. However, after the expression "prodigy", Aytür mentioned Miles' ability to comprehend external evils, without using the expression "devil", thus glorifying Miles.

3. "Is no boy for ME!"

I held her tighter. "You like them with the spirit to be naughty?" Then, keeping pace with her answer, "So do I!" I eagerly brought out. "But not to the degree to contaminate -" "To contaminate?" – my big word left her at a loss. I explained it. "**To corrupt.**" (James, 2017, p. 22)

3.a. "Bence çocuk sayılmaz!"

Onu daha sıkıca tuttum: "Yaramazlık yapan canlı, hareketli çocukları seversin öyle mi?" Sonra ondan geri kalmayarak, "Ben de öyle," dedim, "ama başkalarına da kötülük bulaştıracak denli yaramaz olanları sevmem." Kullandığım sözcüğü anlamamıştı, açıkladım: "**Başkalarını da baştan çıkarırlar.**" (James, 2006, p. 22)

3.b. "Bana göre çocuk sayılmaz."

Onu daha sıkı tuttum. "Yaramazlık yapan hareketli çocukları seviyorsun yani, öyle mi?" Sonra ona hak verdiğimi göstererek, "Ben de öyle!" dedim. "Ama başkalarına kötülük bulaştıracak kadar yaramaz olanları da sevmem."

"Bulaştırmak mı?" Söylediğim kelimeyi anlamamıştı. Açıkladım: "**Başkalarını da kötü şeyler yapmaya yöneltirler.**" (James, 2020, p. 22)

3.c. "Benim için çocuk sayılmaz."

Onu daha sıkı tuttum. "Yaramaz çocukları seviyorsun demek, ben de severim!" dedim.

"Fakat bu yaramazlığı bulaştıracak seviyede olanları kastetmiyoru."

"Bulaştırmak?" Bu şaşaalı kelimeyi onu afallatmıştı.

"**Yaramazlığa yöneltmek,**" diye açıkladım. (James, 2021, p. 25)

In the example above, Miles, the son of the house, was presented as a stronger character in the Aytür translation (James, 2006) compared to the other two translations. In the dialogue between Mrs. Grose and the governess about Miles' expulsion from school, the verbs "contaminate" [kirletmek] and "corrupt" [yozlaştırmak] are used for Miles. It can be said that the expressions "guiding others to do bad things" and "leading to naughtiness" in Çetin's (James, 2020) and Uslu's (James, 2021) translations respectively rendered Miles innocent in a way suiting a child's behavior. However, with the expression "seducing" [baştan çıkarmak], Aytür attributed an adult-like feature to Miles.

Another finding of the comparative analysis of the three translations is the omissions in Çetin's and especially Uslu's translations, compared to Aytür's translation. According to the data obtained from the interviews, Uslu implemented this strategy according to her own decision based on the fact that long and complex structures made the reading process difficult when she put herself in the readers' shoes (E. Uslu, personal communication, November 17, 2022). On the other hand, Çetin mentioned that it is necessary to stick to the author's style and to abandon the use of words and interventions that might cause misunderstandings and misinterpretations while conveying the feelings and thoughts of an author and bringing the lifestyles and cultures of different parts of the world to light (Tunç Yeltin, 2021b). Çetin also highlighted that lowered costs and limited time were the two difficulties hindering the translation process in terms of quality (Tunç Yeltin, 2021b). As also

acknowledged by Prunč (2007, p. 48), “Speed and quantity are competitive parameters” as publishers attempt to peak their sales figures. In our interview with Çetin, he stated that he translates the books faithfully in line with his strategies and that the chief editor decides the page number of the book to be published, which is conditioned by the factors of costs and sales forecasts (personal communication, April 11, 2023). Thus, it can be noted that the translator Çetin may resort to omissions in order not to create a low-quality translation in the face of time constraints, or omissions might stem from the editor’s decisions relating to costs and sales forecasts.

The omissions in Çetin’s and Uslu’s translations can be traced in many parts of the target texts. For example, in a source text excerpt (James, 2017, p. 18), the expression describing the little girl’s gaze “who looked from one of us to the other with placid heavenly eyes that contained nothing to check us” was rendered as “watching Mrs Grose and me without the slightest shadow in her soft, sweet eyes to interfere with our conversation” [uysal, tatlı bakışlarında konuşmamızı engelleyecek en ufak bir gölge bulunmadan bir Bayan Grose’u, bir beni izliyordu] in Aytür’s translation (James, 2006, p. 16), whereas in Çetin’s and Uslu’s translations, it was omitted and translated only as “she was looking at me and Mrs Grose without interrupting our conversation” [o da konuşmamızı hiç bölmeden bir bana bir Bayan Grose’a bakıyordu] (James, 2020, p. 17) and “the little one was listening to our conversation, looking at her and at me” [ufaklık da konuşmamızı dinleyerek bir ona bir bana bakıyordu] (James, 2021, p. 19), respectively. In another excerpt about Flora’s attitude at the school, the governess depicted Flora, saying “with a great childish light that seemed to offer it as a mere result of the affection she had conceived for my person, which had rendered necessary that she should follow me” (James, 2017, p. 22). Aytür translated this part as “with a childish light shining in her eyes as she did so as if she felt the need to come after me because of her love for me” [ancak bunu yaparken gözlerinde parlayan çocuksu ışıkla, sanki bana karşı beslediği sevgi nedeniyle peşimden gelme gereğini duyduğunu anlatmak istiyordu] (James, 2006, p. 21). Çetin and Uslu chose not to translate the part “as a mere result of the affection she had conceived for my person”, and only expressed that Flora wanted to follow the governess. As mentioned above, while the omissions observed in Çetin’s translation may have been due to the editor’s concerns about the number of pages, sales and costs, the omissions observed in Uslu’s translation may have resulted from her strategy of simplifying complex structures in order to create a more comfortable reading process. As for Aytür’s translation, her complete and more faithful translation of the novella could manifest the influence of her professional habitus of a woman of letters on her habitus as a translator (see Xu and Chu, 2015). Based on Bourdieu’s view that primary experiences have a profound effect on subsequent experiences (Bourdieu & Wacquant, 1992, pp. 133-134), it can be argued that Aytür’s social and professional dispositions acquired in the field of literature—her primary career—became highly influential on her translational behaviors. Moreover, the distinguished position of Türkiye İş Bankası Cultural Publications in Turkish cultural life and publishing industry as well as its aforementioned translation policy can also be said to have influenced the creation of such an unabridged target text reflecting the structure and style of James’ work.

## CONCLUSION

Henry James, one of the leading figures of American literature, made use of the stream-of-consciousness technique in *The Turn of the Screw*, the work that is the subject of this study, as in many of his other works, and accordingly, he created a ghost story with monologues and thick descriptions. The work was first published in Turkish in 1988 by Adam Publications with the translation of Necla Aytür with the title *Yürek Burgusu*, and it has been translated by several other translators and published by various publishing houses so far. In this study, the translations by Necla Aytür from Türkiye İş Bankası Cultural Publications, by Tamer Çetin from Cem Publishing House, and by Ezgi Uslu from Ren Books were examined, and to what extent the publisher and translator strategies have contributed to the symbolic capital of the source text in the target culture was analyzed. The strategies of the publishers were examined through the analysis of paratextual elements proposed by Genette (1997), and Bourdieu's concepts of habitus (1977, 1990) and capital (1986, 1998) were used in the discussion of the publisher policies and translation strategies, as well as the translators' translational dispositions and trajectories.

As a result of the analysis of the paratextual elements, it was observed that Cem Publishing House and Ren Books classified this novella as a gothic and horror story and indicated this with the illustrations on the front covers of the books, the color of the covers and the notes they presented on the back covers. Türkiye İş Bankası Cultural Publications published the translation in the Hasan Âli Yücel Classics Series with an informative/descriptive foreword by Ünal Aytür, with the foreword on the inside front cover, in which Hasan Âli Yücel, the pioneer of the 1940s translation movement, evaluated the concept and importance of translation in light of this movement, and with a back cover note mentioning the academic background, works and translations of the book's translator Necla Aytür. The mentioned paratextual strategies of Türkiye İş Bankası Cultural Publications as well as its inclusion of Ünal Aytür and Necla Aytür as agents in the translation process can be associated with its publishing and translation policy.

Türkiye İş Bankası Cultural Publications, which has contributed to the development of the cultural infrastructure of the country (Hızlan, 2011), is a highly prominent and influential agent in the Turkish publishing sector. It can be asserted that the factors contributing to this position of the publisher are the economic capital provided by the first national bank of the Republican era, İş Bankası, and the symbolic capital it has accumulated as an initiative of a bank established by Atatürk, the founder of the Republic of Türkiye. The cultural and symbolic capital of Hasan Âli Yücel, the founder of the publishing house, who made significant contributions to Turkish language, culture, and history in the 1940s and 1950s with his published works, the comprehensive translation movement and the Translation Bureau he established, is another significant factor contributing to the symbolic capital of the publishing house. This recognition and prominence have also influenced its institutional policy, manifested through the publication of quality genres, works, and world classics by world-renowned and well-established authors in outstanding series, as well as through the selection of recognized and esteemed Turkish translators. As a matter of fact, in the translation of *The Turn of the Screw*, Türkiye İş Bankası Cultural Publications preferred the Aytür couple, having enriched professional trajectory and habitus and strong cultural and symbolic capital with their



specialization on James' works, which is an indication of the importance attached to expertise in literary translation.

Although the publishers have had unignorable influences in the translation processes, such as the decisions of omissions, it would not be wrong to say that all three translators, as other major agents of the translation processes, also shaped those processes significantly with their habitus and produced the target texts accordingly (see also Yılmaz Kutlay, 2015a, p. 436). In this regard, the textual strategies of the translators were also examined, and it was found that compared to Çetin and Uslu, Necla Aytür produced a target text more faithful to James' discourse and style, depicting the children as holy beings in need of protection against the ghosts, and at the same as adult-like characters. On the other hand, the translations of Çetin and especially Uslu are marked by omissions, which might stem from the editor's likely decisions regarding the number of pages, sales, and costs in Çetin's translation, and from Uslu's concern about creating a less complicated reading process.

Examination of the overall strategies of the aforementioned publishers and translators comparatively has revealed that Türkiye İş Bankası Cultural Publications, with its paratextual elements, translation and publishing policy, and Aytür, with her strong professional trajectory and translational dispositions, are the major agents in reinforcing the existing symbolic capital of James' classic *The Turn of the Screw* in Türkiye.

In this study, the translations by Necla Aytür from Türkiye İş Bankası Cultural Publications, by Tamer Çetin from Cem Publishing House, and by Ezgi Uslu from Ren Books were selected for the comparative examination. While the strong position of Türkiye İş Bankası Cultural Publications in the Turkish publishing sector and Aytür's reputation and her strong capital were influential in this selection, the chronological recency of the other two translations and the availability of reliable information on their publication processes and translation policies were decisive in their inclusion in the sample. Further examinations of publisher policies and translator strategies in the other Turkish translations of the work, which could be the subject of a future study, may reveal varying degrees of contribution to the symbolic capital of James' work in Türkiye. However, given their powerful capital and dispositions, it can be hypothesized that Türkiye İş Bankası Cultural Publications and Necla Aytür will be able to maintain their position as major agents in this sense.

## REFERENCES

- Abbott, H. Porter (2020). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Armstrong, Guyda (2007). "Paratexts and Their Functions in Seventeenth-Century English 'Decameron'", *Modern Language Review*, Vol. 102, pp. 40-57.
- Batchelor, Kathryn (2018). *Translation and Paratexts*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Richard Nice (Trans.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre (1986). "The Forms of Capital", *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, John G. Richardson (Ed.), New York: Greenwood Press, pp. 241-258.
- Bourdieu, Pierre (1989). "Social Space and Symbolic Power", *Sociological Theory*, Vol. 7, No. 1, pp. 14-25.

- Bourdieu, Pierre (1990). *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. (Trans. Matthew Adamson), Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre and Loïc J. D. Wacquant (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (1998). *Practical Reason: On the Theory of Action*. (Trans. Randall Johnson), Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1999). "The Social Conditions of the International Circulation of Ideas", *Pierre Bourdieu: A Critical Reader*, Richard Schusterman (Ed.), Oxford: Blackwell, pp. 220-229.
- Buzelin, Hélène (2006). "Independent Publisher in the Networks of Translation", *TTR*, Vol. 19, No. 1, pp. 135-174.
- Cem Yayınevi (n.d.). *Hakkımızda*. <https://www.cemyayinevi.com/hakkimizda> (Access 10.04.2023).
- Chesterman, Andrew. (2009). "The Name and Nature of Translator Studies", *Hermes*, No. 42, pp. 13-22.
- Çetin, T. (2023, April 11). Unpublished personal communication [Personal interview].
- Dimitriu, Rodica (2009). "Translators' prefaces as documentary sources for translation studies", *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 17, No. 3, pp. 193-206.
- Eriş, Emrah (2019). "Habitus and Translators: Orhan Pamuk's *My Name is Red*", *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, Iss. 27, pp. 132-151.
- Folaron, Deborah and Hélène Buzelin (2007). "Introduction: Connecting Translation and Network Studies", *Meta*, Vol. 52, No. 4, pp. 605-642.
- Genette, Gérard (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gouanvic, Jean-Marc (2005). "A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances", *The Translator*, Vol. 11, No. 2, pp. 147-166. DOI: 10.1080/13556509.2005.10799196
- Heilbron, Johan (1999). "Towards a Sociology of Translation: Book Translation as A Cultural World-System", *European Journal of Social Theory*, Vol. 2, No. 4, pp. 429-444.
- Heilbron, Johan and Gisèle Sapiro (2002). "La Traduction Littéraire, un Objet Sociologique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 144, No. 4, pp. 3-5.
- Hermans, Theo (1997). "Translation as Institution", *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress Prague 1995*, Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová and Klaus Kaindl (Eds.), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 3-20.
- Hızlan, Doğan (2011, December 9). Türkiye İş Bankası 55 yıldır kültürün hizmetinde. *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/turkiye-is-bankasi-55-yildir-kulturun-hizmetinde-19424701> (Access 10.04.2023).
- Inghilleri, Moira (2005). "The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies", *The Translator*, Vol. 11, No. 2, pp. 125-145.
- James, Henry (2006). *Yürek Burgusu*. Necla Aytür (Trans.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- James, Henry (2017). *The Turn of the Screw*. İstanbul: MK Publications.
- James, Henry (2020). *Yürek Burgusu*. Tamer Çetin (Trans.). İzmir: Cem Yayınevi.
- James, Henry (2021). *Yürek Burgusu*. Ezgi Uslu (Trans.). İstanbul: Ren Kitap.
- Jansen, Hanne and Anna Wegener (Eds.) (2013a). *Authorial and Editorial Voices in Translation 1: Collaborative relationships between authors, translators, and performers*. Montreal: Editions québécoises de l'oeuvre.

- Jansen, Hanne and Anna Wegener (2013b). "Introduction: Multiple translationship", *Authorial and Editorial Voices in Translation 1: Collaborative relationships between authors, translators, and performers*, Hanne Jansen & Anna Wegener (Eds.), Montreal: Editions québécoises de l'oeuvre, pp. 1-38.
- Koskinen, Kaisa (2000). "Institutional Illusions: Translating in the EU commission", *The Translator*, Vol. 6, No. 1, pp. 49-65.
- Koskinen, Kaisa (2008). *Translating Institutions: An ethnographic study of EU translation*. Manchester: St. Jerome.
- Liu, Jinyu (2012). "Habitus of Translators as Socialized Individuals: Bourdieu's Account", *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 2, No. 6, pp. 1168-1173. DOI: 10.4304/tpls.2.6.1168-1173.
- Lörscher, Wolfgang (1991). *Translation Performance, Translation Process and Translation Strategies*. Tübingen: Gunter Narr.
- Meylaerts, Reine (2010). "Habitus and self-image of native literary author-translators in diglossic societies", *Translation and Interpreting Studies*, Vol. 5, No. 1, pp. 1-19. DOI: 10.1075/tis.5.1.01mey
- Meylaerts, Reine (2011). "Translation Policy", *Handbook of Translation Studies* (Vol. 2), Yves Gambier & Luc van Doorslaer (Eds.), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 163-168.
- Milton, John and Paul Bandia (Eds.) (2009). *Agents of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Mossop, Brian (2006). "From Culture to Business: Federal government translation in Canada", *The Translator*, Vol. 12, No. 1, pp. 1-27.
- Öz, Erdal (2012, April 17). *Can Yayınları'nın dünü, bugünü*. <https://www.edebiyathaber.net/can-yayinlarinin-dunu-bugunu/> (Access 10.04.2023).
- Pingping, Hou (2013). "Paratexts in the English Translation of the *Selected Works of Mao Tse-tung*", *Text, Extratext, Meta-text and Paratext in Translation*, Valerie Pellatt (Ed.), Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 33-47.
- Prunč, E. (2007). "Priests, princes and pariahs. Constructing the professional field of translation", *Constructing a Sociology of Translation*, Michaela Wolf & Alexandra Fukari (Eds.), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 39-56.
- Pym, Anthony (1998). *Method in Translation History*. London: Routledge.
- Pym, Anthony, Miriam Shlesinger and Zuzana Jettmarová (Eds.) (2006). *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Robinson, Douglas (2001). *Who Translates? Translator Subjectivities Beyond Reason*. New York: SUNY Press.
- Sağlam, Naciye (2019a). *Bourdieu Sosyolojisi ile Henry Miller Çevirilerini Anla(mlandır)mak: Müstehcenlik, Kısıtlar, Eyleyciler*. Unpublished Doctoral Dissertation. İstanbul: Yıldız Teknik University.
- Sağlam, Naciye (2019b). "Struggle for Legitimacy, Forms of Labeling: A Case Study from the Turkish Literary Field", *Translation in and for Society: Sociological and Cultural Approaches in Translation*, Beatriz Martínez Ojeda & María Luisa Rodríguez Muñoz (Eds.), Cordoba: Editorial UCOPress, pp. 273-289.
- Sapiro, Gisèle (2008). "Translation and the field of publishing", *Translation Studies*, Vol. 1, No. 2, pp. 154-166. DOI: 10.1080/14781700802113473.
- Sapiro, Gisèle (Ed.) (2009). *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau monde.

- Simeoni, Daniel (1998). "The Pivotal Status of the Translator's Habitus", *Target*, Vol. 10, No. 1, pp. 1-39.
- Solum, Kristina (2017). "Translators, editors, publishers and critics: Multiple translatorship in the public sphere", *Textual and Contextual Voices of Translation*, Cecilia Alvstad, Annjo K. Greenall, Hanne Jansen & Kristiina Taivalkoski-Shilov (Eds.), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 39-60.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz (2002). "What Texts Don't Tell: The uses of paratexts in translation research", *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*, Theo Hermans (Ed.), London: Routledge, pp. 44-60.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz (2008). *The Politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz (2013). "Agency in allographic prefaces to translated books: An initial exploration of the Turkish context", *Authorial and Editorial Voices in Translation 1: Collaborative relationships between authors, translators, and performers*, Hanne Jansen & Anna Wegener (Eds.), Montreal: Éditions québécoises de l'oeuvre, pp. 89-108.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Tunç Yeltin, Leyla (2021a, October 30). *Roman Çevirmenleri... Edebiyat Dünyasının İsimli Kahramanları -1*. <https://eskimiyen.com/roman-cevirmenleri-edebiyat-dunyasinin-isimsiz-kahramanlari-1/> (Access 15.01.2023).
- Tunç Yeltin, Leyla (2021b, October 31). *Roman Çevirmenleri... Edebiyat Dünyasının İsimli Kahramanları -2*. <https://eskimiyen.com/roman-cevirmenleri-edebiyat-dunyasinin-isimsiz-kahramanlari-2/> (Access 15.01.2023).
- Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (n.d.). *Hakkımızda*. <https://www.iskulttur.com.tr/hakkimizda> (Access 10.04.2023).
- Uslu, E. (2022, November 17). Unpublished personal communication [Personal interview].
- Wolf, Michaela (2007). "Introduction: The emergence of a sociology of translation", *Constructing a Sociology of Translation*, Michaela Wolf & Alexandra Fukari (Eds.), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 1-36.
- Xu, Minhui and Chi Yu Chu (2015). "Translators' professional habitus and the adjacent discipline: The case of Edgar Snow", *Target*, Vol. 27, No. 2, pp. 173-191. DOI: 10.1075/target.27.2.01xu
- Yapı Kredi Yayınları (n.d.). *Ünal Aytür*. <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/yazarlar/unal-aytur-2> (Access 10.04.2023).
- Yılmaz Kutlay, Sevcan (2015a). "Kişisel Tarihin Bir Ürünü Olarak Çevirmen Habitusu", *International Journal of Language Academy*, Vol. 3, No. 1, pp. 428-437.
- Yılmaz Kutlay, Sevcan (2015b). "Çevirmenin Anı Kitabı: Bir Özbetimleme Yolu", *I.U. Journal of Translation Studies*, Vol. 6, No. 9, pp. 15-29.
- Yüksel, Ayşegül (2017). "In Memory of Prof. Dr. Necla Aytür", *Journal of American Studies of Turkey*, Vol. 47, pp. 1-4.
- Zabalbeascoa, Patrick (2000). "From Techniques to Types of Solutions", *Investigating Translation: Selected papers from the 4th international congress on translation*, Allison Beeby, Doris Ensinger & Marisa Presas (Eds.), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 117-127.

# 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



# Bosnalı Sûdî'nin *Gülistân Şerhi*'ndeki Farsça Deyimlerin Türkçeye Aktarımlarının Mona Baker Çeviri Stratejilerine Göre İncelenmesi\*

ÖĞR. GÖR. DR. ŞERİFE YERDEMİR\*\*

## Öz

16. yüzyılın en tanınmış ve en velut şârihlerinden biri olan Sûdî-i Bosnevî, Fars edebiyatının dünyaca tanınmış en önemli eserlerine şerh yazmıştır. Sûdî, kendi asrının temayülü olan Arapça ve Farsça şerh geleneğinin dışına çıkarak tüm şerhlerini Türkçe kaleme almıştır. Bosnalı Sûdî, Sâdî-i Şîrâzî'nin dünya edebiyatlarını her yönden etkilemiş olan *Gülistân* adlı eserini 1595 yılında çok farklı çeviri stratejileri kullanarak Türkçeye şerh etmiştir. Sûdî, *Gülistân Şerhi* adlı eserini, medresede Farsça öğrenen öğrencilere kaynaklık etmesi amacıyla kaleme almıştır. Eserde geçen Farsça atasözü, deyim, kinaye gibi pek çok söz varlığına Arapça ve Türkçe eş anlamlarıyla anlam verirken bugün günümüzde artık unutulmuş deyim ve atasözlerinden de bizleri haberdar etmiştir. 16. yüzyılda Batıda çeviri faaliyetleri sürerken ve çeşitli çeviri kuramları oluşturulmaya çalışılırken Sûdî, o dönemde oluşturulan çeviri kuramları doğrultusunda çeviride anlam odaklı çeviriyi benimsemiş ve şerh çalışmalarında çeviriye başlamadan önce metnin içinde bulunan her kelimeyi önce dilbilgisi, söz varlığı ve belagat gibi yönlerden incelemiş ve sonrasında bu yolla her yönden anlam bütünlüğüne ulaşmayı hedeflemiştir. Bu çalışmanın amacı, 16. yüzyılda yaşamış Bosnalı Sûdî'nin *Gülistân*'a yaptığı şerh çalışmasında; Farsça deyimlere Türkçe anlam verirken tamamen kendi üslubu gereği kullandığı çeviri stratejilerini, 20. yüzyılda Mona Baker tarafından kuralları belirlenmiş çeviri stratejileri esasına göre incelemek ve bu doğrultuda değerlendirmeler yapmaktır.

**Anahtar sözcükler:** çeviri stratejileri, deyim çevirisi, Mona Baker, *Gülistân Şerhi*, Bosnalı Sûdî

## ANALYZING THE TRANSLATION OF PERSIAN IDIOMS IN BOSNIAN SUDİ'S COMMENTARY ON *GOLESTAN* ACCORDING TO MONA BAKER TRANSLATION STRATEGIES

### Abstract

One of the 16<sup>th</sup> century's best-known and most prolific commentators, Sudi-i Bosnevi wrote commentaries on the most important and world-renowned works of Persian literature. Sudi wrote all his commentaries in Turkish, departing from the tradition of Arabic and Persian commentaries, which was the trend of his century. In 1595, Bosnian Sudi annotated Saadi Shirazi's *Golestan*, which

\* Bu makale, 29 Eylül-1 Ekim 2022 tarihleri arasında çevrimiçi olarak Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi tarafından düzenlenen *International Congress on Academic Studies in Translation and Interpreting Studies (ICASTIS)* Sempozyumunda "Bosnalı Sûdî'nin *Gülistân Şerhi*'ndeki Deyimlerin Türkçeye Aktarımlarının Mona Baker Çeviri Stratejilerine Göre İncelenmesi" başlığı ile sunulmuş bildirinin genişletilmiş ve düzenlenmiş hâlidir.

\*\* Kırıkkale Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, serifeyerdemir@hotmail.com, Orcid: 0000-0001-8896-2551.

Gönderilme Tarihi: 28 Nisan 2023

Kabul tarihi: 29 Temmuz 2023

influenced the world literatures in every aspect, into Turkish using very different translation strategies. Sudi wrote *Commentary on Golestan* to serve as a resource for students learning Persian at madrasahs. While he gave meaning to many Persian proverbs, idioms and allusions in the work with their Arabic and Turkish synonyms, he also made us aware of idioms and proverbs that have been forgotten today. In the 16<sup>th</sup> century, while translation activities were going on in the West and various translation theories were trying to be formed, Sudi adopted meaning-oriented translation in line with the translation theories formed at that time, and before starting translation in his commentaries, he first analyzed every word in the text in terms of grammar, vocabulary and rhetoric, and then aimed to reach the integrity of meaning in every aspect. The aim of this study is to examine the translation strategies that Bosnian Sudi, who lived in the 16<sup>th</sup> century, used in his work of commentary on *Golestan* while giving Turkish meanings to Persian idioms, according to the translation strategies whose rules were determined by Mona Baker in the 20<sup>th</sup> century, and to make evaluations in this direction.

**Keywords:** translation strategies, idiom translation, Mona Baker, *Commentary on Golestan*, Bosnian Sudi

## GİRİŞ

**A**nadolu sahasında ilk örnekleri 16. yüzyıldan itibaren görülen ilk edebî şerhler; Farsça başta olmak üzere Arapça birçok edebî, tasavvufi eserleri açıklamak ve bu dillerin öğretimi için yazılmışlardır. 15. yüzyılda özellikle Fars edebiyatından tercüme yapılsa da klasik anlamdaki şerhler bu yüzyıldan sonra yaygınlık kazanmıştır. 16. yüzyıla gelindiğinde halk arasında Farsça bilenlerin sayısının az olması ve bu dili öğretecek kitaplara ihtiyaç duyulması sebebiyle özellikle dil ve edebiyat öğretiminde şerhlere başvurulmuştur (Taşçı, 2014, s. 83).

Şerhin lügat anlamını “açmak, yarmak” şeklinde veren Şemseddin Sâmi (1899, s. 773), ayrıca şerhi; “bir kitabın ibâresini yine o lisanda veya başka bir lisanda tefessül ve izah ederek müşkilâtını açma” olarak tanımlamıştır.

Şerh kelimesi, İslamiyet’ten önce tercüme ile aynı zamanda kullanılmaya başlanmış ve İslamiyet’ten sonra İslami bilimlerin her dalında metin açıklaması için kullanılmıştır. Her bilim dalı doğal olarak kendi düzeni içinde “şerhe” bir terim olarak yeni anlamlar vermiştir (Canpolat, 2006, s. 16).

Sedat Şensoy’a göre (2001, s. 556); eserlerde üç nedenle şerhe ihtiyaç duyulmuştur. Birinci neden; yazılan bir eserin okuyucular tarafından kolaylıkla anlaşılabilmesi, ikinci neden; yazarların eserlerinde konuyla ilgili temel bilgiler hakkında açıklamalarda bulunmaması, üçüncü neden; eserlerde yoruma muhtaç kısımların bulunmasıdır. Bunlardan ayrı olarak, bazı eserlerde görülen yanlışlıklar ve verilen bilgilerdeki eksikliklerden dolayı da bazı eserlere şerh yazılması zorunlu hâle gelmiştir. Bu açıklamalar doğrultusunda 16. yüzyıldan sonra özellikle Farsça eserlere Türkçe şerhlerin yazılmasının gayelerinden biri; metin merkezli dil ve edebiyat öğretimidir (Taşçı, 2014, s. 84). Hakan Yekbaş da (2008, s. 214), çalışmasında bu konuyla ilgili olarak “metin şerhi anlayışının yaşanılan çağın edebî anlayışı ve esere bakış tarzıyla yakından alakalı olduğunu ve onu bir eğitim

aracı olarak görenlerin didaktik bir yaklaşım sergilediğini" ifade ederek "şerhin toplumu eğitmek için sosyal bir fayda sağlama amacıyla kullanıldığını" belirtmiştir.

Ömür Ceylan'ın (2000, s. 25) tespitlerine göre; manzum ve mensur olmak üzere ilk etapta daha çok dinî- tasavvufi eserler üzerine şerhler yazılmıştır. Yunus Emre (öl. 1328) ve Niyazi Mısırî'nin (öl. 1694) şiirleri Anadolu sahasında en çok şerhi yapılan eserler arasında yer almıştır. Mevlânâ'nın *Mesnevî'si*, Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Gülistân ve Bûstân'ı*, *Hafız Divanı*, *Sa'ib-i Tebrizî ve Şevket-i Buhârî Divanı*; Farsçadan Türkçeye en çok şerh edilen eserler arasındadır (Açar, 2017, s. 5). Arapça manzum eserlerden de *Kasîde-i Bürde*, *Kasîde-i Hamriyye* ve *Hz. Ali Divanı* gibi eserlere pek çok şerh yazılmıştır (Ceylan, 2000, s. 25).

Metin merkezli yabancı dil öğretiminde önemli bir yere sahip olan klasik şerhlerde sözcüklerin; anlamı, gramer yapısı ve kullanım alanları verilip yorum esası üzerine değerlendirildiği için şerh metninin anlam alanı oldukça geniştir (Canpolat, 2006, s. 16). Bilal Elbir (2014, s. 296) de çalışmasında aynı konuya temas edip ayrıca klasik metin şerhlerinde şârihlerin hikâye, kıssa ve anekdotlardan yararlanabildiğini ve daha önce yazılmış eserlerden alıntı yapabildiklerini ifade etmiştir.

16. yüzyılda şerh alanında önemli eserler meydana getirmiş şârihlerden biri de Sûdî-i Bosnevî'dir. Bu çalışmamızda amaç; Sûdî-i Bosnevî'nin hayatı ve eserleri hakkında kısaca bilgi verdikten sonra onun *Gülistân Şerhi* isimli eserinde Farsça deyimlere verdiği anlamları, Mona Baker'ın çeviri stratejilerine göre değerlendirmektir. Eserde tespit edilen Farsça deyimler ve Sûdî'nin bu deyimlere verdiği anlamlar üzerinden şârihin deyim çevirisindeki eşdeğerlilik yaklaşımları ortaya konulacaktır.

## 1. SÛDÎ-İ BOSNEVÎ'NİN HAYATI

16. yüzyıl şârihlerinden olan Sûdî, Bosna'nın Çayniça beldesine bağlı Sudiçi isimli bir köyde dünyaya geldiği için Sûdî lakabıyla tanınmıştır. Onun asıl adı Ahmet'tir (Yerdemir, 2016, s. 1). Sûdî Efendi'nin 16. yüzyılın başlarında doğduğu tahmin edilmektedir. İlköğrenimine önce Foça'da başlamış daha sonra Saraybosna'da devam etmiştir. İlim yolunda oldukça çaba sarf eden Sûdî, daha sonra İstanbul'a gelmiştir (Yılmaz, 2008, s. 33). Medrese eğitimini Osmanlı'nın en parlak devrinde Sokullu Mehmet Paşa'nın zamanında yapmıştır. Sûdî, Sokullu Mehmet Paşa'nın mevkiinden ve gücünden yararlanarak dönemin bilginlerinden dersler almıştır. Nazif M. Hoca (1980, s. 12), çalışmasında onun, 20-25 yaşlarında Diyarbakır'a gittiğini ifade etmiştir. Sûdî, o dönemde şehrin müftüsü ve aynı zamanda Farsça hocası Muslihiddîn-i Lârî'den (öl. 977/1569) Farsça ders almıştır (Yılmaz, 2008, s. 33; Yerdemir, 2016, s. 1). Bunun dışında Molla Ahmed-i Kazvîni, Mevlânâ Sabûhî-i Bedahşânî gibi zamanının önemli isimlerinden Farsça eserler okumuştur (Yılmaz, 2008, s. 33).

Sûdî, *Gülistân Şerhi* adlı eserinde Diyarbakır'dan Şam'a gidip orada bir süre ilimle meşgul olduğunu ve Halîmî-i Şîrvânî'den Sa'dî'nin *Gülistân'ını* okuduğunu dile getirmektedir (Sûdî, 1834, s. 122-217-303). Sûdî'ye ait eserlerin satırları arasında şârihin Şam'a ait birçok hatırası da bulunmaktadır. Şârihin eserlerinden Şam'dan sonra Bağdat'a gittiğini öğrenmekteyiz. Sûdî, Bağdat'ta iken *Bostan*, *Gülistân* ve *Hâfız Divanı*'ndaki bazı zor ve anlaşılması güç kısımları Acem ulema ve şeyhlerinden sorarak anlamaya çalışmıştır (Sûdî, 1834, s. 23-217-265; Sûdî, 1871, s. 482).



Sûdî, ilim tahsil etmek için gittiği seyahatinden sonra tekrar İstanbul'a dönmüş ve dönemin âlimlerinden Farsça başta olmak üzere Arapça dersler almaya devam etmiştir. Bu ilim öğrenme amaçlı uzun süren seyahatlerinden sonra Sokullu Mehmet Paşa'nın sadrazamlığı zamanında İbrahim Paşa sarayında gılmân-ı hassaya hoca olarak tayin edilmiş ve burada Osmanlı devletinde, önemli devlet görevlerinde ve yüksek makamlarında görevlendirilmek üzere seçilen öğrencilere dersler vermiştir. Sûdî'nin ölüm tarihi konusunda birtakım ihtilaflı görüşler bulunmaktadır, ancak Sûdî Efendi'nin Sa'dî'nin *Bûstân* adlı eserine yapmış olduğu şerhi 8 Mayıs 1598 tarihinde bitirdiği göz önünde tutulduğunda onun en erken 1598 ya da daha sonraki yıllarda öldüğü söylenilebilir (Hoca, 1980, s. 14-16).

## 2. SÛDÎ-İ BOSNEVÎ'NİN ESERLERİ

Sûdî Efendi'nin şu ana kadar kendisinin kaleme aldığı telif bir eseri bulunmamaktadır. Yerdemir'e (2016, s. 3) göre; o, daha çok edebî ve dilbilgisi konusunda yazılmış olan önemli eserleri tercüme etmiş ve onlara şerh yazmıştır.

### 2.1. Sûdî'nin Farsça Eserlere Yaptığı Şerhler

Sûdî'nin Farsça eserlere yaptığı çalışmaların büyük çoğunluğu şerhtir ve bu şerhlerin tamamı da mensurdur. Sûdî, kendi asrının temayülü olan Arapça ve Farsça şerh geleneğinin dışına çıkarak tüm şerhlerini Türkçe kaleme almıştır (Yılmaz, 2008, s. 42). Sûdî Efendi'nin kaleme aldığı Farsça şerhlerin en önemlileri şunlardır: *Risâle-i Sûdî*; Sûdî Efendi'nin *Hâfız Dîvânı*'nın ilk gazelinin ikinci beytine yaptığı şerhtir (Sûdî, 1834). Nazif M. Hoca (1980), bu risaleyi çevirerek Arap harfli metniyle birlikte yayımlamıştır. *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*; Sûdî'nin şerhini yaptığı ilk önemli Farsça eser *Hâfız Dîvânı*'dır. Sûdî Efendi bu şerhi 1003/1594-5 tarihinde kaleme almıştır. *Risâle-i Sûdî*; bu risâle, Sa'dî'nin *Gülistân*'ını şerh etmeden önce *Gülistân*'dan bir beytin şerhini yaptığı risâledir. Nazif M. Hoca, bu risaleyi çevirmiş ve Arap harfli metniyle birlikte yayımlamıştır. *Şerh-i Gülistân*; Sûdî'nin şerhini yaptığı ikinci eser ise, Sa'dî'nin *Gülistân* adlı eseridir. Sûdî Efendi bu şerhi 8 Ekim 1595 tarihinde tamamlamıştır. *Şerh-i Bûstân*; Sûdî Efendi'nin Sa'dî-i Şîrâzî'nin diğer eseri *Bûstân*'a yazdığı şerhtir. Eser; 8 Mayıs 1598 tarihinde tamamlanmıştır (Yılmaz, 2008, s. 40-42; Yerdemir, 2016, s. 4). *Şerh-i Mesnevî*; aslında bu eserle ilgili şimdiye kadar kesin bilgilere ulaşamamıştır. Fakat Kartal'ın (1999, s. 197) ifade ettiğine göre; İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin Atatürk Kitaplığı'nda 189 numarada kayıtlı ve *Mesnevî*'nin altıncı cildinin bir kısmının Türkçe şerhini içeren eksik bir nüshaya ulaşılmıştır. Eserin başındaki; "Bu eser Sûdî'nin *Mesnevî-i Şerîf* tercümesinden bir parçadır ve altıncı cildin ikinci tefsîmidir... 8 Rebiülevvel 1376/25 Ekim 1955" ibaresinden, bu eserin söz konusu eserin kendisi olabileceği düşünülmektedir. *Şerh-i Lûgat-i Şâhidî*; Sûdî Efendi'nin, *Gülşen-i Tevhid*'in yazarı Şâhidî mahlasıyla tanınan İbrahim Dede'nin 1515 yılında Farsça olarak kaleme aldığı *Lûgat-ı Şâhidî* isimli eserine yazdığı şerhtir. Sûdî, bu eseri şerh ederken metin içinde geçen her kelimenin Türkçe-Arapça karşılıklarını vermiştir. Eserde gerekli görülen yerlerde kelimelerin tahlilleri yapılarak gramer özelliklerine de kısaca değinilmiştir (Öz, 1999, s. 31-32).

Bunların dışında *Tercüme-i Gülistân*, *Muhtasar-ı Şerh-i Dîvân-ı Hâfız-ı Şîrâzî*, *Müntehâb-ı Şerh-i Bûstân*, *Risâle fi-Beyân-ı Kavâ'id-i Çû ve Çûn*, *Tercüme-i Müntehâb-ı Gülistân* şârihin kaleme aldığı diğer eserler arasında yer alır (Yılmaz, 2008, s. 40-42; Yerdemir, 2016, s. 6).

## 2.2. Sûdî'nin Arapça Eserlere Yaptığı Şerh ve Tercümelere

Sûdî Efendi, Farsça dışında Arapça kaleme alınmış önemli eserleri de tercüme ve şerh etmiştir. Bunlar arasında meşhur dilbilimci İbn-i Hacib'in (öl. 646/1249) Arapça nahiv kitabı olan *el-Kâfiye* isimli eserini *Şerh-i Kâfiye* adıyla 997/1588 yılında şerh etmiştir. Diğer önemli şerhi ise, yine İbn-i Hacib'in Arap gramerinin sarfa dair kaleme aldığı *eş-Şâfiye'*ye yaptığı şerh çalışmasıdır. Şârih şerh dışında Arapça kaleme alınan eserlere tercümelere de yazmıştır. *Tercüme-i Takrîrât ala-Hutbet-i Ferîdeddîn, ed-Dâv'ın Tercümesi, Hâşiye ala-Şerhi Hidâyeti'l-Hikme, Tercüme-i Kâmilü't-Ta'bir* bunlardan bazılarıdır (Yılmaz, 2008, s. 40-41; Yerdemir, 2016, s. 7-9).

## 3. GÜLİSTÂN VE ŞERHLERİ

İranlı şeyh Sâ'dî-i Şîrâzî tarafından Salgurlu hanedanı atabeylerinden Ebu Bekir b. Sa'd b. Zengi adına 1258 yılında yazılan *Gülistân*, sadece İran'da değil Anadolu sahasında da çok okunan klâsik eserler arasındadır. Bu sebeple birçok dünya diline tercüme edilmiş ve üzerine çok fazla şerh çalışmaları yapılmıştır. Kaleme alındığı tarihten itibaren büyük ilgi gören *Gülistân*'ın dünya kütüphanelerinde de binlerce yazma nüshası mevcuttur (Yazıcı, 1996, s. 240).

*Gülistân*, eserin yazılış sebebinin verildiği dibace kısmından sonra kendi içinde sekiz bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm; "Padişahların hâl ve hareketleri" adını taşımakta ve 41 hikâyeden oluşmaktadır. İkinci bölüm; "Dervişlerin ahlakı" ismini taşımakta ve 48 hikâyeden oluşmaktadır. Üçüncü bölüm; "Kanaatin fazileti" ismiyle 29 hikâyeden meydana gelmiştir. Dördüncü bölüm, "Suskunluğun faydaları" adını taşımakta ve 14 hikâyeden oluşmaktadır. Beşinci bölüm; "Aşk ve gençlik" adıyla 21 hikâyeyi içinde barındırmaktadır. Altıncı bölüm; "Güçten kesilme ve yaşlılık" hakkında ve 9 hikâyeden oluşmaktadır. Yedinci bölüm; "Terbiyenin tesiri" hakkındadır ve bu bölümde 20 hikâye bulunmaktadır. Sekizinci bölüm ise; "Sohbet âdâbı" adını taşımaktadır. Bu bölümde muaşeretle ilgili vecizeler ve öğütler yer almaktadır. Bölümlerde ahlâkî ve edebî sonuçlar çıkarılabilecek hikâyeler, nükteler ve beyitlerle süslenmiştir. *Gülistân*'da Farsça ve Arapça manzumelerle birlikte zaman zaman ayet, hadis, atasözü, deyim ve kalıp ifadeler de yer verilmiştir (Sa'dî, 1937, Karaismailoğlu, 2004).

Annemarie Schimmel'e göre Doğuda ve Batıda Fars dili ve kültürünü öğrenmede ve öğretmede kaynak olarak kullanılan ilk kitap *Gülistân*'dır (aktaran Yılmaz, 2008, s. 23). Yılmaz'a göre (2008, s. 27); *Gülistân*'ı anlayabilme ve anlatabilme çabaları eser üzerine çok fazla Arapça, Farsça ve Türkçe olmak üzere şerh çalışmaları yapılmasına sebep olmuştur. O, aynı zamanda çalışmasında; *Gülistân*'ın sadece dibace kısmını ele alan şerhler olduğu gibi tamamını ele alan şerhlerin de varlığından bizleri haberdar etmiştir.

Türkçe şerhlerde Sûdî-i Bosnevî'nin *Şerh-i Gülistân*'ı ilk ve en önemli sırada yer almaktadır. Öyle ki *Gülistân* şerhleri içinde en fazla nüshaya sahip eser, Sûdî'nin şerhidir. Bu da Sûdî Efendi'nin şerhinin çok beğenilip okunduğunu göstermektedir (Canpolat, 2006, s. 16). Diğer bir şerh; *Şerh-i Gülistân-ı Şem'î Şem'ullâh Prizrenî* (öl. 936/1529)'dir. Prizrenli Şem'î de şerhi Türkçe olarak kaleme almıştır. Esas olarak Şem'î şerhinde metni Türkçeye çevirmeyi uygun görmüş ve bunun dışındaki bilgilere çok az yer vermiştir. Teknik bakımdan en önemli diğer bir şerh ise; Kefevî Hüseyin Çelebi'nin *Bustân-Efrûz-ı Cinân der-Şerh-i Gülistân* adlı şerh çalışmasıdır. Şârih, eserine bir dibace ile

başlamıştır. Şârih, eserde kelimelerin lügat manasını vermiş ve gerekli gördüğü konularda okuyucuyu bilgilendirmiştir. Aynı zamanda diğer şerhlere de göndermeler yapmıştır. *Gülistân*'ı detaylı bir şekilde şerh edenler birisi de Hevâyî-i Bursevî'dir. Bunların dışında Sûdî Efendi'nin kendi şerhinde isminden Redd-i Kâfi şeklinde çokça bahsettiği bir şerh daha vardır. *Şerh-i Gülistân-ı Kâfi* ismini taşıyan bu şerhe dair kaynaklarda pek fazla bilgi tespit edilememiştir (Yılmaz, 2008, s. 29-31).

Tireli Mustafa Efendi'nin oğlu Aysî Mehmed Efendi (öl. 1650) tarafından yapılan şerh çalışması; *Gülistân*'ın Farsça olarak şerh edildiği tek eserdir. Ancak şimdiye kadar bu eserin herhangi bir nüshasına rastlanamamıştır (Canpolat, 2006, s. 20).

### 3.1. Sûdî-i Bosnevî'nin *Gülistân Şerhi*

Sûdî Efendi'nin *Gülistân Şerhi* isimli eserinde verdiği bilgilerden de anlaşıldığı üzere, bu eseri; medresede Farsça öğrenen talebeler için kaynak bir esere ihtiyaç duyulması sebebiyle kaleme almıştır. *Gülistân*, Osmanlı medreselerinde Farsça öğreniminin ve öğretiminin başlıca kaynaklarından birisidir. *Gülistân*'ın içinde ince anlamlar barındırması ve klasik Farsçanın hâkim olduğu benzersiz metinlerden olması, onun Farsça öğretimi konusunda başucu eserlerden biri olmasını sağlamıştır (Yılmaz, 2008, s. 295).

Sûdî, *Şerh-i Gülistân* isimli eserinde *Gülistân*'ın içerisinde geçen Farsça kelimeleri, çeşitli lügatlere başvurarak şerh etmiştir. Sûdî, manzum ve mensur kısımların orijinal şekillerini vermiş, daha sonra okuma hatasına ya da okumaya bağlı anlamsal kusurlara sebebiyet verebilecek kelimelerle ilgili fonetik bilgiler vermiştir. Kelimelerin okunuşundan sonra, kelimelerin anlamlarını vermiştir. Yerdemir (2019, s. 198); Sûdî Efendi'ye göre kelimenin iki anlam boyutu olduğunu ifade etmiştir. İlk önce kelimenin gerçek yani sözlük anlamını "bi-hesabi'l-lügat" ifadesiyle verdiğinden, sonraki aşamada ise, şerh ettiği kısma ait en uygun anlamı "isti'mâl" ibaresiyle aktardığını kaydetmiştir. Şârihin şerh tekniğine dair en dikkat çekici özelliklerden birisi; şerh ettiği kelimenin diğer dillerdeki karşılığını vermesidir. Buna göre Farsça bir kelimeyi şerh ederken kelimenin Arapça ve Türkçe eş anlamlılarını, aynı şekilde Arapça bir kelimenin şerhinde de kelimenin Farsça ya da Türkçe eş anlamlılarını metin içinde vermiştir. Son olarak kelimeleri, deyimleri, kalıp ifadeleri ve beyitleri; "mahsûl-i kelâm, mahsûl-i terkîb, mahsûl-i rubâ'î, mahsûl-i mısra', mahsûl-i fikra, mahsûl-i beyt, ma'nâ-yı terkîb, hâsıl-ı terkîb" gibi başlıklar altında şerh etmiştir. Eğer şerh edilen kısımda anlaşılamayan ya da anlamayı güçleştiren bazı kavramlar, kelimeler ya da kalıp ifadeler var ise, o kavram ya da kelimelerle ilgili diğer anlam katmanlarını ayrıntılı olarak "yâ'nî", "hâsıl" ve "murâd" kelimeleri ile vermeye çalışmıştır.

Gerektiğinde kelimelerin gramatikal yapısı hakkında da ayrıntılı bilgiler vermiştir. Bazen kelimelerin çağrışımlarını, hatta halk arasında kullanılan anlamlarını derinlemesine vermiştir. Bazen çeviriden önce ya da çeviriden sonra şerh ettiği kısımda önemli gördüğü yerlerde edebî sanatlardan bahsetmiştir. Sûdî'nin şerhinde izlediği diğer bir üslupsal özellik ise, diğer şârihlerin yaptığı şerhlerde kendince kusurlu olarak gördüğü birtakım kısımlara reddiyeler yazmış olmasıdır (Yerdemir, 2020, s. 77).

Kimi zaman Sûdî Efendi, şerhinde Arapça, Farsça ve Türkçeden atasözü, deyim, özlü söz, kalıp ifade veya önemli eserlerden bölümler, hadis ve ayetler aktarmıştır. Sûdî, şerh ettiği eserlerde deyimleri daha çok anlatımı zenginleştirmek ve şerh edilen ifadenin açıklanmasında daha doğru bir

anlama ulaşabilmek için kullanmıştır (Yerdemir, 2019, s. 194). Sûdî Efendî'nin *Şerh-i Gülistân*'da orjinal metinde bulunan deyim, atasözü ve kalıplaşmış ifadeleri çevirirken kendi devrinde sıklıkla kullanılan şerh yöntemleri doğrultusunda uygulamış olduğu kendine ait çeviri stratejileri, 20. yüzyılda Mona Baker tarafından kuralları belirlenmiş çeviri stratejileri ile mukayese edildiğinde; aslında bu stratejileri; 16. yüzyılda yaşamış bir şârih olarak Sûdî Efendî'nin çeviri ve şerhlerinde uyguladığını söylemek mümkündür.

#### 4. DEYİM VE DEYİM ÇEVİRİSİ-DEYİM ÇEVİRİSİNDE EŞDEĞERLİLİK YAKLAŞIMLARI

Deyim ve deyimsele ifadeler konuşma diliyle beraber manzum ve mensur eserlerde oldukça sık karşımıza çıkmakta ve pek çok divan şairi de şiirlerinde kültürlerinin bir parçası sayılan deyimleri sıklıkla kullanmışlardır (Eyüpoğlu, 1975, s. 9). Divan şairleri, eserlerinde klâsik şiirin doğası gereği türlü sanat, gönderme ve kelime oyunları ile manayı sezdirmeyi amaçlamışlardır. Bunun için dinî, tasavvufî, tarihî, mitolojik, efsanevi gibi pek çok unsurdan yararlanmışlardır. Ayrıca içinden çıktıkları ve kendilerinin de bizzat birer üyesi oldukları toplumun akideleri, kültürel alışkanlıkları, adetleri, deyim ve atasözleri de onlar için zengin birer hazine olmuştur. Özellikle atasözleri ve deyimler; şairlere geniş, dolaylı ve çok yönlü bir ifade alanı sunması açısından oldukça önem taşımaktadır. Hemen hemen bütün divan şairlerinin deyim ve atasözlerinin zengin çağrışım alanlarından yararlandıkları ve şiirlerini bunlarla derinleştirip süsledikleri görülmektedir (Öztürk, 2019, s. 38).

Aksoy (1994, s. 52), deyimi; "Bir kavramı, bir durumu, ya çekici bir anlatımla ya da özel bir yapı içinde belirten ve çoğunun gerçek anlamlarından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük topluluğu ya da tümcedir." şeklinde tanımlamıştır. Elçin'e (1992, s. 354) göre ise; "Duygu ve düşüncelerimizi, dikkati çekecek biçimde anlatan isim, sıfat, zarf, basit ve birleşik fiil görünüşlü gramer unsurları olan deyimler, iki ya da daha fazla kelimededen oluşan bir çeşit dil ifadesidir".

Deyim terimi Türkçede; dil inkılabından önce "tabir" kelimesi ile karşılanmaktaydı. Şemseddin Sami, Muallim Naci (öl. 1893) ve Ahmed Vefik Paşa (öl. 1891) gibi Tanzimat dönemi dilcilerinin sözlüklerinde "ibare-beyan-ıstılah" sözleriyle tanımlanan bu kelime, Arapça sözlüklerde "tabir-mesal-mustalah-terkîb" gibi kelimelerle karşılanmıştır (Eyüpoğlu, 1975, s. 5). Esasen Arapçada mesal kavramı hem deyim hem de atasözleri için kullanılmaktadır. Mesal kavramı için de farklı yorumlar yapılmıştır. Mesela İbn Reşîk, "mesal" mefhumunu tarif etmek yerine, onun özelliklerini şöyle anlatmıştır: "Mesal, mesal olarak isimlendirilir, çünkü mesal insan hafızasına benzer, insan onunla teselli bulur, öğüt verir, emreder veya yasaklar. Meselin üç önemli özelliği vardır. Bunlar lafzın kısalığı, anlamın doğruluğu ve teşbihlerin güzelliğidir." Arap edebiyatının modern dönem yazarlarından biri olan İmîl Nasîf meseli şu şekilde tanımlamıştır: "Şekil ve içerik bakımından beğenilen, böylece insanlar arasında yayılan ve sonra gelenlerin öncekilerden hiçbir değişiklik yapmaksızın naklettiği, ilk söyleyeni bilinmese de ilk ortaya çıkışına sebep olan olaya benzer bir olay olduğunda tekrarlanan özlü sözdür" (aktaran Düzgün & İlhan, 2020, s. 234).

Özetle deyimler; bir toplumun kültür birikimini, ortak değerlerini geçmişten günümüze değin koruyarak yansıtan ve dile zenginlik katan söz öğeleridir. Her toplumun kendine özgü deyimleri

olduğu için bunların çevirisini yapmak her zaman kolay değildir ve bunların kaynak dilden erek dile aktarılmasında da birtakım zorluklar vardır. Mona Baker'a (2001, s. 65) göre; deyimlerin çevirisinde bir çevirmenin karşılaştığı ilk zorluk, onun deyimsel bir ifadeyle uğraştığını fark edememesidir. Her çevirmen, her zaman deyimsel ifadeleri ilk etapta fark edemeyebilir. Çünkü çeşitli deyim türleri vardır. Bunlardan bazıları diğerlerinden daha kolay tanınabilir. Kolayca tanınabilen deyimler, genelde doğruluk koşullarını ihlal eden ifadeleri içerir. Bir deyim anlamak ne kadar zor ise ve belirli bir bağlamda ne kadar az anlam ifade ederse çevirmenin onun deyim olduğunu anlama olasılığı o kadar yüksek olacaktır. Çünkü tam anlamıyla çevrildiklerinde bir anlam ifade etmedikleri için bu ifadelerin deyim olarak tanınmaları da kolay olacaktır. Ayrıca çevirmenin belli bir bağlamda bir ifadeyi anlayamaması onu bir tür deyimle karşı karşıya kaldığı konusunda uyaracaktır. Eğer bir çevirmen kaynak dildeki deyimlere fazla aşına değilse onun deyimleri yanlış yorumlama ihtimali yüksek olacaktır. Çünkü bazı deyimler yanıltıcıdır, şeffaf görünürler, aynı zamanda da mantıklıdır ve belirli bir anlam ortaya koyarlar. Bu yüzden bunların bağlamdan deyim olduğunu anlamak her zaman mümkün olmayabilir. Bu bakımdan birçok dildeki çok sayıda deyim hem gerçek hem de deyimsel anlamı bulunmaktadır. Deyimlerin kolay tanınabilmesinde bir çevirmenin yaşayacağı diğer bir zorluk; kaynak dildeki bir deyim erek dilde de benzer bir anlama sahipmiş gibi görünmesidir. Esasında o deyim, tamamen veya kısmen farklı bir anlama sahiptir. İşte bu tür deyimler kaynak dildeki deyimlere aşına olmayan çevirmenler için bir tuzak gibidir. Yani kısaca bir deyim doğru tanıma ve yorumlama becerisi iki önemli etken olarak karşımıza çıkmaktadır (Baker, 2001, s. 66).

Mona Baker'a (2001, s. 67) göre; bu zorluklar deyimlerde kalıplaşmış ifadelerde olduğundan daha belirgindir. Bir deyim ya da kalıplaşmış ifade tanınıp doğru bir şekilde yorumlandıktan sonra, sonraki adım onun erek dile nasıl çevrileceğine karar vermektir. Her zaman bir deyim ya da kalıp ifadenin erek dilde karşılığı olmayabilir. Bu nedenle doğal olarak erek dilde eşdeğer deyimler ya da ifadeler bulmayı beklemek pek de gerçekçi değildir.

Kültüre özgü öğeler içeren deyimler ve kalıp ifadeler mutlaka çevrilemez değildir. Onu tercüme edilemez yapan ya da tercüme etmeyi zorlaştıran en önemli unsur; bir ifadenin içerdiği belirli öğeler değil, aksine onun taşıdığı anlam ve kültürel bağlamlarla olan ilişkisidir. Bir deyim veya kalıp ifadenin erek dilde benzer bir karşılığı olabilir, ancak kullanım bağlamı farklı olabilir, yani iki ifadenin farklı çağrışımları olabilir. Yazılı kaynaklarda deyimleri kullanma geleneği, kullanılabildikleri bağlamlar ve kullanım sıklıkları kaynak ve erek dilde farklı olabilir (Baker, 2001, s. 67).

Mehmet İli'nin (2016, s. 276) de dediği gibi kaynak dildeki bir deyim benzer bir düşünce ve yaklaşımla erek dile çevirmek her zaman mümkün değildir. Böyle bir durumda çevirmenin kaynak dildeki deyim anlamını erek dile aktarabilmesi için farklı çeviri yolları bulması gerekebilir. Bu bağlamda dilbilimsel yaklaşımların çeviri konusunda üzerinde durdukları en önemli sorun "eşdeğerlik"tir. Eşdeğerlik; kaynak ve erek dilin aynı durumu farklı biçim ya da yapısal yollarla anlatmalarınıdır. Roman Jakobson, 1959 yılında yayımladığı "*Çevirinin Dilbilimsel Yönleri Üzerine*" başlıklı makalesinde çeviride en büyük problemin eşdeğerlik olduğunu ifade ederek iki farklı dilde kullanılan sözcüklerin semantik açıdan birbirine eşdeğer olamayacağı kanısına ulaşmıştır. Öte

yandan Jacobson, aynı makalede; dillerin farklı olmalarının çeviriyi olanaksız hâle getirmeyeceğine ve anlamın farklı yöntemlerle de verilebileceğine değinmiştir (Gürçağlar, 2014, s. 115).

Anton Popovic “*The Concept Shift of Expression in Translation Analysis*” başlıklı yazısında, çevirinin amacının anlık ve güzel duyusal değerlerin bir dilden diğerine aktarmak olduğunu belirterek biçimsel eşdeğerliğin önemini vurgulamıştır. Popovic, eşdeğerliği; dilsel, dizisel, biçimsel ve metinsel olmak üzere dört grupta sınıflandırmıştır. Buna göre sırasıyla; dilsel eşdeğerlik; sözcük düzeyinde eşdeğerlik anlamına gelir. Sözcüğü sözcüğüne çeviri buna örnek gösterilebilir. Dizisel eşdeğerlik ise; yatay düzlemde söz dizimsel ya da dil bilgisel eşdeğerliktir. Biçimsel eşdeğerlik, çeviride kaynak metnin anlamını koruyarak anlatımla ilgili kimliğini bulmayı hedefler. Yani erek metinle kaynak metin arasındaki işlevsel eşdeğerlik anlamına gelmektedir. Metinsel eşdeğerlik; erek metnin, şekil ve biçim açısından kaynak metinle eşdeğer olması durumudur (aktaran, Yazıcı, 2010, s. 83).

Deyim çevirisinde bu bahsedilen eşdeğerliği sağlama konusunda da Baker (2001, s. 218), edim bilimi; iletişim ortamında taraflar arasında dilin kullanımı olarak tanımladıktan sonra, edimsel eşdeğerliği odak noktasına koymuştur. Buna göre edimsel eşdeğerliği; erek yani çeviri metnin, kaynak metinle bağlaşıklık ve bağdaşıklık açısından tam olarak uyuşması şeklinde değerlendirmiştir. Mona Baker’ın özellikle deyim çevirilerinde ortaya koyduğu çeviri stratejileri ve *Sûdî’nin Gülistân Şerhi*’ndeki Farsça deyimlerin Türkçeye aktarımlarının bu stratejilere göre değerlendirmesi aşağıda verilecektir:

##### **5. MONA BAKER’IN ÇEVİRİ STRATEJİLERİ VE SÛDÎ’NİN GÛLİSTÂN ŞERHİ’NDEKİ FARSÇA DEYİMLERİN TÜRKÇEYE AKTARIMLARININ BU ÇEVİRİ STRATEJİLERİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ**

Strateji kelime anlamı olarak; bir çevirmenin bir metni seçerken ve çevirirken o metne yaklaşımı ve başka bir dile aktarımı sırasında izlediği yöntem anlamına gelmektedir (Gürçağlar, 2014, s. 38). Çeviri tarihine bir bakacak olursak, 16. yüzyılda Sûdî Efendi’nin çağdaşı olan büyük Alman bilgini Martin Luther (öl. 1546) başta olmak üzere, William Tyndale (öl. 1536) daha sonra Etienne Dolet (öl. 1546) ve birçok bilginin Batıda çeviri stratejilerinin gelişmesine katkıda bulduklarını söyleyebiliriz. Perihan Yalçın (2015, s. 22); Fransız düşünür Etienne Dolet’in “*Bir Dilden Diğer Bir Dile İyi Çeviri Yapma Yolları*” isimli çalışmasında çeviri kuramını ele aldığını ve bu kuramın günümüze kadar geçerliliğini koruduğu beş temel ilkesinden bahsetmiştir. Buna göre; bir çevirmen; özgün eserin içeriğini ve yazarının kastettiği anlamı çok iyi kavramalıdır. İkinci ilkeye göre; çevirmen hem kaynak dile hem de erek dile çok iyi vâkıf olmalıdır. Üçüncü ilkede, çevirmen kelimesi kelimesine çeviriden uzak durmalıdır. Dördüncü ilkede; çevirmen günlük konuşma kullanımlarına yer vermeli ve bunlara erek dilde geçerli karşılıklar bulmalıdır. Buna göre son unsurda; çevirmen çeviri yaparken düzgün bir anlatımla uygun ifadeler kullanmalı ve yazarın üslubunu doğru olarak vermelidir. Bu ilkelere de anlaşılacağı üzere, Etienne Dolet, 16. yüzyılda bir çeviri kuramı oluşturmuş ve çeviride anlam odaklı çeviriyi benimsemiştir.

Sûdî'nin *Gülistân*'ı şerh ettiği 16. yüzyılda Anadolu sahasında ise; yabancı dil öğretiminde gramer bilgisi veren çeviri yöntemi hâkimdi ve dilbilgisi kuralları ve kelimeler öğretilip metinlerin yabancı dilden anadile ve anadilinden yabancı dile çevirileri yapıyordu (Yalçın, 2015, s. 46).

Bir deyim ya da kalıp bir ifadenin başka bir dile çevrilebilme şekli çeşitli faktörlere bağlıdır. Bu sadece erek dilde benzer anlama sahip bir deyim bulunup bulunmadığı sorusu değildir. Yani, deyim oluşturulan belirli sözlüksel öğelerin, kaynak metnin başka bir yerinde manipüle edilip edilmediği ve deyimsel ifadenin erek dilde belirli bir kayıta kullanılmasının uygunluğu veya uygunsuzluğu gibi diğer faktörler de önem kazanmaktadır (Baker, 2001, s. 72). Mona Baker bu konuda dört ana stratejinin öneminden bahseder:

### 5.1. Benzer Anlam ve Benzer Biçimle Çeviri (Tam Eşdeğerlik)

Bu strateji kaynak dildeki deyimle kabaca aynı anlamı taşıyan ve buna ek olarak eşdeğer sözlük öğelerinden oluşan erek dilde bir deyim kullanmayı içerir. Kültürel manada birbiriyle ortak değerlere sahip iki ulusun dilinde bu tür eşleşmeye tesadüf edilse de bu tür bir eşleşme aslında çok nadir olarak elde edilebilir (Baker, 2001, s. 72). Sûdî'nin *Gülistan Şerhi*'nde bu strateji ile uyuşan deyim çevirisi örnekleri aşağıda verilmiştir:

Ser geşte: "Başı dönmüş."

Sûdî Efendi bu deyim tam eşdeğerlik kapsamında benzer anlam ve benzer biçimde çevirmiştir. Sözlük anlamını verdikten sonra deyim yaygın olan kullanım şeklini vermiştir. Şerh'deki çeviri şöyledir:

Ser geşte: "Vasf-ı terkîbî aksâmındadır. Bi-hasebi'l-lügat başı dönmüş dimekdir, ammâ isti'mâlde mütehayyir ve bî-karar ma'nâsınadır." (*Gülistan Şerhi*<sup>1</sup>, 1675/1700, yp. 10b)

Ber ne-yâyed âvâz: "Ses çıkmamak, haber gelmemek."

Sûdî Efendi; "ses çıkmamak, haber gelmemek" (Aksoy, 1994, s. 833) anlamında kullanılan bu deyim tam eşdeğerlik kapsamında benzer anlam ve benzer biçimde çevirmiştir. Her kelimenin anlamını verip bazısının Arapça karşılığını verdikten sonra deyim yaygın olan kullanım şeklini vermiştir. Şerh'deki çeviri şöyledir:

Ber ne-yâyed zi-kuştegân âvâz: "Âvâz ve âvâ, zâ ile ve zâsız meşhur, lügatde 'Arabca şavt dirler. Maḥşûl-i beyt: Ma'nâ cihetinde beyt-i evveliñ maẓmûnını te'kîd idüp buyurur. 'Âşıklar [ma'şûkuñ] maḥtûlleridir, pes maḥtûllerden âvâz çıkmaz ki anı vaşf ideler, ya'nî vaşfına kâdir değiller." (GŞ, 1675/1700, yp. 16a)

Der-baḥr-i mükâsefe müstagraḥ şode: "Keşf deryasına dalmak."

Sûdî Efendi; "başka bir şeyle uğraşamayacak veya başka bir şeyi düşünemeyecek biçimde kendini bir şeye kaptırmak" (Aksoy, 1994, s. 923) anlamına gelen deyim tam eşdeğerlik ile erek dile aktarmıştır. Çeviri, metinde şöyledir:

Der-baḥr-i mükâsefe müstagraḥ şode: "Maḥşûl-i terkîb: ...'âdetleri üzere daḥi mükâsefe deryâsına müstagraḥ olmuş idi ya'nî 'âlem-i keşf deryâsına dalmışdı." (GŞ, 1675/1700, yp. 16a-16b)

Mest kerd: "Mest etmek."

<sup>1</sup> Metinde bundan sonra GŞ kısaltması ile verilecektir.

Sûdî, “kendinden geçirmek”<sup>2</sup> anlamına gelen “mest etmek” deyimini tam eşdeğerlikle erek dile çevirmiştir. Şerhteki çeviri şöyledir:

“Mest kerd, mest eyledi ya'nî medhûş u hayrân eyledi dimekdir.” (GŞ, 1675/1700, yp. 17a)

“Ber-ömr-i telef kerde te'essûf mî hordem: Telef ü zâyî' eylediğim ömre gussa yerdim.”

“Mahvetmek, yok etmek” anlamında “bir ömrü telef etmek” deyimini ile günümüzde “gussa çekmek, tasa çekmek, husa çekmek, kaygı çekmek” anlamında “gussa yemek” deyimleri tam eşdeğerlikle çevrilmiştir. “Gussa yemek” şekli deyimini eski halidir. Burada da tam bir eşdeğerlik söz konusudur. Öyle ki 16. yüzyılda Farsça horden (yemek) mastarıyla kurulmuş keder, hüznün, tasa anlatan deyimlerin Türkçeye çevirisi genelde yemek eylemi üzerinden olmuştur (Özdemir, 2012, s. 98). Sûdî, deyimlerin ve deyimlerin geçtiği bölümün çevirisini şu şekilde yapmıştır:

“Yek-şeb te'emmül-i eyyâm-ı güzeşte mî-kerdem ve “ber-ömr-i telef-kerde te'essûf mî hordem ve seng-i serâçe-i dil-râ be-elmâs-ı âb-ı dâde mî süfem ve in beythâ-yı münâsib-i hâl-i hod mî goftem. Mahsûl-i fıkra-i erba'a: Bir gece geçmiş eyyâmımı fikr ü mülâhaza eylerdim daği telef ü zâyî' eylediğim 'ömre gussa yerdim daği gönül hânesinüñ taşını elmâs gibi âb-ı çeşmimle delerdim ya'nî zâyî' yere telef eylediğim 'ömrüme nâdim olup şöyle ağlardım ki kara taş gibi pek gönlüme rikât gelüp müte'essir olurdu ve bu gelecek beytleri kendü hâlîme münâsib ü muvâfık söyledim.” (GŞ, 1675/1700, yp. 30b-31a)

V'ân diger puht hem-çünîn hevesi: Heves pişirdi (GŞ, 1675/1700, yp. 33a) Sözcüğü sözcüğüne çeviri yapılmış. “Heves etmek” anlamındadır ve kısmî eşdeğerlik çeviri stratejisi görülmektedir.

Herçi der-dil dâred be-gûyed: “Gönlünde olanı söylemek.”

Sûdî Efendi bu deyimini erek dile aktarırken yine benzer anlam ve benzer biçim çeviri stratejisini uygulamıştır. Çeviri metinde şu şekildedir:

“Herçi der-dil dâred bigûyed: Her nesne ki gönlünde tutar anı söyler, hâşılı gönlüne geleni diline getirür.” (GŞ, 1675/1700, yp. 65a)

Zi-gûş penbe birûn âr u dâd-ı halk bidih: “kulaktan fitil/pamuk/pembe çıkarmak.”

“Zi-gûş penbe birûn âr u dâd-ı halk bidih: Kulağından gâflet penbesini çıkar ve halkın 'adl ü inşâfını vir, ya'nî eliñ altında olanlara 'adâlet eyle ve inşâf göster.” (GŞ, 1675/1700, yp. 95b)

Burada verilen deyim; Divan şairlerinin sıklıkla kullandıkları ve oldukça farklı şekillerde yorumlanabilecek zengin bir anlam çerçevesine sahip “kulaktan fitil/pamuk/pembe çıkarmak” deyimini anlamında, benzer anlam ve benzer biçim çeviri yöntemiyle çevrilmiştir. Deyimin ilk anlamının; mecaz anlam ve gerçek anlam bağlamında kulağın açılması, sözün muhatap tarafından dikkat ve özenle dinlenmesi olduğu söylenilebilir (Öztürk, 2019, s. 44).

“Âheng-i da'vet-i ü kerdend: Anıñ da'vet ü ziyâfetine kaşd eylediler” (GŞ, 1675/1700, yp. 233b-234a) “Davet etmek” anlamında olan deyimini karşılığı benzer anlam ve benzer biçimle yani tam eşdeğerlikle çevrilmiştir.

Serkeş: “Baş çekmek.”

“Herhangi bir konuda önde gitmek, önyak olmak” (Aksoy, 1994, s. 617) anlamında kullanılan “baş çekmek” deyimini Sûdî, tam eşdeğerlikle erek dilde kullanmıştır. Deyimin anlamı metinde şu şekilde verilmiştir.

<sup>2</sup> <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 22.07.2023)



“Serkeş, vaşf-ı terkîbîdür: Bi-haseb-i lügat, baş çekici dimekdir.” (GŞ, 1675/1700, yp. 392a)

“Gûş mâl: Lügatde kulağ burmağdır.” (GŞ, 1675/1700, yp. 72b)

“Gûş mâl: Vaşf-ı terkîbîdir, kulağ ovucu ma'nâsına; ammâ isti'mâlde kulağ burmağ ma'nâsnadır, hâşılı; te'dîbden kinâyet iderler, bunda burcı burmağ ma'nâsına.” (GŞ, 1675/1700, yp. 191b)

“Kulağını burmak” ya da günümüzde çoğunlukla “kulağını bükme” olarak kullanılan deyim; “bir durum ya da sorun karşısında bir kimseyi uyarmak, dikkatli davranmasını istemek ve hafif bir ceza vererek uyarmak” (Aksoy, 1994, s. 943) anlamlarına gelir. Sûdî, bu deyimın çevirisinde tam eşdeğerlik çeviri yöntemini uygulamıştır.

“Mecâl-i dem zeden nedâst: Nefesini urmağa mecâli yok idi, hâşılı hîç tekellüme kudreti yok idi.” (GŞ, 1675/1700, yp. 286b)

Burada Sûdî, kaynak dildeki deyimı erek dile önce sözcüğü sözcüğüne çevirmiş sonra da tam eşdeğerlik sağlayarak “tekellüme kudreti yoktu” şeklinde, yani günümüzde “bir şeye mecali kalmamak” anlamında çevirmiştir. Kaynak dilde “dem zeden”nin birinci anlamı nefes almak, ikinci anlamı ise konuşmaktır<sup>3</sup>.

“Be-dest âheg-i tafta kerden hamîr / Bih “ez-dest ber-sîne pîşi emîr”: Elle kızmış kireci yoğurmağ, ya'nî hamîr idüp yoğurmağ beg ve pâdişâh önünde eli sîne üzre koyup turmağdan yegdir, ya'nî ekâbir hıdmetinde el kavuşdurup ayağ üzre turmağdan kızmış kireci elle karışdurup yoğurmağ yegdir.” (GŞ, 1675/1700, yp. 150b)

Burada Sûdî aslında geçen deyimı tam eşdeğerlikle erek dile çevirmiştir. Ancak günümüzde bu deyimı artık; “saygı gösterilen kimse karşısında el kavuşturmuş” anlamı veren, “el pençe divan durmak” (Aksoy, 1994, s. 726) deyimı ile karşılıyoruz.

Da'veteş-râ icâbet kerdem: “Davete icabet etmek.”

“Çağrılı olduğu yere gitmek”<sup>4</sup> anlamında kullanılan bu deyim, kültür olarak birbiriyle benzerlikler bulunan kaynak ve erek dilde sağlanabilen tam eşdeğerliğe bir örnek durumundadır. Deyimin çevirisi metinde şu şekildedir:

“Da'veteş-râ icâbet kerdem ve hâceteş-râ ber-âverdem: Da'veteş, şîn yine bendeye râcî'dir iki fıkrada bile ber-âverdem; hâşıl eyledim dimekdir. (GŞ, 1675/1700, yp. 14b) Maşşûl-i terkîb: Da'vetini kabûl eyledim ve hâcetini hâşıl eyledim.” (GŞ, 1675/1700, yp. 15a)

## 5.2. Benzer Anlam Fakat Farklı Biçimle Çeviri (Kısmî Eşdeğerlik)

Erek dilde, kaynak deyim ve ifadeye benzer bir anlama sahip, ancak farklı sözlük öğelerinden oluşan bir deyim veya sabit bir ifade bulmak çoğu zaman mümkündür. Kaynak dildeki deyimın erek dilde bir karşılığı vardır, ancak erek dilde bu deyim farklı sözcük öğelerinden oluşabilir. Başka bir deyişle bu stratejide kaynak ve erek dilde aynı anlama sahip olan iki deyimın farklı sözcüklerle karşılaşma durumu söz konusudur (Baker, 2001, s. 74). Tespit edilebildiği kadarıyla *Gülistân Şerhi*'nde bu strateji yöntemiyle çevirisi yapılan deyimler şunlardır:

<sup>3</sup><https://vajehyab.com/dekhoda/%D8%AF%D9%85%D8%B2%D8%AF%D9%86?q=%D8%AF%D9%85%20%D8%B2%D8%AF%D9%86> (erişim 22.07.2023)

<sup>4</sup> <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 22.07.2023)

Perîşân-rûzgâr: “Ahvâl ü etvârî perîşân.”

“Acınacak duruma gelmek, dağılmak, düzeni bozulmak” (Saraçbaşı, 2010, s. 966) anlamına gelen bu deyim erek dile benzer anlam ama farklı bir biçimde çevrilmiştir. Metinde deyimün çevrîsi şu şekilde verilmiştir:

“Perîşân-rûzgâr, vaşf-ı terkîbî aqsâmındandır. Perîşân ve perâgende; kâf-ı ‘Acemiyle, tağınuk dîmeğdir. Rûzgâr; hilâf-ı kıyâs üzre eyyâm u zamân ma’nâsınadır. Perîşân-rûzgârdan murâd, ahvâl ü etvârî perîşân dîmeğdir ve izâfetleri beyânîyyelerdir.” (GŞ, 1675/1700, yp. 13b)

Püştî-bân: “Arka saklayıcı.”

Türkçede “arka bulmak”<sup>5</sup> anlamına gelen bu deyimî Sûdî, “arka saklayıcı” şeklinde benzer anlam farklı bir biçimle çevirmiştir. Önce kelimenin lügat karşılığını vermiş, kelimedeki geçen bir gramer bilgisinden bahsettikten sonra bi-hasebî’l-lügat ifadesiyle deyimîsel ifadenin karşılığını erek dile kısmî eşdeğerlik stratejisiyle aktarmıştır:

“Püştî-bân: Püşt arkağdır ve yâ muğhemdir, zarûret-i kâfiye için yâ-yı nisbet olmak da kâbildir ba’zî te’vîlle ve bân, edât-ı fâ’ildir -ci ma’nâsına. Niteki derbân kapıcı ve şütürbân deveciye dirler. Türkîde ba’zî binâlara püştvân didükleridür. Bi-haseb-i lügat arka şaklayıcıdır, ammâ bunuñ gibi yerlerde zahîr ve sened murâddır.” (GŞ, 1675/1700, yp. 12b)

Bâzeş bihâned: “Bağışlanmasını istemek.”

Türkçede “affını dilemek”(Saraçbaşı, 2010, s. 35) anlamında kullanılan deyim, benzer anlam ve farklı biçimde çevrilmiştir. Deyimün şerhteki çevrîsi şu şekildedir:

“Bâzeş bihâned: Bâz, bunda güneş mâ’nâsınadır ve şîn-i zamîr bende-i günehkâra râci’dir. Biğ’âned, fi’l-i emr-i müfred-i müzekker gâ’ib, ya’nî taleb-i mağfiret ü gufrân eyleye.” (GŞ, 1675/1700, yp. 14b)

Be-hâtır dâşten: “Hatırında tutmak.”

Günümüzde “unutmamak” anlamında kullanılan “hatırında tutmak”(Saraçbaşı, 2010, s. 579) deyimini Sûdî Efendi, erek dilde benzer anlam ve farklı biçim yani kısmî eşdeğerlik çeviri yöntemiyle çevirmiştir. Şerhte çevirisine yer verilen deyim erek dile şu şekilde çevrilmiştir:

“Be-hâtır dâştem: Be-hâtır bâ, harf-i zarf ve hâtır, gönle düşen nesne ve bir mîm-i mütekellim muğadderdür dâştem karînesiyle. Dâştem, fi’l-i mâzî-i mütekellim-i vahde ki, harf-i beyân, ya’nî hâtırda dutduğunu beyân ider.” (GŞ, 1675/1700, yp. 16b)

Der-hem üftâde: “Birbirine düşmek.”

“Araları açılmak, aralarında anlaşmazlık çıkmak, ilişkileri bozulmak” (Saraçbaşı, 2010, s. 118) anlamında kullanılan deyim erek dile kısmî eşdeğerlik (benzer anlam ve farklı biçim) çeviri stratejisi ile aktarılmıştır. Deyimün çevrîsi metinde şöyledir:

“Cihân “der-hem üftâde” çu mûy-ı zengî: Der-hem, çarış murîş dîmeğdir. Maşşûl-i beyt: Şehr-i Şîrâz’dan taşra gitdim, ya’nî terk-i diyâr idüp iğtirâb eyledim. Etrâküñ cevri ü zûlmünden ki gördüm cihân halkı birbirine düşmüş ya’nî çarış murîş ve herc ü merc olmuş zengî saçı gibi.” (GŞ, 1675/1700, yp. 28a)

Her dem ez-’ömr mî reved nefesi: “Ömür tüketmek.”

<sup>5</sup> <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 22.07.2023)

Sûdî, günümüzde “ömür tüketmek, hayatının sonuna yaklaşmak” (Saraçbaşı, 2010, s. 939) anlamına gelen deyimî eşdeğerlik çeviri stratejisi ile erek dile çevirmiştir. Deyimin çevirisi şerhte şöyle yapılmıştır:

“Her dem ez-‘ömr mî reved nefesi: Maḥşûl-i beyt: Her an ve her zamân ‘ömründen bir nefes gider. Sâ‘at be-sâ‘at ‘ömrüm eksilüp az olmadadır çünkü baḳiyye-i ‘ömrüme naẓar idem gördüm ki çok kalmadı, ya‘nî ‘ömrün çoğı gidüp azı kalmış gördüm.” (GŞ, 1675/1700, yp. 31b)

Bâz dâred piyâde-râ zi-sebîl: “Yoldan çevirmek.”

“Gideni durdurmak, gitmesine engel olmak”<sup>6</sup> anlamına gelen “yoldan çevirmek” deyimî kısmî eşdeğerlikle çevrilmiştir. Şerhteki çeviri şu şekildedir:

“Ḥ‘âb-i nûşîn-i bâmdâd-ı rahîl / Bâz dâred piyâde-râ zi-sebîl”: Bâz dâred, dârîdenden fi‘l-i muzâri‘-i müfred-i gâ‘ibdir. Dâştenden değil. Bi-ḥasebi‘l-isti‘mâl mâni‘ olur dimekdir. Maḥşûl-i terkîb: İrtihâl şabahınıñ ya‘nî göç irtesiniñ tatlı uykusunu piyadeye yoldan mâni‘dir ya‘nî yola gitmekten alıkor.” (GŞ, 1675/1700, yp. 32b)

Rûy derhem keşîden: “Yüzünü buruşturmak.”

“Rahatsız olduğunu, hoşnut olmadığını, öfke duyduğunu yüz ifadesiyle belli etmek” (Saraçbaşı, 2010, s. 1249) anlamı taşıyan “yüzünü buruşturmak” deyimî şerhte kısmî eşdeğerlikle çevrilmiştir. Deyim, metinde şu şekilde erek dile aktarılmıştır:

“Rûy derhem keşîdeñ: Ma‘nâsı yüzünü pürtardı ve buruşdurdı dimekdir.” (GŞ, 1675/1700, yp. 76a)

ez-pây der-âmeden: “Elden ayaktan düşmek.”

Sûdî Efendi, “yaşlılıktan veya hastalıktan dolayı gücünü kaybetmek, yürüyemez, iş göremez olmak” (Saraçbaşı, 2010, s. 419) anlamını taşıyan “elden ayaktan düşmek” deyimini; ez-pây der-âmeden; “ayaktan düşmek” şeklinde çevirmiştir. Bu deyimî çevirisinde benzer anlam, farklı biçimle (kısmî eşdeğerlilik) yöntemini uygulamıştır. Deyim metin içinde şu şekilde geçmektedir:

“Ki ger zi-pây der-âyed keseş negîred dest: Ayakdan düşüp zelle vü lağziş vâki‘ olursa, ya‘nî rûzgârdan başına bir muşîbet gelürse kimse elini tutmaz.” (GŞ, 1675/1700, yp. 95a)

be-cân âmede bûdend: “canından bezmek veya bıkmak, usanmak.”

Sûdî, “ölümü göze alacak kadar sıkıntı içinde olmak” (Saraçbaşı, 2010, s. 278) anlamı veren “canından bezmek veya bıkmak, usanmak” olan deyimî benzer anlam ve farklı biçimle şu şekilde çevirmiştir:

“Gürûhî dervîşân ez-cevr-i fâka “be-cân âmede bûdend” (GŞ, 1675/1700, yp. 233b): “Bir bölük dervîşler faḳr cevrinden cândan uşanmışlar idi.” (GŞ, 1675/1700, yp. 234a)

### 5.3. Açıklama veya Yorumlama Yoluyla Çeviri

Mona Baker’ın (2001, s. 74-75) açıklama ya da yorumlama olarak adlandırdığı bu yöntem; erek dilde bir eşleşme bulunamadığında veya kaynak ve erek dillerin üslup tercihlerindeki farklılıklar nedeniyle erek metinde deyimî dil kullanılmasının uygun olmadığı durumlarda deyimleri çevirmenin en yaygın yoludur.

<sup>6</sup> <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 23.07.2023)

Bu çeviri yönteminde bahsedilen deymi ya da ifadeyi açıklayan bir kelime bulunamayabilir, bu da kültürel öğelerin aktarılmasında eksiklikler yaşanmasına sebep olabilir. Erek kültürde bulunmayan ifadelerin aktarılması sırasında çeviri, kelime kelime yapılırsa ifadenin kaynak dildeki anlamı bozulabilir. Bu nedenle bu tür çevirilerde anlamın bozulmaması için çevirmen, uygun kelimelerle çeviriyi süsleyebilir; ancak çevirmenin hem çevrilen dili hem de kültürü doğru aktarabilmesi için kaynak ve erek dili bildiği kadar kültürlerini de yakından tanınması gerekmektedir (Yalçın ve Büyüksaraç, 2017, s. 820).

Sûdî Efendi de zaman zaman şerhinde deyimlerin anlamlarını erek dil Türkçeye aktarırken bu çeviri yöntemini kullanmıştır. Metinde bu yöntemle çevrildiği tespit edilebilen deyimlere birkaç örnek verilebilir:

Be-tehayyür mensûb: “Hayrete düşmek.”

Sûdî, “hayrete (hayretlere) düşmek, şaşakalmak, şaşırarak” (Saraçbaşı, 2010, s. 590) anlamına gelen “be-tehayyür mensûb” deyimini erek dile aktarırken açıklama çeviri kuramını uygulamıştır. Deyimin çevirisi metinde aşağıdaki şekilde verilmiştir:

“Vâşifân-ı hilye-i cemâleş “be-tehayyür mensûb”: Be-tehayyür bâ, harf-i şıla. Tehayyür, tefe’ül bâbindan maşdardır mütehayyir olmak ve hâşılı hayret mensûb. Maşşûl-i terkîb: Daği Hudânîñ güzelliğini bezegini ya’nî güzelliğini vaşf idiciler hayrete mensûblardur ya’nî mütehayyir olup söyleyicilerdir.” (GŞ, 1675/1700, yp. 15b)

Dâmenem ez-dest be-ref: “Beni benden almak.” Bu deyim çevirisi erek dile açıklama yöntemiyle çevrilmiştir. “Bir şeyden çok etkilenmek” anlamı veren “beni benden almak” deymi anlam olarak aynı olsa da biçim açısından farklılık vardır. Çeviri, metinde şu şekildedir:

“Çün be-resîdem bûy-ı gulem çünân mest kerd ki “dâmenem ez-dest be-ref”: Maşşûl-i terkîb: Çünkü dıraht-ı güle vâşıl oldum, bûy-ı gül beni şöyle mest ü medhûş ve vâlih ü hayrân eyledi ki dâmen elimden gitdi, ya’nî baña bir hâl oldu ki gül değil dâmen bile yedimden gitdi. Hâşılı, baña vuşlat müyesser oldu; ammâ andan haber virmeğe mâlik değilim; zîrâ beni benden aldılar.” (GŞ, 1675/1700, yp. 17a)

Âşârem ez-âftâb meşhûrter est: “Şöhret bulmak.” “Ün kazanmak, tanınmak” (Saraçbaşı, 2010, s. 1078) anlamı veren bu deyim, açıklama-yorumlama çeviri yöntemiyle erek dile aktarılmıştır. Metinde çeviri şu şekildedir:

“Âşârem ez-âftâb meşhûrter est: Benim âsârım ya’nî te’lîfât u taşnîfâtım hâşılı nazm u nesrim âftâbdan meşhûrtağdur ya’nî tamâm-ı dünyâda şöhret bulmuşdur.” (GŞ, 1675/1700, yp. 23a)

Dil-âvîz: “Meftun etmek.”

Sûdî, dil-âvîz (gönül asıcı) deyimini; “birini veya bir şeyi kendine bağlamak”<sup>7</sup> anlamı veren “meftun etmek” deyiminde açıklama çeviri yöntemini kullanarak çevirmiştir. Deyim metin içinde şu şekilde erek dile aktarılmıştır:

“Ki ez-bûy-ı “dil-âvîz”-i tu mestem: Bûy-ı dil-âvîz, mevşûfla şıfatdan müterekkib tavşîfden terkîbdir, ammâ dil-âvîz vaşf-ı terkîbîdir âvîziden âvîhtenden değil. Bi-haseb-i lügat, gönül aşıcı dimekdir ammâ isti’ mâlde gönüle müte’allık ve mâ’il ve meftûn olmağdan ta’bîrdir. Zîrâ seniñ gönli

<sup>7</sup> <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 24.07.2023)

kendiye veyâ gönlümü kendine müte'allık u meftûn idici bûyuñdan mest oldum. Hâşılı seniñ koķuña müte'allık u meftûn oldum." (GŞ, 1675/1700, yp. 24a)

Demî çend goftem ber-ârem be-kâm: "Ömür sürmek." Sûdî, bu deyim in çevirisinde "iyi ve rahat yaşamak" (Aksoy, 1994, s. 996) anlamına gelen "ömür sürmek" deyim inin karşılığını vermiştir. Dem, nefes demektir. Kâm: Murad demektir. Ber-ârem: Çıkarayım. Bu ifade birebir çevrildiğinde erek dilde bir anlam vermemektedir. Sûdî, burada kaynak dildeki ifadeleri çıkararak erek dildeki kültüre uygun bir deyim kullanması sebebiyle bu deyimde açıklama yoluyla çeviri yöntemini kullanmıştır. Metinde deyim in çevirisi şu şekilde verilmiştir:

"Demî çend goftem ber-ârem be-kâm: Maḥşûl-i beyt: Didim ki birkaç nefes murâdumca getürem, ya'nî çıkaram yâḥud ağzına getürem. Hâşılı, birkaç zamân yaşayam 'ömr sürem." (GŞ, 1675/1700, yp. 324b)

'Özreş binih er koned be-'ömrî sitemi: Eğer sana biri "cefa ederse", sen de ondan "yüz çevirme."

Sûdî, her zamanki gibi kendi üslubu gereği her bir kelimenin anlamını ve gramer bilgisi vermekte daha sonra da erek dilde buna en uygun deyim i vermektedir. Burada da kelimesi kelimesine çevrildiğinde erek dilde uygun bir anlam ifade etmemektedir. Eğer sana biri "cefa ederse", sen de ondan "yüz çevirme" şeklinde açıklama-yorumlama stratejisini uygulamıştır. Deyim in erek dile aktarımı şu şekildedir:

"'Özreş binih er koned be-'ömrî sitemi: 'Özreş binih, anı ma'zûr tut dimekdir. Er, edât-ı şart egerden muḥaffef. Bâ, ḥarf-i zarf ve 'ömr, bunuñ gibi yerlerde zamân ma'nâsınadır ve yâ, ḥarf-i vahdet. Ol kimesne ki saña her dem ve her sâ'at bir nev' kerem ü iḥsânı vardır, ya'nî dâ'imâ saña luṭf u iḥsânı vâşıl ola anı ma'zûr tut ve ḥâtırın perîşân tutma. Eğer saña bir zamân bir cefâ iderse ḥâşılı nice luṭf u iḥsânın gördüğüñ kimesneniñ bir cefâsı sebebiyle andan rû-gerdân olup terk-i vefâsın eyleme." (GŞ, 1675/1700, yp. 135b-135a).

#### 5.4. Çıkarma Yoluyla Çeviri

Bazen üslup farklılıkları, yakın bir eşleşme bulunamaması veya anlamın kolayca yorumlanamaması nedeniyle bir deyim metinden tamamen çıkarılabilir. Bu strateji, çevirmenin kaynak dilde geçen ve erek dilde bulamadığı bir ifadeyi ihmal etmesine veya o ifade üzerinde oynamasına imkân sağlayan bir stratejidir. Bu çeviri yönteminin kullanılmasının ana nedeni kaynak metnin ağırlığını ortadan kaldırmak, erek dildeki kültürel öğeleri daha belirgin hale getirerek erek metnin hedef kitle tarafından daha rahat okunabilmesini sağlamaktır (Yalçın & Büyüksaraç, 2017, s. 820). Sûdî Efendi, *Gülistân Şerhi*'nde Farsça deyimlerin Türkçe karşılıklarını verirken çıkarma yönteminden de istifade etmiştir. Bunun birkaç örneği aşağıda verilmiştir:

Her ki dest ez-cân be-şûyed: "Canından geçmek."

Sûdî; burada önce sözcüğü sözcüğüne çeviri yaptıktan sonra, deyim in anlamını verirken "canından nâ-ümid ola yani; hayatından kat-ı reca eyleye" ifadesiyle "canından geçmek" yani günümüzde kullanılan bir anlamda çeviri yapmıştır. Aynı zamanda kaynak dilde yer alan (dest-el), (şûyed-yıkar) ibarelerini çıkararak Mona Baker'ın çıkarma yöntemiyle örtüşen bir çeviri stratejisi uygulamıştır. Deyim in erek dildeki karşılığı şu şekilde verilmiştir:

“Her ki dest ez-cân be-şûyed: Maḥşûl-i fıkrateyn: Her kimse ki elini cânından yuya, ya'nî cânından nâ-ümîd ola ya'nî ḥayâtından kaṭ'-ı recâ eyleye.” (GŞ, 1675/1700, yp. 65a)

Ser be-ceyb-i tefekkür fûrû bord: “Düşünceye dalmak.”

“Derin derin düşünmek” (Saraçbaşı, 2010, s. 401) anlamında olan “düşünceye dalmak” deyiminin karşılığıdır. Kelime kelime çevrilecek olursa “başını düşünceye doğru aşağı itti” gibi bir anlam çıkmaktadır. Sûdî'in şerhte (baş-düşünce) kelimelerini çıkararak uygulamış olduğu çeviri yöntemi, Mona Baker'ın çıkarma yöntemiyle uyguladığı çeviri kuramıyla örtüşmektedir. Deyimin çevirisi metinde şu şekildedir:

“Ser be-ceyb-i tefekkür fûrû bord: Murâd ṭaldı dimekdir.” (GŞ, 1675/1700, yp. 169a)

Ser ez-muvâfaḫat bâz zedem: “Yüz çevirmek.”

Kelime kelimesine çevrildiğinde; “başımı onlara muvâfaḫat eylemekten geri vurdum” gibi bir anlam çıkmakta ve erek dilde bu cümle bir anlam ifade etmemektedir. Sûdî, ilk önce deyimi sözcüğü sözcüğüne çevirmiş daha sonra çıkarma çeviri stratejisini kullanarak “irâz eylemekten kinâyetdir” yani günümüzdeki anlamıyla “yüz çevirmek” deyiminin karşılığını vermiştir. Deyimde geçen (ser-muvâfaḫat) kelimeleri erek dilde çıkarılmıştır. Deyimin karşılığı metinde şu şekildedir:

“Ser ez-muvâfaḫat bâz zedem: Başımı anlara muvâfaḫat eylemekten girü urdum. İrâz eylemekten kinâyetdir.” (GŞ, 1675/1700, yp. 234a)

“Dest pîş-i sifle me-dar: “İhtiyaç duyma, ihtiyaç arz eyleme.”

Sûdî, “bir şeyi veya kimseyi gerekli sayma” (Saraçbaşı, 2010, s. 638) anlamında olan “ihtiyaç duymak” deyimini “ihtiyaç arz eyleme” şeklinde çıkarma yöntemi ile çevirmiştir, çünkü deyimde geçen (dest-pîş-sifle) kelimeleri erek dilde çıkarılmıştır:

“Dest pîş-i sifle me-dar: Eliñi alçaḫ öñine ṭutma ya'nî ihtiyâc 'arz eyleme dimekten kinâyetdir.” (GŞ, 1675/1700, yp. 234a)

“Dem fûrû besten: Dem bunda, nefesdür. Fûrû, bunuñ gibi yerlerde maḥz-ı te'kîd. Nefes bağlamak terk-i tekellümden kinâyetdir goften ḫarînesiyle.” (GŞ, 1675/1700, yp. 40b)

Sûdî Efendi, erek dilde “nefes bağlamak” anlamında; önce tam eşdeğerlikle çevirdiği deyimi, daha sonra çıkarım yoluyla “terk-i tekellüm” olarak çevirmiştir.

## SONUÇ

Sûdî lakabıyla meşhur olan Bosnalı Sûdî, 16. yüzyılın en meşhur ve en velut şârihlerinden biridir. Zamanının önemli isimlerinden Farsça dersler olarak Fars dili ve kültürünü öğrenme fırsatı bulmuştur. İlim öğrenmek için hayatının büyük bir kısmını seyahatlerle geçirmiştir. Onun şu ana kadar tespit edilen kendi kaleminden çıkmış telif bir eserine rastlanılamamıştır, o daha çok edebiyat ve dilbilgisi alanında yazılan önemli eserleri şerh ve tercüme etmiştir. Şerh ettiği önemli eserler arasında; İranlı şeyh Sâ'dî-i Şîrâzî'nin Salgurlu hanedanı atabeylerinden Ebu Bekir b. Sa'd b. Zengi adına 1258 yılında yazdığı *Gülistân* da bulunmaktadır. O dönemde eserler okuyucular tarafından rahatlıkla anlaşılamadığında, müellifler; eserlerinde konuyla ilgisi olmayan temel bilgilere dair açıklamalarda bulunmadığında ve okuyucuların; o temel bilgileri öğrenmeden yazılan eseri anlamayacağı düşünüldüğünde veya eserlerde yoruma muhtaç veya mecâzi ifadelerin bulunması gibi nedenlerle eserlerin şerhine ihtiyaç duyulmuştur.

Sûdî'nin *Gülistân*'ı şerh ettiği 16. yüzyılda, yabancı dil öğretiminde gramer bilgisi veren çeviri yöntemi hâkimdi ve dilbilgisi kuralları, kelimeler öğretilip metinlerin yabancı dilden anadile ve anadilinden yabancı dile çevirileri yapılıyordu. 16. yüzyılda Sûdî Efendinin çağdaşı olan büyük Alman bilgini Martin Luther başta olmak üzere, William Tyndale ve Etienne Dolet birçok bilgin Batıda çeviri stratejilerinin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. O dönemde bu bilginler, bir çeviri kuramı oluşturmuş ve çeviride anlam odaklı çeviriyi benimsemiş, çevirmenin kaynak ve erek dile hâkim olması ve çeviri metnin hedef kültürdeki tam ve doğru karşılığını bulması gerektiğini vurgulamıştır. Sûdî de o dönemde oluşturulan çeviri kuramları doğrultusunda çeviride anlam odaklı çeviriyi benimsemiş ve şerh çalışmalarında çeviriye başlamadan önce her kelimeyi dilbilgisi, söz varlığı ve belagat gibi yönlerden incelemiştir. Kullandığı bu yöntemle her yönden anlam bütünlüğüne ulaşmayı hedeflemiştir.

Eserler şerh edilirken veya başka bir dile aktarılırken birtakım söz varlıklarının çevirisi konusunda bazı zorluklar yaşanmaktadır. Bu söz varlıklarından olan deyimler; bir milletin kültür birikimini, ortak değerlerini geçmişten günümüze kadar koruyarak yansıtan ve dile zenginlik katan söz ögeleridir. Deyimler, konuşma dilinin yanı sıra manzum ve mensur eserlerde oldukça sık karşımıza çıkmakla beraber pek çok divan şairi de şiirlerinde kültürlerinin bir parçası sayılan deyimleri sıklıkla kullanmışlardır.

Bu çalışmada Sûdî'nin *Gülistân Şerhi*'nde Farsça deyimlere verdiği Türkçe aktarımların Mona Baker'ın deyimlerin çevirisi ile ilgili olarak ortaya koymuş olduğu stratejilerinden yola çıkılarak bir değerlendirme yapılmıştır. Bu bağlamda, Sûdî'ye göre kelimenin iki anlam katmanı vardır. Sûdî, ilk aşamada kelimenin gerçek yani sözlük anlamını "bi-hesabî'l-lügat" ifadesiyle vermiştir, ikinci aşamada ise, erek dildeki en uygun anlamı "isti'mâl" ibaresi ile aktarmıştır. Sûdî Efendi'nin şerh çalışmalarında uygulamış olduğu yöntemi deyim çevirilerinde de görmekteyiz. Sûdî, *Gülistân* için kaleme aldığı şerhinde deyimleri daha çok anlatımı zenginleştirmek için kullanmıştır. Deyimleri kaynak dilden erek dile aktarırken ilk olarak deyim oluşturulan her sözcüğün anlamını vermiş, daha sonra gramer bakımından bir durum söz konusu ise, onunla ilgili ayrıntılı bilgi de vermiştir. Sûdî Efendi, "mahsûl-i beyt, mahsûl-i rubâi, mahsûl-i mısra, mahsûl-i fıkra, mahsûl-i kelâm, mahsûl-i terkîb, ma'nâ-yı terkîb, hâsıl-ı terkîb" başlıkları altında bazen sözcüğü sözcüğüne çeviri yapıp, daha sonra söz konusu deyim o dönemde kullanım şeklini vermiştir. Bunu yaparken daha çok tam ve kısmî eşdeğerlik çeviri stratejisini uyguladığı tespit edilmiştir. Burada deyimsel ifade ve ibarelerin diğer anlam katmanlarını "yâ'nî", "hâsıl" ve "murâd" kelimelerini kullanarak erek dile aktarmıştır. Bazen deyim sözcüğü sözcüğüne çevirdikten sonra o dönemdeki kullanımını her zaman vermediği yani diğer anlam katmanlarına girmediği tespit edilmiştir. Açıklama ve çıkarma çeviri stratejileri de metinde tespit edilmiştir.

Sûdî'nin *Gülistân*'a yaptığı şerh çalışmasında deyimlere anlam verirken tamamen kendi üslubu gereği kullandığı stratejilerin, aslında 20. yüzyıla gelindiğinde Mona Baker tarafından kuralları belirlenmiş çeviri stratejilerinin temelini oluşturduğu yargısına varılabilir.

**KAYNAKÇA**

- Açar, Bedriye Gülay (2017). İki Şerh Arasında: Sûdî ve Şem'î'nin Bostân Şerhlerindeki Şerh Tekniğine Mukayeseli Bir Bakış. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 57, 1-15.
- Aksoy, Ömer Asım (1994). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. (cilt I). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Baker, Mona (2001). *In Other Words: A Course Book on Translation*. New York: Routledge.
- Canpolat, Hülya (2006). *Sa'dî'nin Gülistân Önsözüne Yapılan Türkçe Şerhlerin Karşılaştırılmalı İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Canpolat Taşçı, Hülya (2014). "Türkçe Edebî Şerhlerde Amaç ve Yöntemler." *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları IX: Metnin Hâlleri: Osmanlı'da Telif, Tercüme ve Şerh*. İstanbul: Klasik Yayınları. (s. 72-97).
- Ceylan, Ömür (2000). *Türkçe Manzume Şerhleri ve Şârihleri. Tasavvufî Şiir Şerhleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Düzgün, Osman & İlhan, Sadiye (2020). Corci Zeydan'ın Selâheddîn Eyyubî Romanındaki Deyimlerin Türkçe Çevirilerinin Mona Baker Çeviri Stratejilerine Göre İncelenmesi. *Nüsha*, 50, 229-258.
- Elbir, Bilal (2014). "Aynı Yüzyılda Yaşamış İki Şârihin Şerh Anlayışlarının Mukayesesi (Sûdî-i Bosnevî ve Sürûri). *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları IX: Metnin Hâlleri: Osmanlı'da Telif, Tercüme ve Şerh*. İstanbul: Klasik Yayınları. (s. 295-307).
- Elçin, Şükrü (1992). "Deyim". *Türk Dünyası El Kitabı*. (cilt III). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları. (s. 354).
- Eyüpoğlu, E. Kemal (1975). *Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2014). *Çevirinin Abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Hoca, M. Nazif (1980). *Sûdî, Hayatı, Eserleri ve İki Risâle'nin Metni*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İli, Mehmet (2016). Strategies Used in Translation of English Idioms into Turkish in John Steinbeck's "of Mice and Men" Novel. *Akademik Bakış Dergisi*, 54, 274-282.
- Karaismailoğlu, Adnan (2004). *Gülistan*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kartal, Ahmet (1999). *Osmanlı Medeniyetini Besleyen Kültür Merkezleri-Edebi Açından-(XI. Asırdan XVI. Asrın Sonuna Kadar Türk Edebiyatı ve Fars Edebiyatının Münasebetleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Öz, Yusuf (1999). *Tuhfe-i Şâhidi Şerhleri*. Konya.
- Özdemir, Hakan (2012). Günümüze Göre Sehî Bey Divânı'ndaki Arkaik Unsurlar. *Karadeniz*, 15, 89-99.
- Öztürk, Erdem Can (2019). Divan Şiirinde Kulakla İlgili Deyimler ve Anlam Çerçevesi. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 66, 37-82.
- Sa'dî-i Şîrâzî (1937). *Gülistân-ı Sa'dî*. Muhammed Ali Furûgî (Haz.). Tahran: İntişârât-ı Burûhîm.
- Saraçbaşı, M. Ertuğrul (2010). *Örnekleriyle Büyük Deyimler Sözlüğü (I-II)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sûdî (1834). *Şerh-i Divân-ı Hâfız* (cilt I-III). İskenderiye.



- Sûdî (1870). *Şerh-i Gülistân*. İstanbul.
- Sûdî (1871). *Şerh-i Bûstân (cilt I-II)*. İstanbul: Matbaatü'l-Âmire.
- Sûdî (1675/1700). *Şerh-i Gülistân*.
- Şemseddin Sâmî (1899). *Kâmûs-ı Türkî*. Dersaadet (İstanbul): İkdam Matbaası.
- Şensoy, Sedat (2010). "Şerh". *TDV İslam Ansiklopedisi* (cilt XXIII). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. (s. 556).
- Yalçın, Perihan (2015). *Çeviri Stratejileri, Kuram ve Uygulama*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Yalçın, Perihan & Büyüksaraç, Zeynep (2017). Analysis of Proverbs and Expressions Converted According to Mona Baker's Strategies. *International Journal of Languages' Education and Teaching*. 5(4), 817-829.
- Yazıcı, Mine (2010). *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Yazıcı, Tahsin (1996). "Gülistân". *TDV İslam Ansiklopedisi*. (cilt. XIV). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. (s. 240-241).
- Yekbaş, Hakan (2008). Metin Şerhi Geleneği Çerçevesinde Şârihlerin Divan Şiirine Yaklaşımları. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 23, 189-217.
- Yerdemir, Fatih (2016). *Sûdî'nin Gülistân ve Bûstân Şerhlerinde Şerh Yöntemi ve Söz Varlığı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Yerdemir, Fatih (2019). Sûdî'nin Gülistân ve Bostân Şerhlerinde Türkçe Deyimler. *Bilig*, 90, 191-214.
- Yerdemir, Fatih (2020). Hâfız Divanı'nın İlk Gazeline 16. Yüzyıl Şârihleri Tarafından Yapılan Şerhlerin Kıyaslanması. *Nüsha*, 51, 57-96.
- Yılmaz, Ozan (2008). *16. yüzyıl Şârihlerinden Sûdî-i Bosnevî ve Şerh-i Gülistân'ı (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Doktora tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

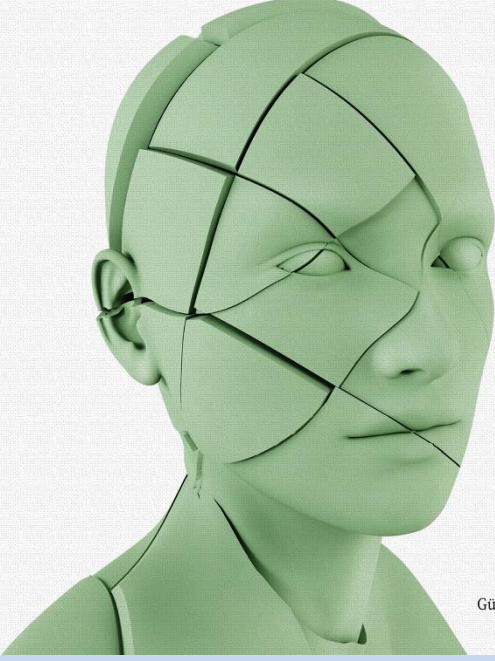
#### ELEKTRONİK KAYNAKÇA

<https://sozluk.gov.tr/> (erişim 22.07.2023)

<https://vajehyab.com/dekhoda/%D8%AF%D9%85%D8%B2%D8%AF%D9%86?q=%D8%AF%D9%85%20%D8%B2%D8%AF%D9%86> (erişim 22.07.2023)

# 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

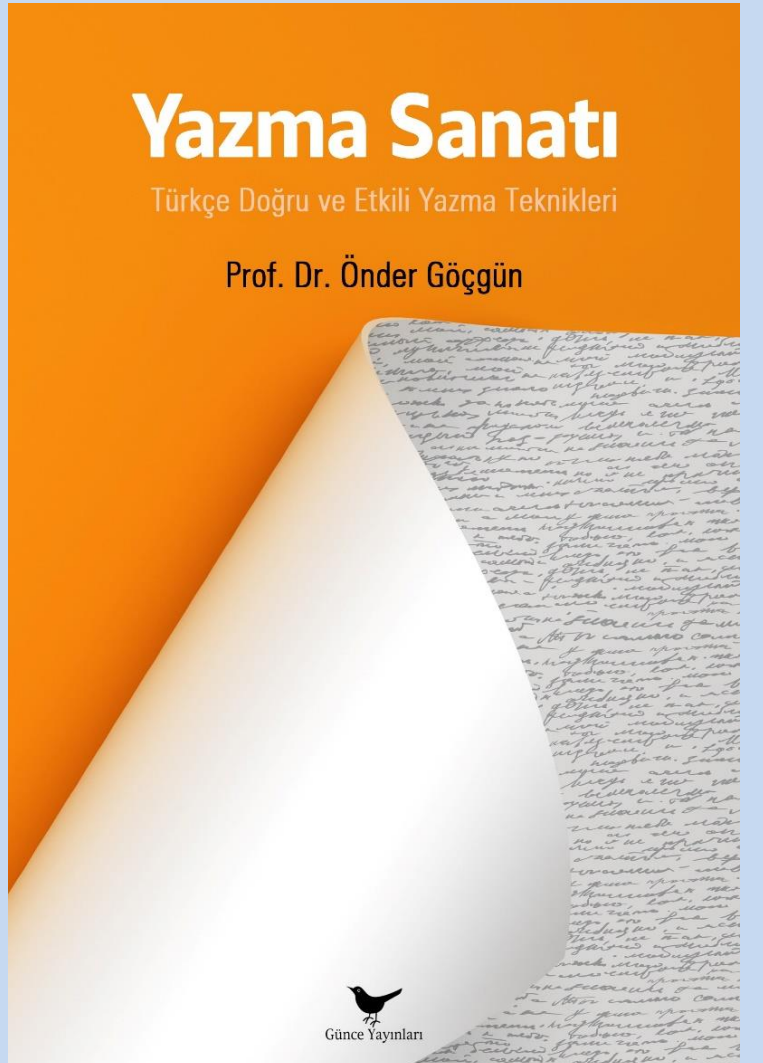


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

# Toplumsal ve İdeolojik Bağlamda Yevgeni Zamyatin'in Biz Çevirileri\*

MERVE AY KARAKUŞ\*\*

## Öz

Edebiyatı zenginleştirme ve evrensel boyuta taşımayı mümkün kılma noktasında en önemli etmenlerden biri kuşkusuz ki çeviri etkinliğidir. Dolayısıyla bir metni, sanatçının yarattığı değerler doğrultusunda farklı bir dile aktarmak, ideolojik ve toplumsal bağlamda farklı bir kültürde var olmasını sağlamaktadır. Bu noktada Yevgeni Zamyatin'in 1920 yılında kaleme aldığı ve devrim sonrasında oluşturulan yeni devlet düzeninin getireceği olumsuzlukları önceden görerek yansıttığı eseri *Biz*, büyük öneme sahiptir. İnsanların mekanikleşerek sahip oldukları kimliği kaybetmesi, temel hak ve özgürlüklerin elinden alınması ve tek devlet olgusunun baskıcı politikalarının tüm çıplaklığı ile işlendiği eserin, farklı dillere yapılmış çevirileri de mevcut düzen dahilindeki ideolojiyi yayma, toplumsal düzeni tüm açıklığıyla ortaya koyma noktasında önem arz etmektedir. Anti ütopya türünün ilk örneklerinden biri olan *Biz*, diğer dillere yapılan çeviriler sayesinde bu türde eser veren pek çok yazara ilham kaynağı olmuştur. Bir eserin ruhundaki doğanın yeniden yaratımı olarak da değerlendirilebileceğimiz çeviri, bu noktada eserde var olan toplumsal ve ideolojik olguların farklı kültürlerde ve farklı çevirmenlerin kaleminden nasıl aktarıldığını görme açısından büyük öneme sahiptir. Bu noktadan yola çıkarak *Biz* isimli eserin farklı yıllarda ilk olarak İngilizceden, devamında Rusçadan Türkçeye yapılan ilk çevirileri karşılaştırmalı olarak toplumsal ve ideolojik düzlemlerde ele alınacaktır. Çalışmanın amacı, eserin bahsi geçen iki dilden Türkçeye yapılan ilk çevirileri arasında ne tür farklılıklar olduğunu tespit etmek, çevirmen üslubuna dikkat çekmek, farklı dillerden yapılmış olan çevirilerde özellikle toplumsal ve ideolojik unsurların erek dilde karşılaştırmalı bir betimlemesini yapmaktır.

**Anahtar sözcükler:** *Biz*, ideoloji, toplumsal gelişmeler, edebi çeviri, distopya

## WE TRANSLATIONS OF YEVGENİ ZAMYATİN IN A SOCIAL AND IDEOLOGICAL CONTEXT

### Abstract

Undoubtedly, one of the most important factors in enriching literature and making it possible to carry it to a universal dimension is translation activity. Therefore, transferring a text to a different language in line with the values created by the artist ensures that it exists in a different culture in an ideological and social context. At this point, Yevgeni Zamyatin's work *We*, which was written in 1920 and reflects the negative effects of the new state order created after the revolution, has great

\* Bu makale, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Uluslararası Akademik Çeviribilim Çalışmaları Kongresi'nde (2022) sunulan "Toplumsal ve İdeolojik Bağlamda Yevgeni Zamyatin'in "Biz" Çevirileri" başlıklı bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâli olarak hazırlanmıştır.

\*\* Ankara Hacı Bayram Veli Ün. Sosyal Bil. Ens. Rus Dili Doktora, Ankara, merve.ay@hbv.edu.tr, orcid: 0000-0002-6473-6872  
Gönderilme Tarihi: 30 Nisan 2023

Kabul Tarihi: 6 Temmuz 2023

importance. The translations of the work, in which people lose their identity by becoming mechanized, the basic rights and freedoms are taken away, and the oppressive policies of the single state phenomenon are handled with all their nakedness, are also important in spreading the ideology within the current order and revealing the social order with all its clarity. *We*, one of the first examples of the anti-utopia genre, undoubtedly inspired many writers who wrote works in this genre through translations. Translation, which can also be considered as the re-creation of nature in the spirit of a work, is of great importance in terms of seeing how the social and ideological phenomena existing in the work are transferred from the pen of different translators in different cultures. Starting from this point, the first translations of the work titled *We* from English and then from Russian to Turkish in different years will be discussed on a comparatively social and ideological level. The aim of the study is to determine the differences between the first translations of the work from the two languages mentioned to Turkish, to draw attention to the translator's style, to make a comparative description of the social and ideological elements in the target language, especially in the translations made from different languages.

**Keywords:** *We*, ideology, social developments, literary translation, dystopia

## GİRİŞ

Farklı diller arasındaki iletişim engelini ortadan kaldıran, insanlık tarihi boyunca pek çok farklı açıdan hayat bulmuş olan ve kısaca bir aktarım biçimi olarak tanımlayabileceğimiz çeviri, temelde kaynak kültürden çıkıp erek kültürdeki var olma biçimiyle tıpkı edebi eserler gibi toplumu bilgilendirme, yönlendirme ve hatta şekillendirme gibi görevler üstlenir. Bu bağlamda diller ve hatta kültürler arasındaki engeli kaldırmaya çalışan çeviri etkinliği, edebiyatı evrensel kılar, böylelikle kaynak kültürde kaleme alınan bir edebi eserin diğer kültürlerde de anlaşılabilmesini ve hatta bu kültürlerle ilham kaynağı olmasını sağlar. (Göktürk, 2020, s.13-18) Öyle ki toplumlar arası kültür seviyelerinin gelişmesi de ilk elden ancak yazılı metinler aracılığıyla ve elbette ki bu metinlerin çevirisi ile mümkün kılınır.

Bir edebi çeviriyi zorlaştıran unsurlardan başlıcası kültürel ve dilsel olarak erek dilde tam olarak karşılığı bulunmayan ifadelerin varlığıdır ve kaçınılmaz olan bu varlık her dilin yüzyıllar boyu süren gelişim ve kültür aktarımı noktasında kendi öz karakterine sahiptir. Dile özgü ancak başka bir dilde karşılığı olmayan ifadelerle bu ifadelerin arka plandaki derin anlamları eşdeğerliği olmayan özolguların kaynağını oluşturmaktadır. Eşdeğer olmayan kelime dağarcığı, bu dili konuşanların yaşam kavramlarını, fenomenlerini ve nesnelere adlandıran yabancı kelimeler ve ifadelerdir, dolayısıyla erek dilde kimi zaman karşılıklarını tam olarak bulamazlar. (Sergeyeviç, 2013, s. 6.) A. İ. Kuprin, "... Yabancı bir dilden çeviri yapmak için o dili mükemmel bir şekilde bilmek yeterli olmayacaktır, esas olarak o dil değil dilin nasıl çevrileceğini bilmek gerekir" şeklindeki ifadesiyle edebi çeviri ve edebi çeviri bağlamında özolgular söz konusu olduğunda çevirmenin bakış açısının nasıl olması gerektiğini özetlemiştir. (Sergeyeviç, 2013, s.8) Dolayısıyla çevirinin en sorunlu alanları kültürel gerçeklerin ve deyimsel birimlerin hem biçimsel hem de semantik açıdan çevirisidir.

Bahsi geçtiği şekilde kültüre ait olguların çevrilmesi konusu, doğrudan ideolojik ve toplumsal mesajlar barındıran, bu noktada toplumu bilgilendirme amacı güttüğünü söyleyebileceğimiz distopya konulu eserlerde daha sık rastlanır bir durumdur. (Kumar, 2005, s.23-30) Genel hatları ile değerlendirildiğinde distopik eserlerde varlığından söz edebileceğimiz yarı gerçek olguların varlığı, bu olguların toplumsal ve ideolojik eleştiri noktasında birer araç haline gelmesi, çeviri hususunda önem arz etmektedir. Yazar tarafından yaratılan ve gerçekte tam olarak karşılığını bulamayacağımız ifadelerin anlaşılabilirliği ve anlam kaybına uğramadan çevrilebilmesi, distopik eserlerin erek kültürdeki varlığını zorlaştırmaktadır. Nitekim distopik bir eser her şeyden önce hem inandırıcı hem de eleştirel, keskin bir dile sahip olmalıdır. (Neydim & Polatel, 2020, s.71-73)

Zamyatin'in *Biz* (*Mbi*, 1920) adlı eseri toplumsal ve ideolojik bağlamda ağır eleştiriler içeren bir distopya barındırması ve bu distopik dünyanın farklı bir dile aktarımı noktasında ne gibi değişikliğe uğramış olduğu ya da çeviri süresince karşılaşılmaması muhtemel zorluklar açısından nasıl aktarıldığı noktasında ayrı bir çalışma konusu oluşturmaktadır. Bu sebeple de yazarın distopya temelinde yarattığı yarı gerçek olguların farklı diller arasındaki kültürel ve morfolojik farklılıklar nedeniyle bir çeviri sorunu barındırması kaçınılmazdır.

## 2. BİZ ADLI ESERİN TOPLUMSAL VE İDEOLOJİK BAĞLAMDA ÖNEMİ

Zamyatin'in *Biz* (*Mbi*, 1920) adlı eseri 20. yüzyıl Sovyet-Rus edebiyatının ve hatta *1984* (*1949*), *Cesur Yeni Dünya* (*Brave New World*, 1932) gibi adından sıkça söz ettiren distopik eserlere ilham kaynağı olması açısından dünya edebiyatının da en ilgi çeken eserleri arasında yer almaktadır. (Kandemir, 2009, s.138) Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden ve henüz Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin tam olarak kurulmadığı, devrimin çok yeni gerçekleştiği bir dönemde kaleme alınan eser, pek çok açıdan öngörülü bir roman olarak değerlendirilebilir. Öyle ki buyurgan devlet düzeninin baskıcı rejimi altında her şeyin daha tam olarak şekillenmediği, tek ses ve tek tip devlet yönetimine geçilmediği ancak bu bağlamda yeni Rus insanını ve hükûmetini yaratma noktasında hazırlıkların yapılmaya başlandığı, totalitarizmin ayak seslerinin duyulduğu bir dönemde yazılan bu eser, ütopyik umutların bağlandığı devrimin tüm toplumu nihayetinde sürükleyeceği hazin son için bir uyarı niteliği taşımaktadır. Kaleme alındığı yıl itibariyle yasaklı eserler listesinin en başında yer alan *Biz*, Rusya'da ancak 1988 yılında gün yüzüne çıkabilmiştir. İlk defa 1924 yılında İngiltere'de basılmış olmasına karşın herkesin bildiği ancak fiziksel olarak ülke sınırları içerisinde göremediği eser, ancak "Znamya" dergisi aracılığıyla ana yurdunda var olabilmıştır. (Kandemir, 2009, s. 139-141)

Kurgusal olarak eser, 26. yüzyılda geçmektedir ve bu noktada mevcut toplumsal düzene gelecekte yapılacak büyük eleştiriler barındırmaktadır. Eserde tüm ütopyik hayallerin gerçeğe dönüştüğü, tek devlet düzeninin tamamen hâkim olduğu, en temel ihtiyaçlar dahil olmak üzere her şeyin yönetmeliklerle belirlendiği ve birey olmanın/olabilmenin ortadan kaldırılıp yerine devlete kendini adanmış bir grup insanın yaşadığı Tek Devlet'teki düzen anlatılmaktadır. Bahsi geçen distopik kurguda kişiler, devletin belirlediği zamanlarda yemek yiyen, herkes tarafından görülebilen cam duvarlarla çevrili odalarda yaşayan, isimler yerine numaralarla adlandırılan bir toplumu oluşturmaktadır. Baş kahraman D-503'ün ağzından anlatılan Tek Devlet, düzenin ve sistemin somutlaşmış halidir; Tek Devlet odak noktası olan düz çizgi her şeyin ana çizgisidir, bu

düz çizgi doğrultusunda sapmalara ve hatalara izin verilmez, düz çizginin dışına çıkıp kişisel düşüncelere yer vermek yasaktır, kişilerin yaşadığı cadde ve sokaklar birer geometrik düzen içerisindedir.

Oluşturulan devlet düzeninin rasyonel hale getirildiği ve bu rasyonelliğin beraberinde kusursuz yaşamın dayattığı tüm kısıtlayıcı kuralların haklı gerekçelerle donatıldığı bir dünyada Zamyatin, bilimsel ilerlemeyle kişileri adeta birer matematik formülü gibi idealize eden devlet düzenini konu edinir. Yalnızca akla yatkın olanı kullanmakla elde edilen kusursuzluk, Tek Devlet sınırları içerisindeki insanların makineleşmesi ile mümkün olur ve eser boyunca makineye insandan daha çok değer verildiği görülür. (Neydim & Polatel, 2020, s.61-62) Resmedilen distopik dünya Taylorculuk anlayışı çerçevesinde oluşturulmuş ve Taylor düzeni baş kahraman D-503 tarafından eser boyunca kutsallaştırılmıştır. Üretimin kusursuz hale getirilmesi noktasında en büyük engeli işçilerin işi yavaşlatması olarak gören ve her işçinin maksimum fayda için çalışması gerektiğini savunan Taylor anlayışı ile Zamyatin, üretimde verim artışı için uygulanan yöntemlerin sonucunu distopik bir toplum düzeni olarak değerlendirmiştir. (Neydim & Polatel, 2020, s.62) Öyle ki Zamyatin'in yarattığı distopik dünyada kişilerin üretici birer araç haline gelmesi, devrim sonrası ekonomik kalkınma adına getirilen yenilikler doğrultusunda işçi sınıfının ihtiyaçlarının göz ardı edilip yalnızca toplumsal refah için adeta birer makine gibi çalışması noktasında en büyük eleştiri aracı olmuştur. Nitekim eserin baş kahramanı D-503, Tek Devlet yaşamını şu sözlerle özetler:

“Biz milyonlar her sabah altı tekerlek şaşmazlığıyla aynı saatte, aynı dakikada tek vücut uyanırız. Tek bir milyon olarak aynı saatte çalışmaya başlar, tek bir milyon olarak aynı saatte işi bitiririz. Milyonlarca eli olan tek bedende eriyerek Tablet'in belirlediği aynı dakikada gezmeye çıkar ve salona gider, Taylor egzersizlerinin yapıldığı salona gider, oradan da uyumak için ayrılırız...” (Zamyatin,2012, s.22)

D-503'ün söyleminden de anlaşılacağı üzere, isimleri olmayan ve daima belirli bir düzen doğrultusunda hareket eden devlet sakinleri seri üretimden çıkan makinelere benzemektedir, dahası birey olma hakları ellerinden alınmıştır.

Matematiksel ve teknokratik bir düzenin hüküm sürdüğü yaşam içerisinde numaralar/kişiler sürekli gözetim altındadır ve onlar için hayal kurma, rüya görme gibi eylemler tamamen yasaklanmıştır. Nitekim bahsi geçen eylemler farklı bir dünyanın ya da yaşam tarzına ilişkin merak uyandıracak, toplum bütünü bozacaktır. Eserin başlığında da vurgulandığı üzere yazar tarafından, bireysel olarak hareket etmenin imkansızlığı üzerinden *ben* olmanın yerini *biz* olmaya bıraktığı toplum eleştirisi yapılmıştır.

Zamyatin “Yaşayan bir edebiyat dünün saatine veya bugünün saatine göre değil, yarının saatine göre yaşar.” (Sergeyeviç, 2013, s. 24) şeklindeki düşüncesini *Biz* adlı eseri ile somutlaştırmıştır. Daha iyi bir toplum düzeni yaratma noktasında büyük misyona sahip olan distopya konulu eserler incelendiğinde, genellikle bireysel düşüncenin yok sayılıp sorgusuz itaatin baş rolde olduğu ve teknokratik bir temele oturtulmuş toplumsal düzenin oluşturulduğu görülür. (Vieira. 2017, s.23) Benzer şekilde Zamyatin de devrimin hemen sonrasında oluşturulmak istenen yeni düzene ilişkin kaçınılması gereken yaşam biçimini eleştirel bir dille ortaya koymuş, bu bağlamda toplumsal ve ideolojik bağlamda Rus toplumuna gelecekte notlar göndermiştir.

### 3. ESER ÇEVİRİLERİNİN İNCELENMESİ

Zamyatin'in 20. yüzyıl Rus ve dünya edebiyatında oldukça ses getiren eseri *Biz*, devrim sonrası oluşturulmaya çalışılan yeni devlet düzeni ve yönetim sistemini kurduğu distopik dünya ile eleştirmektedir. Genel olarak incelendiğinde eleştirel bağlamda eser kurgusunun iki ana başlık altında toplandığını söylemek mümkündür. Bunlardan ilki matematiksel ve teknokratik bir temele oturtulmuş olan tek devlet anlayışı iken, diğeri ise baş kahraman D-503 aracılığıyla vurgulanan bilinç uyanışı ve birey üzerindeki etkileri olarak değerlendirilebilir. Bu iki noktadan yola çıkarak tek tip devlet düzeninin bireyselliği yok ettiğine dair eleştirilerde bulunan yazar, gelecekte ortaya çıkacak olası toplumsal sorunlara ışık tutmuş ve roman kahramanları aracılığıyla kimi zaman sembolik kavramlar, kimi zaman da üstü kapalı anlatımla vurgulamak istediği ana düşüncüyü okuyucuya aktarmıştır.

Eleştirel anlamda önemi ve anlatım özellikleri değerlendirildiğinde, eserin toplumsal ve ideolojik bağlamda vurgulamak istediği düşüncelerin farklı bir dile aktarılması da yazarın anlaşılabilirliği adına büyük önem arz etmektedir. Bahsi geçtiği üzere ilk olarak ana vatanında ve ana dilinde yayımlanamayan eser, ilk olarak İngilizceye çevrilerek basılmıştır. Bu noktada kaynak dil ve kültürde büyük öneme sahip olan ve toplumu bir anlamda şekillendirme amacı güden eserin, erek dil ve kültüre aktarılma biçimi toplumsal ve ideolojik eleştirilerin anlaşılabilirliği hususunda ayrı bir araştırma konusu oluşturmaktadır. (Pavelyeva, 2020, s.328) Çalışmamızda ise karşılaştırmalı olarak eserin İngilizceden Türkçeye yapılan ilk çevirisi ile Rusçadan Türkçeye yapılan ilk çevirisi incelenecek olup, karşılaştırılan çeviriler arasında ideolojik ve toplumsal eleştirilerin vurgulanması noktasında var olan değişiklikler analiz edilecektir. Çalışmada, İngilizceden Türkçeye Füsün Tülek tarafından 1988 yılında yapılan çeviri ile Rusçadan Türkçeye Fatma & Serdar Arıkan tarafından 2012 yılında yapılan çevirisinden örnekler yer verilecektir. Dahası, ilgili çevirilerin karşılaştırılabilirliği için Rusça kaynak metinden verilen örnekler RKM, Rusça kaynak metinden Türkçeye yapılan çeviriler RÇM şeklinde kodlanırken, İngilizce kaynak metinden verilen örnekler İKM, İngilizceden Türkçeye yapılan çeviriler ise İÇM şeklinde kodlanacaktır.

Zamyatin'in eserine genel olarak bakıldığında yaratılan devlet düzeni içerisinde ortaya koyduğu eleştirel düşüncelerini Velinimet, Yeşil Duvar, Gaz Odası ve İntegral gibi distopik varlıklar aracılığıyla somutlaştırmıştır. Bu sebeple yazar, kimi zaman vurgulamak istediği ifadeleri biçimsel olarak tamamen büyük harf ile yazmayı tercih etmiştir. Eser şu sözlerle başlar:

**RKM:** “Через 120 дней заканчивается постройка ИНТЕГРАЛА. Близок великий, исторический час, когда первый ИНТЕГРАЛ взойдет в мировое пространство. ... ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение вселенной.” (Zamyatin, 2020, s.5)

**RÇM:** “Devlet Gazetesi'nde bugün yayınlanan duyuruyu- kelimesi kelimesine aktarıyorum. 120 gün içinde İNTEGRAL'in yapımı tamamlanacak. İNTEGRAL'in dış uzaya yükseleceği o büyük, tarihi an yakındır. (...) İNTEGRAL'in, kâinatın sonsuz denklemini çözeceksiniz.” (Zamyatin, 2012, s. 11)

Metnin Rusçadan yapılan çevirisine bakıldığında İntegral sözcüğünün tamamen büyük harflerle yazıldığı görülmektedir. Bu sayede yazar, İntegral'in baş kahraman D-503 için olağanüstü önemini vurgulamaktadır. (Pavelyeva, 2020, s.330) Daha önce de vurgulandığı üzere her bireyin numaralarla

adlandırıldığı bir düzen içinde D-503 İntegral adlı uzay aracının yapımında yer alan baş mühendistir. İntegral'in misyonu ise Tek Devlet sakinlerinin sahip olduğu ve bu doğrultuda yaşadığı ideal özgürlüksüzlüğü Yeşil Duvar ardındaki diğer gezegenlere yaymaktır. D-503, eserin ilk satırlarından itibaren Tek Devlet'i överek bu devlet çatısı altındaki yaşamı ve bu devletin oluşturduğu toplumsal düzeni matematiksel bir mükemmellik içinde anlatmaktadır. (Kandemir, 2009, s.141) Dolayısıyla sahip olunan bu mükemmel yaşamın tüm gezegenlere yayılması oldukça önem arz etmekte, kahraman tarafından İntegral'e büyük anlamlar yüklenmektedir. Evrendeki gezegenleri tek düzende birleştirecek olan uzay aracının eserde vurgulanma biçimi ise bu noktada önem arz etmektedir ve İngilizceden yapılan çeviride bu vurgunun ortadan kalktığı görülmektedir:

**İKM:** " The building of the Integral will be completed in one hundred and twenty days. The great historic hour when the first Integral will soar into cosmic space is drawing near. ....you will integrate the infinite equation of the universe with the Integral." (Zamyatin, 1987, s.1)

**İÇM:** "Tek Devlet Gazetesi'nde bugün yayımlanan bir duyuruyu aynen aktarıyorum. İntegral'in yapımı yüz yirmi gün içinde tamamlanacaktır. İlk İntegral'in süzülerek kozmik boşluğa yükseleceği o tarihi büyük an yakındır. (...) İntegral'in yardımıyla sonsuz yaradılış denklemini bütünleştireceksiniz." (Zamyatin, 1988, s.13)

Özellikle teknokratik bir zemine oturtulduğundan bahsettiğimiz Tek Devlet sınırları dahilinde teknolojik dünyanın somutlaşmış halini simgeleyen İntegral ve benzer şekilde fabrikalaşma, makineleşmeyi vurgulayan sözcüklere eser boyunca sıklıkla rastlanmaktadır. Öyle ki bedenlerin birer makineye dönüştüğünden bahsedebileceğimiz kurgu içerisinde her numaranın ertesi günün işlerini aksatacağı ihtimali karşısında geceleri yeteri kadar uyumaması, dinlenmemesi dahi suçtur. Her eylem mekanik bir düzen içinde normalleştirilmiştir, D-503 ise bu durumu "Siz hiç vinçlerin dinlenmeye ayrılmış gece saatlerinde yataklarında huzursuzca dönüp durduklarını ve iç geçirdiklerini işittiniz mi?" şeklindeki sözleri ile vurgulamaktadır. (Sergeyeviç, 2013, s.34) Zamyatin'in distopyası bahsi geçen düşünce doğrultusunda makineleşme ve fabrikalaşmanın farklı boyutlarını ele almıştır. Makine bedenlerin ortaya çıktığı ve insanı olan ne varsa mekanik tanımlamalarla ifade edildiği eserde müzik gibi sanat dalları dahi fabrikalarda, makineler aracılığıyla yapılmaktadır. D-503, Tek Devlet düzeni içerisinde yaşayan kişilerin uyumunu şu sözlerle dile getirir:

**RKM:** "Они с нами в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода;..."(Zamyatin, 2020, s.62)

**RÇM:** "Müzik Fabrikası'nın mekanik marşı eşliğinde bizimle birlikte uygun adım yürüyorlar." (Zamyatin, 2012, s. 76)

Devlet marşının Müzik Fabrikası'nda üretildiği ve hatta bahsi geçen marşın mekanik ezgilere sahip olduğu vurgusu Zamyatin'in makine bedenlere ve yaşama ilişkin eleştirisini anlamak için erek dile aktarılma noktasında büyük öneme sahiptir. Öyle ki İngilizceden yapılan çeviride fabrika kelimesine yer verilmediği, marşı niteleyen ifadenin ise eksik kaldığı görülmektedir:

**İKM:** "They stride beside us to the stern mechanical March of the Music Plant." (Zamyatin, 1987, s.53)

**İÇM:** "Müzik Yapım Evi'nden yükselen marşın eşliğinde bizimle birlikte yürüyorlar." (Zamyatin, 1988, s.54)



Makineleşme motifi altında pek çok kez karşımıza çıkan fabrika sözcüğünün Yapımevi şeklinde ifade edilmesi kuşkusuz ki yazarın bu noktada ortaya koyduğu eleştirinin keskinliğini azaltmıştır. Zamyatin tarafından sistemin birey üzerindeki etkisini vurgulayan *demir, çelik, çelik grisi, mekanik* gibi tanımlamalar eserin tamamı boyunca yaratılan düzenin anlaşılabilirliğini kolaylaştırmış, eseri distopik olarak adlandırmamıza sebebiyet veren unsurların vurgulanmasını sağlamıştır ve dolayısıyla erek dile aktarım noktasında büyük öneme sahiptir.

Bahsi geçtiği şekilde eserde var olan makineleşmiş düzenin en büyük temsilcisi olan D-503, bir matematikçidir ve her şeyi mesleğinin gerektirdiği şekilde kesin bir dille ifade etmektedir, eserin tamamı D-503'ün bir gününü anlattığı kayıtlardan oluşmaktadır. Bu bağlamda toplamda 40 kayıttan oluşan eser, bir güncelyi oluşturmakta ve kendi gerçekliğini güçlendirmektedir. D-503 kaleme aldığı her kayıt için özet maiyetinde bazı sözcükler seçmekte ve bu sözcükleri kayıtlarının başlığı olarak nitelendirmektedir. Bahsi geçtiği şekilde 3. kayda bakıldığında şu ifadelere rastlanır.

**RKM:** "ПИДЖАК. СТЕНА. СКРИЖАЛЬ." (Zamyatin, 2020, s.12)

**RÇM:** "3.Kayıt. Ceket. Duvar. Tablet." (Zamyatin, 2012, s. 20)

Örnekte yer alan Ceket, duvar ve tablet sözcüklerinden tablet sözcüğünün erek kültürde ne şekilde aktarıldığı/ aktarılması gerektiği eserin farklı dillerden yapılan çevirileri değerlendirildiğinde önem kazanmaktadır. Nitekim ana dilden yapılan çeviride Tablet ifadesinin, Türkçede üzerinde İncil anlatısına göre on ilahi emrin yazılı olduğu taş tablet anlamına karşılık gelen Rusça "skrijal" (скрижаль) sözcüğü kullanılmış ve sözcüğün sahip olduğu kutsal anlam dipnot aracılığıyla okuyucuya aktarılmıştır. (Zamyatin, 2020, s.20) İngilizceye yapılan çevirinin kaynak metin olarak kullanıldığı örnekte ise şu şekilde bir ifade söz konusudur:

**İKM:** "Coat. Wall. Tables." (Zamyatin, 1987, s.8)

**İÇM:** "3.Kayıt .Ceket. Duvar. Zaman Tablosu." (Zamyatin, 1988, s.18)

Bahsi geçen çeviri örneğinde Rusçada "skrijal" sözcüğünün yerini İngilizcede "table" sözcüğünün aldığı ve İngilizceden çeviri yapılan metinde tablet ifadesinin Zaman çizelgesi olarak aktarıldığı görülmektedir. (Zamyatin, 2003, s.17) Ne var ki D-503'ün duvarında her daim asılı duran tablet, daima katı bir sevecenlikle kendisine bakmakta, her daim kudretini anımsatmaktadır. Bu tablet üzerinde Tek Devlet'in kuralları yazmaktadır ve D-503'e göre tabletin sayısal cübbesinin sarmalamadığı bir yaşam tahayyül edilemez. Ona göre ideal özgürlüksüzlük bu tablet aracılığıyla sağlanmakta, her numara tablet üzerinde yazılı olanlara itaat etmelidir. (bkz. Zamyatin, Mı.) Dolayısıyla baş kahraman tarafından adeta kutsallaştırılan ve üzerinde yazılanların birer öğreti niteliği taşıdığını söyleyebileceğimiz tablet sözcüğünün, zaman çizelgesi şeklinde Türkçeye aktarımı anlamsal açıdan eksik kalmaktadır.

Mutlakiyetle donatılmış bir sistemin hâkim olduğu ve bahsi geçtiği şekilde yazılı kurallarının adeta dini birer öğreti gibi kutsallaştırıldığı Tek Devlet için en büyük suçlardan biri, düşünce özgürlüğüne sebebiyet verebilecek olan düş gücü ve insan ruhudur. Öyle ki düş gücü bitirilemediği sürece, kişiler içinde buldukları düzeni sorgulayacak ve devamında devlet ayakta kalamayacaktır. Eser boyunca Tek Devletin kesin bir şekilde ele geçiremediği tek alan olarak da niteleyebileceğimiz düş gücü, sistemin birer dışlisi olarak adlandırılan bireyler için başka bir hayatı arzulamaya neden olacaktır. Dolayısıyla devlet sınırları içinde düş görmeye başlayan her kişi hasta olarak nitelendirilmektedir. Düş kurmayan insan başka bir düzen beklentisinde olmadan yalnızca

kendisine sunulmuş kabul eder, böylelikle Tek Devlet için de herhangi bir tehlike oluşturmaz. Devlet kurallarına sıkı sıkıya bağlı olan ve devletin çıkarları için her türlü fedakarlıktan kaçınmayacak olan D-503 de rüya görmeye başladığını fark ettiği an, şu sözlerle durumunu tanımlar:

**RKM:** “Сок, Будда... что за абсурд? Ясно: болен. Раньше я никогда не видел снов.”  
(Zamyatin, 2020, s.31)

**RÇM:** “Şu Buddha... bu ne saçmalık? Apaçık ortada: Hastayım. Eskiden hiç rüya görmezdim.” (Zamyatin, 2012, s. 41)

Aynı ifadeler İngilizceden yapılan çeviride ise şu şekilde karşımıza çıkmakta ve rüya görmenin hastalıkla eş değer sayıldığına ifadesi noktasında eksiklik olduğu görülmektedir:

**İKM:** “Sap, Buddha ... what nonsense! I have never dreamed before.” (Zamyatin, 1987, s.25)

**İÇM:** “Buda...Ne saçmalık! Daha önce hiç rüya görmemiştim.” (Zamyatin, 1988, s.32)

Devletin tek devlet düzeni içerisinde, tek tipleştirilmiş bir düzen kurduğu takdirde kişilerinin hayal dünyalarının ellerinden alınacak olmasına ilişkin eleştirisini bu şekilde dile getiren Zamyatin, kişiyi ayakta tutan ve asla son bulmayan düş gücünün, eserinde ölümcül bir hastalıkla eş değer tutulması üzerinden ağır bir sistem eleştirisinde bulunmuştur. Öyle ki eser kurgusunda yer alan devlet düzeni içerisinde her şey maddi ve şekil olarak karşılığını bulurken, insanların hayal dünyası ellerinden alınıp dahası inanç sistemlerine de müdahalede bulunulmuştur. Yasakçı zihniyetin en belirgin özelliklerinden biri olarak Tek Devlet içinde manevi dünyanın zayıflatılarak maddi olanın ön plana çıkarıldığı yeni bir inanç sistemi ve Tanrı inşa edilmiştir.

**RKM:** “Но они служили своему нелепому, неведомому Богу — мы служим лепому и точнейшим образом ведомому; их Бог не дал им ничего, кроме вечных, мучительных исканий” (Zamyatin, 2020, s.42)

**RÇM:** “Ancak o insanlar saçma sapan, bilinmez tanrılarına taparlarken biz hiç de saçma olmayan, net bir şekilde bildiğimiz tanrıya tapıyoruz.: onların tanrıları sonsuz ızdıraplı arayışlardan başka bir şey vermemişti.” (Zamyatin, 2012, s. 53)

Görüldüğü üzere D-503, eskilerin saçma tanrılarının karşısına kendilerinin varlığından kesin olarak emin olduğu, net bir şekilde bildiği tanrısını çıkarmaktadır. Aynı durum İngilizceden yapılan çeviride şu sözlerle aktarılmıştır:

**İKM:** “But they worshiped their own irrational, unknown God; we serve our rational one.”  
(Zamyatin, 1987, s.35)

**İÇM:** “Ne var ki, onlarınki tümüyle akıldışıydı. Onlar, tanımadıkları Tanrı’ya taptilar, oysa biz gerçek tanrının hizmetindeyiz.” (Zamyatin, 1988, s.40)

Eserin ana motiflerinden birini oluşturan inanç sistemi doğrultusunda tanrı varlığının kesin tanımı ve inanç sistemini vurgulayan ifadelerin kaybı, Zamyatin’in devrim sonrası Rusya’da var olacak değişimlerin eleştirisi noktasında, erek kültürde yazarın anlaşılması konusunda eksikliğe yol açmaktadır. Sistematik bir dini yapı içerisinde özgürlük ve mutluluk kavramlarının yeniden oluşturulduğu Tek Devlet’te yönetici Velinimet tanrı, onun matematiksel mutlak kuralları ise birer öğreti konumuna yerleştirilmektedir. Nitekim D-503 için eskilerin tanrısı, hata yapabilecek eski insanı yaratarak en büyük hatayı kendisi yapmıştır.

Özgür olmayan, belirli kurallar dahilinde var olan yaşamın ideal olarak görüldüğü düzen içerisinde düş gücüne sahip olmayan, tek ve aynı inanç sistemine sahip olan kişiler tümüyle

birbirine benzemektedir. Diğer herkes gibi idealize edilmiş olan D-503'ün yaşamına hâkim olan matematik, kuşkusuz ki kullandığı dile de yansımıştır. Sözelimi, kadınların yüzünü tasvir ederken dahi geometrik şekillerden hareketle anlatmakta, her şeyi matematiksel bir dille tanımlamakta ve sayılarla ifade edemediği herhangi bir şeyi rahatsız edici bulmaktadır. Hatta ona göre çarpım tablosu eskilerin tanrısından çok daha akıllı ve mutlaktır çünkü asla yanılmaz, çarpım tablosunun düz ve sarsılmaz düzeni içerisinde yaşayan numaralardan daha mutlusudur. Dolayısıyla hayatlarını şekillendiren matematik her daim kutsal ve ilahidir. Matematiksel güzellik D-503 tarafından şu şekilde aktarılır:

**RKM:** “В этом именно божественная красота моей стихии — математики. И вот понимания этой самой красоты как раз и не хватает той.” (Zamyatin, 2020, s.59)

**RÇM:** “Benim doğalımda var olan matematiğin ilahi güzelliği de tam burada işte. Ve işte tam da bu güzelliğin anlaşılması yetmiyor, eksik kalıyor.” (Zamyatin, 2012, s. 73)

Ancak ne var ki kurulan düzenin sarsılmazlığını ifade etmek için matematiğe yüklenen ilahi güç, İngilizceden yapılan çeviride eksik anlatım sebebi ile vurgulanmak istenen anlama sahip olmamıştır.

**İKM:** “This is precisely what lends mathematics, its divine beauty. And it is the understanding of this beauty that the other one, lacks.” (Zamyatin, 1987, s.51)

**İÇM:** “Bu da matematiğe güzelliğini veriyor. Bir başkasının yoksun olduğu işte bu güzellik.” (Zamyatin, 1988, s. 52)

Görüldüğü üzere bilimsel ve mutlak değerler sistemine göre oluşturulduğu özel olarak tekrar tekrar vurgulanan eserde kişiye ait her değer ve anlamın aynı olması gerekliliği Tek Devlet düzeninin başta gelen anlayışlarından. İlahi matematiğin hüküm sürdüğü devlette daha önceden söylendiği gibi elle tutulur bir tanrıya inanılmalı, rüya görülmemeli, Yeşil Duvar ardındaki dünyaya ilişkin düşünceler zihni asla meşgul etmemeli ve yalnızca tablet kurallarına uyulmalıdır. Özellikle düş gücünün ortadan kalkması, tüm kötülüklerin de ortadan kalkacağı anlamına gelmektedir. Tüm kötülüklerin anası olarak tanımlanan düş görme durumu, D-503'ün ağzından eski dönem yazarları üzerinden bir kez daha masaya yatırılmıştır. Ona göre yazarların düş kurması, gökyüzünde var olan biçimsiz bulutlara ya da doğadan etkilenip kendilerini ilham deneyen şeye öylece bırakması akıl almaz bir durumdur. Doğada var olup biten her şey sanat için değil, yine formülize edilmek için vardır ve kendileri bunu çoktan yapmıştır. (bkz. Zamyatin, Mı, 2020.) Esas olan akla ve gerçekliğe bağlı kalmaktır. Gerçeklik ise düş kurmamaktan, başka bir deyişle ideal özgürlüksüzlük ile sağlanabilir. Bu konuda da anlatıcı konumunda olan D-503 şöyle demektedir:

**RKM:** “Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю” (Zamyatin, 2020, s.73)

**RÇM:** “Şairlerimiz artık hülyalara dalarak gerçeklikten kopuk yaşamıyorlar, ayakları yere değdi.” (Zamyatin, 2012, s.76)

Aynı ifade İngilizceden yapılan çeviride ise:

**İKM:** “Our poets no longer soar in the empyrean; they have come down to earth” (Zamyatin, 1987, s.53)

**İÇM:** “Şairlerimiz artık yüksekliklerde değiller, ayakları yere basıyor.” (Zamyatin, 1988, s.54) şeklinde aktarılmıştır.

Tek Devlet şairlerinin hayal dünyasından kendilerini kopararak yalnızca gerçekliğe uygun şekilde yaşadıkları vurgusunu yapan D-503 aracılığıyla Zamyatin, Sovyetler Birliği döneminde sanatçıların devlet himayesinde eserlerini üretmek zorunda kaldığı ve dolayısıyla sanatçıların hayal güçlerinin baltalandığı yıllar için büyük bir öngöründe bulunmuştur. Eser içerisinde yer alan düzen dahilinde sanatçı olmanın önemini kaybettiği, sanatın da tıpkı bir nesne gibi fabrikada kolaylıkla üretilip tek tipleştirildiği, kısacası mekanik yönetimin yaşamın her alanını ele geçirdiği vurgusu toplumsal ve ideolojik açıdan Zamyatin'i anlama noktasında önem arz etmekte, erek dildeki çevirileri bir kez daha önem kazanmaktadır. (Kandemir, 2009, s.140)

Eser boyunca düş kurma yasağı ile hakkında düşünmenin yasak olduğu dış dünya, Tek Devlet'in sınırlarını belirleyen Yeşil Duvar dışında kalan ormanlık, vahşi bir bölge olarak tanımlanmaktadır. D-503 için ana çizginin düz çizgi olduğu ve hatta sapmaların asla yer almadığı bir dünya karşısında yer alan ağaçlık, vahşi dünya düzensizliği ve dolayısıyla kötü/korkunç olanı temsil etmektedir. İdeal özgürlüksüzlüğü temsil eden tablet kuralları ve bu kurallar doğrultusunda yaşayan numaralar için düzensiz dünya bilinçsiz özgürlüğün kaynağıdır, Tek Devlet içinde ucu özgürlüğe varacak herhangi bir şey kontrol altına alınmış, kurallarca belirlenmiştir. Özgür iradenin en büyük aracı olan seçim de yazar tarafından incelenen başka bir konudur. Öyle ki tek devlet düzeninde seçim de belirli bir sistematığe ve mantık ölçüsüne bağlanmaktadır. Sonucun kontrol edilememesi ve bir süreliğine de olsa bilinmemesi, Tek Devletin sarsılmaz düz çizgisi için en büyük tehditlerden biridir:

**RKM:** “Разумеется, это непохоже на беспорядочные, неорганизованные выборы у древних, когда — смешно сказать, — даже неизвестен был заранее самый результат выборов. Строить государство на совершенно неучитываемых случайностях, вслепую — что может быть бессмысленней? И вот все же, оказывается, нужны были века, чтобы понять это.” (Zamyatin, 2020, s.118)

**RÇM:** “Söylenmesi komik ama onların seçimlerinde seçimlerin sonuçları bile önceden bilinmezdi. Kesinlikle hesap edilemeyecek tesadüfler üzerine, körlemesine devlet inşa etmek, bundan daha anlamsız ne olabilir ki? İşte yine de bunu anlamak için meğerse yüzyılların geçmesi gerekiyormuş.” (Zamyatin, 2012, s.143)

Görüldüğü üzere D-503, seçim ve demokrasi için eski düzen ile aralarında bir kıyaslama yapmaktadır ve onun için özgür iradenin önde tutulduğu, kesinlikle hesap edilemeyecek tesadüfler doğrultusunda yapılan bir seçim ancak *körlemesine* bir devlet kurulmasına sebebiyet verecektir. Zamyatin'in bu vurgusu devrim beraberinde kurulan yeni düzenin kişiler üzerindeki yaptırımını, onların seçim özgürlüklerinin dahi bir noktada ellerinden alınacak olmasına ilişkin bulunduğu en büyük eleştirilerden biri olarak nitelendirilebilir. Aynı ifade, İngilizceden yapılan çeviride ise şu sözlerle aktarılmıştır:

**İKМ:** “Naturally, this is entirely unlike the disorderly, disorganized elections of the ancients, when-absurd to say—the very results of the elections were unknown beforehand. Building a state on entirely unpredictable eventualities,-what can be more senseless?” (Zamyatin, 1987, s.106)

**İÇМ:** “Bu, doğal olarak eskilerin, sonuçları önceden bilinmeyen, düzensiz seçimlerinden çok farklı. Bir devleti, önceden tam olarak tahmin edilemeyen olasılıklar üzerine

kurmaktan daha anlamsız ne olabilir! İnsanların bunu fark etmesi için yüzyıllar gerekti.”

(Zamyatin, 1988, s. 97)

Özgür iradenin sembolü olan seçim ve devamında kurulacak olan yeni devleti tanımlayan ifadelerin keskinliği, bilimi insan yönetimi konusunda bir araç olmaya indirgeyen Tek Devlet düzenini eleştirme noktasında büyük öneme sahiptir. Tek Devlet, Velinimet olarak adlandırılan tek adamın yönetimindedir. Birlik Günü adı verilen ve yılda bir kez düzenlenen, tüm numaralarda büyük coşku uyandıran seçim gününde ise yine tek adamın devleştirildiği, seçenezsiz ve halka açık bir seçim yapılır. Tek adam yerine seçebilecekleri başka bir aday yoktur ve numaralar ret hakkına sahip değillerdir. Kısacası tek tip devlet yönetimine karşı tehdit olabilecek herhangi bir hareket söz konusu değildir.

Temel hak ve özgürlüklerin dahi baskı altında tutulduğu, bütün yetkilerin tek elden sağlandığı bütüncül bir devlet düzeninin getirdiği hazin sona dikkat çekerek distopyasını büyük ve güçlü bir hicve dönüştüren Zamyatin, totaliter yapının ortaya çıkarabileceği insani sorunları tüm çıplaklığıyla okuyucuya sunar. Kişinin ben olma hakkının elinden alınarak tek tipe, tek topluma dönüştürülen ve eserin daha en başında başlığında da vurgulandığı üzere *bizleştiren*, mekanikleşen sistem içerisinde insan olma haklarından, doğasından koparılan kişilerin trajedisi sunulmaktadır. Öyle ki yazar ben ve biz olmanın ayrımını eserde yine şu şekilde vurgular:

**RKM:** “ «МЫ» — от Бога, а «Я» — от дьявола.” (Zamyatin, 2020, s.111)

**RÇM:** “‘BİZ’ tanrıdan ‘BEN’ ise şeytandan geliyor.” (Zamyatin, 2012, s.134)

Tıpkı çalışmamızın başında da belirtildiği üzere, bilinçli bir tercih ile kimi zaman büyük harf kullanmayı tercih eden yazar, bu kez adeta eserini özetler nitelikteki ifade üzerinden ben olmaktan biz olmaya evrilmenin altını çizmiştir. İngilizceden yapılan çeviride bu noktada vurgu eksikliğinden bahsetmek mümkündür:

**İKМ:** “ “ We” is from God, and “I” from the devil. ”(Zamyatin, 1987, s.99)

**İÇМ:** “‘biz’ Tanrı’dan ‘ben’ ise şeytandan doğdu.” (Zamyatin, 1988, s. 92)

Bahsi geçen ifadenin temel prensip olarak işlendiği eser, Zamyatin’in tarih ilerledikçe ne kadar haklı olduğunun göstergesi haline gelmiştir. Distopik kurgusunda dile getirdiği endişeleri, Sovyet düzeninin oluşturulması aşamasında ve özellikle Stalin döneminde yaşanan baskıların kişileri Sovyet modeli insan haline getirme noktasında bizleştirdiği görülmüştür. Yazarın haklılığını ispat eden bu ifade, kişinin birey olmaya olan ihtiyacının yani kendinin farkına varmasının ne kadar tehlikeli olduğuna işaret etmektedir. Sovyet düzeninde yeni Rus insanının inşası noktasında, birey olarak yaşama hakkının devlet tarafından gasp edilmesi de bu durumun gerçek yaşamdaki kanıtı olmuştur.

## SONUÇ

Devrimin her şeyi yutan ve yalnızca gri bir tek sesliliği getireceğine inanan Yevgeni Zamyatin, sahip olduğu bu düşünce doğrultusunda kurulmak istenen yeni toplumsal ve ideolojik düzenin Rus halkına getirecekleri konusunda öngördüklerini eserinde işlemiştir. Devrimin yeni Sovyet insanını yaratma noktasında getirdikleri, insanları adeta makineleştirmiş ve tek tipleştirmiştir. Öyle ki hayal gücünün en büyük ispatı olan sanat ve edebiyat dahi devletin kontrolünde sürdürülmüş, devletin

belirlediği kurallar/yasalar dışına çıkan/çıktığı düşünülen kişilerin özgürlüğü tamamen elinden alınarak sürgüne ya da çalışma kamplarına gönderilmiştir.

Zamyatin'in eseri ise özellikle bu noktada Rus halkının içinde bulunacağı devlet düzenini önceden görmesi açısından oldukça önemlidir. Bahsi geçtiği şekilde toplumsal ve ideolojik bağlamda ağır eleştiriler barındırması, distopik bir dünyayı betimlerken kullanılan ifadelerin anlam kaybına uğramadan çevrilebilmesi ve erek kültüre mümkün olduğunca aslına uygun bir şekilde aktarılması büyük önem arz etmektedir. Bu noktadan bakıldığında İngilizceden Türkçeye yapılan çeviride anlam kayıplarının daha fazla olduğu, biçimsel olarak yazar tarafından tercih edilen ifadelerin İngilizcede karşılık bulmadığı ve yazar tarafından verilmek istenen mesajların kimi zaman çeviri sebebiyle kayba uğradığı görülmektedir.

Sembolik ve kimi zaman kapalı anlatımların bulunduğu distopya kurgulu eser üzerinde eleştirel söylem söz konusu olduğunda çevirmen kararları ve çevirideki kaymalar toplumsal ve ideolojik bağlamda yazarın anlaşılması açısından etkili olmuştur. Çevirmenin kaynak metin yazarının ortaya koyduğu toplumsal eleştiri ile kurduğu ideolojik ilişki, kaynak metnin ana dilde olduğu noktada daha da güç kazanmaktadır. Karşılaştırmalı olarak çevirilerin incelenmesi, küçük ölçekteki sapmaların ve anlam kayıplarının çözümlenmesi açısından önemlidir. Dahası bu sayede, ana dilden yapılan çeviri metnin kaynak metin olarak kullanıldığı noktada kaymalara daha az rastlandığı tespit edilmiştir.

#### KAYNAKÇA

- Claeys, Gregory. (2017). "Distopyanın Kökenleri: Wells, Huxley ve Orwel". *Cambridge Edebiyat Araştırmaları Ütopya Edebiyatı* (Haz. G. Claeys). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. 155-190.
- Göktürk, Akşit. (2020). *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Kandemir, Hüseyin (2009). "Gelecekte Notlar Yevgeniy Zamyatin ve Biz". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 21, 137-144.
- Kumar, Krishan (2005). *Ütopyaçılık* (Çev. Ali Somel). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Neydim, Necdet & Polatel Ali (2020). "Distopya Romanlarının Oluşumu ve Tarihsel Gelişimi; Çevirilerinin İncelenmesinde Öne Çıkan Kuramsal Yaklaşımlar". *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*, 12, 53-75.
- Pavelyeva, Tatyana (2020). "Lingvistiçeskiye Osobennosti Angliyazıçnogo Pervoda Romana E. Zamyatina "Mı"" , *Belorusskiy Gosudartsvenniy Universitet*, Minsk: BGU, 328-334.
- Sergeyeviç, İlya (2013). "Problema Pervoda Kvazirealiy Romana E. Zamyatina "Mı"". *Kursoyaya Rabota*. Tomsk: Tomskiy Gosudartsvenniy Universitet.
- Vieira, Fatima (2017). "Ütopya Kavramı". *Cambridge Edebiyat Araştırmaları Ütopya Edebiyatı* (Haz. G. Claeys). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 3-35
- Zamyatin, Yevgeny (1987), *We* (Translation: Mirra Ginsburg). New York: Avon Books.
- Zamyatin, Yevgeni. (1988), *Biz* (Çev. Füsün Tülek). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zamyatin, Yevgeni. (2012), *Biz* (Çev. Fatma & Serdar Arıkan). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Zamyatin, Yevgeni (2020), *Mı*, St. Petersburg: SZKEO.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

**TÜRK EDEBİYATINDA  
ÜKRONYA**

MURAT GÜR



Günce Yayınları

**Dilbilim**

**Araştırma Makaleleri**

**Research Articles**

**on Linguistics**



## Deyişbilimsel Açıdan “Yar Yüreğın Yar” Şiirinin Çözümlemesi

DOÇ. DR. METİN AKYÜZ\*

### Öz

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk sanatının çok yönlü isimlerinden biridir. Resimlerinin yanında şiir ve denemeleriyle de Türk kültür ve sanatında önemli bir yer tutar. Sanatçının bütün sanatsal üretimlerinde geleneksel/modern birleşiminden yararlandığı görülür. Eyüboğlu, geleneği sanatında yeniden kuran sanatçılar arasında yer alır. Özellikle halk kültüründen beslenen geleneğe büyük hayranlık duyar. Bunu, halk şiiri ve kültüründen etkilendiğini eserlerinde açıkça belirtir.

Bu çalışmada Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat anlayışına uygun olan “Yar Yüreğın Yar” şiiri deyişbilimsel açıdan incelenmiştir. Deyişbilim, geleneksel çözümleme anlayışlarından farklı olarak geliştirilen metin odaklı okuma biçimlerinden biridir. Okura, araştırmacıya metnin dilsel yapılarından hareket etmesi için bir model sunar. Bu doğrultuda da koşutluk, yineleme, önceleme ve sapma ölçütlerinden yararlanır. Şiirin incelemesi iki bölümde gerçekleştirilmiştir. Birinci bölümde “sözbilimsel öğeler” ikinci bölümde de “kurgu ve yapı taslakları” bakımından değerlendirilmiştir. İlk okuyuşta okur şiirde sade, yalın ve basit bir söyleyişle karşılaşır. Bunda sanatçının konuşma dilinden ve Türk dilinin söz varlığında önemli bir yer tutan kalıp ifadelerden sıklıkla yararlanması etkili olmaktadır. Bu durum, herkesin kolaylıkla söyleyebileceği gibi bir izlenim yaratmaktadır. Ancak söyleyişindeki kolaylığın yanında metinlerarası ilişkiler ve kültürel bağlarla desteklenerek oluşturulan kurgusal yapı şiire felsefi bir derinlik katmıştır. Şair içerik bakımından insanı ve insani özü yakalamaya çalışırken yapmış olduğu dilsel tercihlerle de biçim öz bütünlüğünü gerçekleştirebilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, şiir, deyişbilim, metinlerarasılık, sözbilim

### ANALYSIS OF “YAR YÜREĞİN YAR” POEM IN TERMS OF STYLISTICS

#### Abstract

Bedri Rahmi Eyüboğlu is one of the versatile names of Turkish art. In addition to his paintings, he has an important place in Turkish culture and art with his poetry and essays. It is seen that the artist makes use of the traditional - modern combination in all his artistic productions. Eyüboğlu is among the artists who re-established tradition in his art. He has great admiration for tradition, especially the tradition fed by folk culture. He clearly states that this admiration is influenced by folk poetry and culture in his works.

In this study, the poem “Yar Yüreğın Yar”, which is suitable for Bedri Rahmi Eyüboğlu's understanding of art, has been analyzed from a stylistic point of view. Stylistics is one of the text-

oriented reading styles developed differently from traditional analysis approaches. It provides the reader and the researcher with a model for to act on the linguistic structures of the text. In this direction, it makes use of the criteria of parallelism, repetition, precedence and deviation. The analysis of the poem was carried out in two parts. The poem was evaluated in terms of "rhetorical elements" in the first part and "fiction and structure drafts" in the second part. In the first reading, the reader encounters a plain and simple saying in the poem. In this, the frequent use of the artist's spoken language and the patterns that have an important place in the vocabulary of the Turkish language are effective. This creates the impression that anyone can easily say. However, in addition to the ease of his utterance, the fictional structure created by supporting intertextual relations and cultural ties has gained a philosophical depth to poetry. While the poet was trying to catch the human and human essence in terms of content, at the same time he was also able to realize the unity of form and essence with the linguistic choices he made.

**Keywords:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, poetry, stylistics, intertextuality, rhetoric

## GİRİŞ

**B**ir anlaşma aracı olan dilin çoğu zaman farklı anlamlara neden olduğu görülür. Bunda dili kullanan göndericinin dilsel seçimlerinin etkisi olduğu gibi alıcının algılama düzeyi/biçimi ya da ortak bir dizgede buluşamamaları da neden olabilmektedir. Bu dil kullanımı, yazınsal (edebî) türler olduğunda işler biraz daha değişmektedir. Çünkü sanatsal kurgular, iletişim olanaklarının sınırlarını zorlayan bir yapıya sahiptir. Sanatçılar doğrudan aktarım anlayışından saparlar, yeni yollar deneyerek yeni ve çoğul anlam oluşturma çabası içine girerler. Bu Saussure'ün ortaya koyduğu dil-söz ayrımındaki söz kavramına denk gelmektedir. Çoğul anlamların oluşmasına yalnızca sanatçı neden olmaz. Okurun yaklaşım ve donanımının da önemli bir payının bulunduğu unutulmamalıdır.

Bir de söz konusu olan edebî tür şiir ise işler daha karmaşık bir durum almaktadır. Şiir hem sözlü hem de yazılı kültür içinde gelişim göstermiştir. Yazılı kültüre geçildikten sonra da sözlü kültürde de yaşamaya devam edişi onun çeşitlenmesinde önemli bir yer tutar. Şiirin en eski türlerden biri olması diğer türlerden daha çok değişime uğramasında ve çeşitlenmesinde de etkili olmuştur. Bu çeşitlilik ister istemez kapsayıcı bir şiir tanımının yapılmasını da zorlaştırmaktadır. Bu özelliklerinden dolayı Gökalp Alpaslan (2012, s. 31), şiiri türlerin yaramaz çocuğuna benzetmektedir.

Şiirlerde kullanılan farklı söyleyiş biçimleri iletişim dizgesini zorlaştırarak ya da belirsizleştirerek şiirde anlamın kapalı bir hâle dönüşmesine neden olabilmektedir. Sanatçı metnini oluştururken dil dizgesi içindeki gerçekleştirdiği her değişim yepyeni bir söylem ve anlamın ortaya çıkmasını sağlar. Farklı anlatım ve anlam düzeylerinin oluşumu kurgunun bir ürünüdür. Bundan dolayı bir eserin kurgusal boyutu üzerine düşünmek anlamsal boyutun da kavranmasına yardımcı olur. Bu özellikler şiir diline ilginin artmasına neden olmuştur. Dilbilim ve ondan doğan diğer yaklaşımların ilgilendiği en önemli konular arasında şiir dili yer almıştır. Değişibilim (biçembilim), bu disiplinlerden biridir. Değişibilim 1951'de Bally'nin çalışmalarıyla bağımsız bir bilim dalı hâline gelmiştir (Özünlü, 2001, s. 34). Metin odaklı çözümleme yöntemlerine dayanan değişibilim, dilbilim

ve edebiyat bilimini bir araya getirmesi bakımından disiplinlerarası özellikler göstermektedir (Short, 2013). Değişibilim, şiir çözümlerine bütün yorumlama farklılıklarına karşın açık ve rasyonel bir temel sunmaya çalışır. Bu doğrultuda da yorumlama süreçlerinin daha bilinçli bir biçimde ele alınmasına odaklanır. Metne sesbilgisi, biçimbilgisi, sözdizim ve anlambilimsel açılardan bütüncül olarak yaklaşır (Özünlü, 2001, s.42).

Değişibilim, şiirin kurgusal yapısını çözümlmek için metinsel yapılara sözcüksel yapı ve grupların ve dilbilgisel grupların çözümlenmesi gibi temel adımlardan hareket eder. Metinde anlamsal yapı biçimsel bir araya gelişin ürünü olduğu görüşünden hareket ettiği için dilbilgisel yapıların incelenmesinden hareket eder. Değişibilim metne “önceleme, koşutluk, yineleme ve sapma” olmak üzere dört ölçütü yaklaşır (Özünlü, 2001). Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yazdığı “Yar Yüreğin Yar” adlı şiiri çözümlerken de bu dört ölçütten yararlanılarak eser çözümlenecektir.

## ÇÖZÜMLEME

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun şiiri deyişbilimsel açıdan çözümlmek için metnin tamamı dize dize numaralandırılmıştır. Şiirin tamamı şu şekildedir:

### YAR YÜREĞİN YAR

- 1) Elmayı ikiye böldüler
- 2) İçinden kurt çıktığın gördüler
- 3) Ağacı lime lime dildiler
- 4) Böceğin halinden bildiler
- 5) Ferman padişahınsa dağlar bizimdir denildi
- 6) Dağların bağı deşildi
- 7) Çözüldü mevsimlerin sırrı yaprak yaprak
- 8) Yedi kat yerin dibinden haber getirdi
- 9) Gözünü sevdiğim tohum, gözünü sevdiğim toprak
- 10) Kılı kırka yardılar oğul
- 11) Suyun sudan gizlisi kalmadı
- 12) Buğdayın macerası meydanda
- 13) Yıldızların sırrı aşikâr oldu
- 14) Arı gözümüzün önünde sızdı balını
- 15) Karanfil alevini
- 16) Kırlangıcın alınyazısı
- 17) Penceremizin önünde yazıldı
- 18) Bir sensin gizlenen oğul
- 19) Ağlarsın gizli gizli
- 20) Seversin gizli gizli
- 21) Ölürsün gizli gizli
- 22) Çatlarsın arzudan, iştihadan
- 23) Yer yarılır yere geçersin
- 24) Söyleyemezsin

- 25) Yar yüreğin yar vakit tamamdır
- 26) Neler aldın dünyamızdan bunca zamandır
- 27) Yar yüreğin yar gör ki neler var
- 28) Belki seyyah kuşların ömrü kadar sade aydınlık
- 29) Belki vişne çiçekleri kadar beyaz ılık
- 30) Belki çürümüş yılanlar kadar mundar
- 31) Belki mahzende yıllanmış şarap kadar lezzetli
- 32) Bir aşktır fışkırıp çıkacak
- 33) Ne çıkarsa bahtımıza
- 34) Yar yüreğin yar bölüşelim
- 35) Beraber ağlayalım dertleşelim
- 36) Yar yüreğin yar yarmağa değer
- 37) Bir insan tanımak oğul!.. Bir cihan tanımağa bedel (Eyüboğlu, 2017, s. 69-70).

### 1. Genel Yorumlama

Bedri Rahmi'nin "Yar Yüreğin Yar" şiiri başlık ve ana gövde olmak üzere iki mikro yapıdan oluşmaktadır. Ana gövde de otuz yedi dizeden oluşmaktadır. Şiirde biçimsel olarak herhangi bir bölümlenme yapılmamıştır. Dizeler arasında uyaklar açısından birbirini destekleyen, geleneksel türlerle uyan bütüncül, sistemli bir yapı da bulunmamaktadır. Biçimsel olarak serbest tarzda yazılmıştır. Bedri Rahmi halk şiiri geleneğinden yararlanan şairler arasında yer almaktadır ancak bu onun halk şiirini biçimsel olarak tam bir benzerlik ilişkisi içinde taklit ettiği anlamına gelmez. Ama şiirde kullanılan dil ve söyleyiş özellikleri halk kültürünün ve söyleyişinin özelliklerini okura yoğun bir biçimde hissettirmektedir. Halk kültürü ve sanatına karşı her fırsatta övgüler düzen Eyüboğlu, halk kültürünün kendi sanatındaki yerini şu şekilde açıklar:

"Hani Yunus Emre için Mevlana'nın şöyle bir söz söylediği rivayet olunur: Tasavvufun hangi mertebesine yükseldimse karşımda hep Yunus'u buldum. Benzetmek gibi olmasın ama bendeniz de yirmi seneden beri yüreğimi ağzıma fırlatan sanat eserlerinden hangisini bir parça kurcalasam altından ya bir kilim çıktı ya bir yazma yahut da bir köy türküsü, bilemedin bir eski Türk çinisi" (Çelik, 1996, s. 112).

Gelenekten yararlanmayı Çetin (2012, s. 22), iki biçimde değerlendirir: Geleneği taklit ve yeniden üretme. Halk şiiri ve kültürüne büyük hayranlık duyan Bedri Rahmi, bütün sanatsal çalışmalarını bu hayranlıkla *yeniden kurma* üzerine oturtan şairler arasında yer almaktadır:

"Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, resimlerinde olduğu gibi, şiirlerinde de kaynağı kırsal yörelerin halkıdır. Köylü yazınının şiirlerinden değil, masallarından öykülerinden, tekerlemelerinden anlatılarından büyük oranda yararlanır. Bunları kendi potasında eritip çağdaş bir görünüme sokmakta çok ustadır. Ödüllere, övgülere boğulmuş ressamlığının ister istemez arkasında kalan, ikinci işi diye bakılan şiirinin her yönüyle kendine özgülüğü, başka bir şairin etkisi altına girmemiş olması ilginçtir. Çağdaş şiirde halkın beğenisini aramanın değişik bir yolunu uyguladığı söylenebilir" (Fuat, 2015, s. 374).

Şiirin üzerinde durulması gereken bir diğer yönü ise yine halk kültürü ve edebiyatından yararlanılarak oluşturulan metinlerarasılık ilişkileridir. Bu ilişkiler ağı metnin kurgusunun önemli

bileşenleri arasında yer almaktadır. Metnin başlığı “Yar Yüreğin Yar” söz öbeği Yunus Emre’nin “Yar Yüreğim Yar” (Gölpınarlı, 2014, s. 334) şiirini çağrıştırmaktadır. Bu benzerlik ve anlam ilişkisi kurma yalnızca bir tek sestem kaynaklanan bir sapmaya dayanmaz. Şairin aynı zamanda yine Yunus Emre göndermeli “Yar Yüreğim Yar” (Eyüboğlu, 2017, s. 55) adlı bir başka şiiri de bulunmaktadır. Yunus Emre’nin dizesi başlık dâhil beş defa tekrar edilerek şiirin izleğinin oluşmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu tekrarlar hem şiirin ritmini sağlamakta hem de anlam örüntüsünü biçimlendirmektedir. “Yar yüreğin yar gör ki neler var” dizesi doğrudan Yunus Emre’nin şiirinden alıntılanarak metinlerarası anlam ilişkisi pekiştirilmiştir. Yunus Emre, şiirinde aşkla olgunlaşan, kendini bulan/bulmaya çalışan insanın macerasına/yalnızlığına yer vermektedir. İnsanın sırrı aşka mekân olan yürektedir. Aşkın sırrını taşıyan yerdir yürek. Yüreğin yarılması/açılması aşk ile ilgili sırları ortaya çıkarılması anlamına gelir. Bu, tasavvufi anlamda da insanın yaratanın sırrına sahip olan yegâne yaratık olduğu gerçeğini hatırlatır. Yaratılışın sırrını taşıdığı için insana değer veren ve onu yücelten bir Yunus Emre ile karşılaşmaktadır (Gölpınarlı, 2014). Eyüboğlu da bu doğrultuda insandan evrene ulaşılacağı anlayışını savunur ve şiirinin son dizesi bu düşünce ekseninde kurulur: “Bir insan tanımak oğul!.. Bir cihan tanımağa bedel.”

Bir diğer metinlerarası ilişki ögesi ise Dadaloğlu’nun bir koşması ile kurulmuştur. Beşinci dizede Dadaloğlu’nun “Ferman padişahın dağlar bizimdir” (Sakaoğlu, 1986, s. 111) dizesi “Ferman padişahınsa dağlar bizimdir denildi” biçiminde kullanılmıştır. Bunun dışında halk kültürüne ait kalıp kullanımlarla da metinlerarası ilişkilerden yararlanılmıştır.

Şiirde halk şiirinin dışında göndermelere de yer verilmiştir. 15. ve 16. dizelerde kullanılan söyleyiş başka bir metinlerarası ilişkiyi hatırlatmaktadır: “Arı gözümüzün önünde sızdı balını / **Karanfil alevini.**” 16. dizedeki söz birlikteliği Ahmet Haşim’in “Karanfil” şiirini çağrıştırmaktadır.

“Yârin dudağından getirilmiş  
Bir katre **alevdir** bu **karanfil**,  
Gönlüm acısından bunu bildi!

Düştükçe vurulmuş gibi, yer yer  
Kızgın kokusundan kelebekler;  
Gönlüm ona pervane kesildi.” (Ahmet Haşim, 2001, s. 90).

Ahmet Haşim’in şiirinde karanfil, yârin dudağından getirilen bir katre aleve benzetilmiştir. Karanfil, biçimsel özellikleri bakımından dudağa ve yapraklarındaki kıvrımları bakımından da aleve benzetilmiştir. Karanfille oluşturulan bu imgeyi Eyüboğlu da kendi şiirine taşımıştır. 16. dizedeki “Karanfil alevini (sızdı)” eksilteli yapısı karanfilin alevine sızmak edimini yüklemektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, şiirini anonim belirleyicilerin yanında Yunus Emre, Dadaloğlu ve Ahmet Haşim gibi şairlerin şiirleriyle anlam ilişkileri içinde kurgulayarak bir kültür şiiri oluşturmaktadır. Onun şiiri sözü edilen şairler ve şiirleri ile tam olarak anlam kazanmaktadır.

## 2. Sesbilimsel Öğeler

Şiir birçok bileşenden oluşan tür arasında yer almaktadır. Bu bileşenler onun farklı disiplinlerle iç içe olmasını da sağlamıştır. Araştırmacılar, şiirin ilk ortaya çıkışında sözün ezgiye

uyacak biçimde değiştirilmesinin büyük payı olduğunu belirtir (Yalçın, 2003, s. 43). Şiirin ezgiselliği ise seslerle sağlanır. "Dildeki sesler, kullanıldıkları sözcüklerin anlamından bağımsız bir nitelik ve değer taşırlar. Kulağımıza hoş ya da sevimsiz bir izlenim bırakmaları bakımından nitelikleri güzelduyusaldır" (Yalçın, 2003, s. 46). Ses dilsel yapıların tamamında vardır. Martinet (1985, s. 83), sesi konuşulan her sözcede ister istemez var olan olgu olarak değerlendirmektedir. Değişbilimsel çözümlenelerde ses olaylarının ve dilin özel kullanımları sözbilimsel ögeler kategorisinde değerlendirilir.

Roman Jakobson, dildeki en büyük kısıtlamaların ses düzeyinde gerçekleştiğini belirtir. "Şiirin bir dil olmaktan kurtulamadığını düşünürsek, seslerin doğal ya da uyumsal güzelliği dilin kısıtlayıcı kurallarıyla sınırlı kalacaktır. Buna karşılık belirli ölçüde de olsa seçme ve birleştirme özgürlüğü belli bir yoğunluk ortaya koyabilir" (Yalçın, 2003, s. 47).

Ses olayları dilin kullanım sürecinde ortaya çıkmaktadır. Dilde gerçekleşen ses olaylarının nedeni ahengi yakalama ve daha kolay söylenmesine bağlanmaktadır. *Yar Yüreğin Yar* şiirde de bu bağlamda kullanılan ses değişimlerinin yanında özel kullanımlara da yer verilmiştir. Bu özel kullanımlar dönemsel/kesimsel bir etki uyandırmak için de kullanılmış olabilir.

Eyüboğlu'nun şiirinde de söyleyişle ortaya çıkan ses olaylarına rastlanmaktadır. Altıncı dizede iç hece düşmesi örneği yer almaktadır: "6) Dağların bağı deşildi."

bağır> bağ-rı

Bir diğer ses olayı ise ünsüz yumuşamasıdır. Şiirde en çok ünsüz yumuşaması kullanılmıştır. İkinci dizede "2) İçinden kurt **çıktığın** gördüler."

çıktık-in >çıktı(ğ)ın;

Dördüncü dizedeki "4) **Böceğin** halinden bildiler."

böcek-in > böce (ğ)in

Sekizinci dizede "8) Yedi kat yerin **dibinden** haber getirdi"

dip-in > di(b)in

Dokuzuncu dizede "9) Gözünü **sevdiğim** tohum, gözünü **sevdiğim** toprak"

sevdi-k-im > sevdi(ğ)im

On altıncı dizede "16) **Kırlangıcın** alınyazısı"

kırlangıç-in > kırlangı(c)ın

Otuz altıncı dizede "36) Yar **yüreğin** yar **yarmağa** değer"

yürek-in > yüre(ğ)in ve yarmak -a > yarma (ğ)a

Otuz yedinci dizede "37) Bir insan tanımak oğul!.. Bir cihan **tanımağa** bedel"

tanımak-a > tanıma (ğ)a

Şiirde en gerçekleşen ses olayı ünsüz yumuşamasıdır. Sert ünsüzleri içeren sözcükler, şairin seçki düzleminde yumuşayarak şiirin müzikalitesinin değişmesini sağlamıştır. Ünsüz yumuşamasıyla ortaya çıkan kullanımlar şiire daha yumuşak bir söyleyişin hâkim olmasını sağlamaktadır. Şiirin biçimine de etki eden bu yumuşaklığın anlatımda şefkatli bir söylemin oluşmasını sağladığı söylenebilir.

### 3. Kurgu ve Yapı Taslakları

Sanatçılar, gelenekselden moderne bütün edebî metinlerin oluşturulmasında kurgu ve yapı taslaklarından (*shemes*) yararlanmışlardır. Bunların düzenlenişindeki tercihler metnin yapı ve anlam bakımından biçimlenmesine etki etmektedir. Kurgu ve yapı taslaklarını Özünlü (2001, s. 74), Koşutluk (*parallelism*), yineleme (*repetition*), öneleme (*foregrounding*) ve sapma (*deviation*) başlıkları altında değerlendirmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Yar Yüreğin Yar" şiiri bu başlıklar altında incelenecektir.

#### 3.1. Koşutluk

Bütün metinler dilsel yapıların bileşiminden oluştuğu için onun anlamsal bütünlüğünü kuran dilsel ilişkiler ağına ihtiyaç vardır. Koşutluk bu ilişkileri düzenleyen yollardan biridir. Özünlü (2001, s. 258), koşutluğu (*Parallelism*), "birbiriyle bağıntılı sözcükler, sözcük öbekleri ve tümceler arasındaki yapı benzerliği" olarak tanımlamaktadır. Bedri Rahmi'nin bu şiirindeki koşutluk ilişkileri ilk bakışta göze çarpmayan, anlaşılmayan söyleşimci kurguyla oluşturulmuştur. Şiirin bir anlatıcısı vardır, bir de anlatıcının seslendiği kişi. Anlatıcı muhatabına "oğul" diyerek seslenmektedir. Bu sesleniş metinde üç defa yinelenir. Anlatıcı anlatının oluşumunda ve seslendiği kişi karşısında üstün bir konumda yer almaktadır. Bu üstünlük sesleniş biçimiyle sezdirilir. Anlatıcının söylemi baba, bilge bir kişi ya da bir üst benlik konumunda yer almaktadır. Dinleyen ise oğul olma bakımından acemi olanı, toy olanı, acı çeken ve olgunlaşmamış olanı, ya da *anlatamayanı* karşılamaktadır. *Oğul*, eğitilmesi, yönlendirilmesi gerektirir. Çevresinin ve özellikle kendisinin farkına vardırılması gereken kişidir. Bu bakımdan da anlatıcı ikinci oğul seslenişine kadar insan dışındaki gerçeklik (hakikat) algısına yer verirken ikinci oğul seslenişinden sonra insan gerçekliğine yönelmektedir. Üçüncü sesleniş ise metnin iletisine odaklanarak sona ermektedir.

Bu seslenişlerle şiir üç anlam kesiti üzerine kurulmuştur. İlki başlangıçtaki on yedi dizeden oluşmaktadır. Anlatıcı burada evrenin sırrını çözen insanoğlunun yaptıklarına değinmektedir. Burada anlatıcı seslendiği kişiye her şeyi bilmeye çalışan insanın konumunu hatırlatmaktadır. Bu bölüm kendi içinde de koşutluk ilişkilerini barındırmaktadır. Her şeyin sırrını açan, ortaya koyan insanoğlunun çabaları aynı anlam ilişkileri ile bütünleşen sözcüklerden oluşmaktadır. Bölümü oluşturan metinsellik bağıntısı bu sözcüklerin kullanımıyla sağlanmıştır. Bu kesitte anlatım geçmiş zaman kipinde çekimlenmiştir. Epizodik anlatım yoluyla insanın geçmişi ve gelişimi betimlenmiştir. Bu anlatım biçiminden dolayı dizeler arasında kopukluk varmış gibi görünse de o parçalarda insana ilişkin tablolarla bir bütünsellik sağlamaktadır. Bu betimlemelerin anlatımında da koşutluklar önemli bir yer tutar. Şiirin ilk altı dizesi ikişerli olarak neden sonuç ilişkileriyle birbirine eklenmiştir. İlk dizelerde yapılan bir eylem verilir, ikinci dizelerde ise bu eylemle elde edilen, ulaşılan sonuç vurgulanır: "1) Elmayı ikiye böldüler

2) İçinden kurt çıktığın gördüler"

İkinci kesitte odağa insan alınmaktadır. Bir önceki bölümle karşıtlık ilişkisi içinde olan bu bölümde kendi içinde bir koşutluk da bulunmaktadır. Bu bölüm, giz, gizle- ve söyleyeme- gibi kavramlarla insanın iç dünyasındaki bilinmezlik ve bilinemezliklere vurgu yapmaktadır. Bu bölümde anlatı, şimdiki zaman ve geniş zaman kipinde betimleyici anlatımla sürdürülür.

Üçüncü kesit ilk iki kesitte yapılan betimlemeler yoluyla okurda oluşturulan, oluşturulması beklenen beklentiye dönük bir biçimde oluşturulmuştur. İlk iki kesitteki verilerden hareketle bir yargıya varılması gerekir. Şair yargısını bu bölümde ortaya koyar. Yarmak (açmak), sözcüğü başlık hariç ilk defa burada kullanılmıştır. İlk kesitlerdeki gelişme ya da yaşantılardan sonra insanın kendine dönmesi istenmektedir. Bundan sonra “*Yar yüreğin yar*” üç defa kullanılarak insanın içe dönüp tekrar dışa açılması gereği beklenmektedir. Şiirin bu bölümde daha çok bir istek ve beklenti egemendir. Bu beklenti gelecek zaman kipinin kullanımıyla daha da belirgin hâle getirilmiştir.

### 3.2. Yineleme

Yinelemeler bütün metin türlerinde ahenk ögesi olarak kullanılmıştır. Her türden metinde sestene heceye, kelimedenden cümle yapılarına kadar farklı düzeylerde dilsel yapıların yinelenmesi görülmektedir. Sözlü kültür ürünlerinde bellekte kalıcılığı sağlamak amacıyla kullanılan bu yapılar modern metinlerde de ezgisel etki ögesi olarak kullanılmıştır (Aksan, 2013, s. 203). Bedri Rahmi de şiirinin hem anlamsal yapısının oluşmasında hem de ezgisel yapısını hissettirebilmek için yinelemelerden yararlanmıştı. Yinelemeler, ezgisel etki oluşturmanın yanında şiirin anlam örüntüsünü biçimlendiren önemli dilsel yapılarıdır.

Koşutluk ilişkisini düzenleyen “oğul” sözcüğü, şiirde üç kez kullanılarak metnin anlatı şemasının oluşumunda önemli bir yer tutmaktadır. Oğul sözcüğünün her kullanımında metinde izlek değişimi gerçekleşmektedir. Bu yolla metin kesitlere de ayrılmış olur.

Metnin şemasını oluşturan bir diğer yineleme ise “*Yar yüreğin yar*” söz öbeğidir. Bu söz öbeğinde yar sözcüğü iki defa kullanılarak vurguyu üzerine toplamaktadır. “Yar” sözcüğü, Aksan (2013, s. 112)’in eşadlı ve çok anlamlılık içinde değerlendirdiği sözcükler arasında yer almaktadır. Yar, sevgili anlamının yanında ayırmak, açmak anlamına gelen yar- eylemi olarak da kullanılmaktadır. Ayrıca yar sözcüğü uçurum anlamına da gelmektedir. Şiirde “*yar yüreğin yar*” sözü şu şekillerde okunup, farklı biçimlerde anlamlandırmaya uygundur:

(Ey) sevgili yüreğin(i) yar (aç).

Yar (aç) yüreğin(i) yar (aç).

Yar (aç) yüreğin(i) yar (ey sevgili).

(Ey sevgili, senin yüreğin bir uçurum)

Şair, bu tercihi ile bir taraftan anlamın belirsizleşmesini sağlarken diğer taraftan da hem söyleyişi hem de anlamı çoğaltmıştır.

“Yar” sözcüğü başlık dâhil on defa kullanılmıştır. Şiirde yakın anlamlı başka sözcüklerin de kullanımıyla anlam örüntüsü tamamlanmıştır: Yar-, böl-, lime lime dil-, deş-, çöz- kılı kırka yar-, aşikâr ol-. Bu sözcükler/söz öbekleri, anlamak ve sırrı çözmek anlam ekseninde etrafında bir tenasüp oluşturmaktadır. Şiirin ilk on yedi dizesi bu bağıntı ile düzenlenmiştir.

Geri kalan kısım ise ilk bölümle karşıtlık ilişkisinden yararlanarak düzenlenmiştir. Açığa çıkarmanın karşıtı olarak “giz(li)” kavramı seçilmiştir. Bu bölümde evrenin çözülmesi sırları karşısında hâlâ gizli kalan insan üzerinde durulur. Bu karşıtlık ilişkileri bir çatışmayı da ortaya koymaktadır. Evrenin sırlarının çözülmesi gibi insanın da sırrının çözülmesi gereği vurgulanır. Bu



sırrın çözülmesinden olumlu ya da olumsuz ama mutlaka ortaya konulması gereken bir beklenti vardır. Sonucu ne olursa olsun kabul edilen bir beklenti dile getirilmektedir.

Bedri Rahmi, şiirinde yinelemelerden sıklıkla yararlanmışır. Şiirde yer alan yineleme türleri şu şekilde sıralanabilir: Ses yinelemeleri, ön yineleme, art yineleme ve tırmanma yinelemeleri.

Şair, şiirinde halk şiirinin söyleyişini kullanmakla birlikte biçimsel olarak halk şiiri kalıplarından farklı bir biçim kullanmıştır. Bazı dizeler arasında uyaklardan yararlanılmakla birlikte şiirin biçimsel yapısının kurulmasında uyaklara bağlı kalınmamıştır. Şiirdeki ses benzerlikleri uyaktan çok rediflerle sağlanmışır. Şiirin mısralar arasındaki uyumunun kurulmasında uyaktan çok rediflerden yararlanılmışır. Bu da söyleyişin daha serbest bir biçimde kurulmasını sağlamıştır.

Ses yinelemelerinin dışında etkili olan yinelemelerden biri de ön yinelemedir. Özünlü (2001, s. 259), ön yinelemeyi (*anaphora*), “birbirini izleyen tümcelerin başında aynı sözcüğü ya da sözcük öbeklerini kullanmak” olarak tanımlamaktadır.

**Belki** seyyar kuşların ömrü kadar sade aydınlık

**Belki** vişne çiçekleri kadar beyaz ılık

**Belki** çürümüş yılanlar kadar mundar

**Belki** mahzende yıllanmış şarap kadar lezzetli

Yukarıdaki alıntıda ön yinelemenin yanında dikkati çeken bir başka yineleme ise tırmanmadır. Özünlü (2001, s. 259), tırmanmayı (Climax) “sözcükleri, sözcük öbeklerini ya da tümceleri önem sırasına göre dizmek ve sıraya koymak” olarak tanımlamaktadır. Şair, art ve ön yinelemelerinde tırmanmaya da yer vermiştir. Ağlamak, sevmek ve ölmek bir dereceleme biçimidir. Şiirde kullanılan **belki** sözcüklerinin tekrarı da olasılıklar yoluyla anlamın daha çok çeşitlendirmiş, olasılıklarla yeni değer düzeyleri oluşturmaktadır. Bu da tırmanma yoluyla hem şiirin söylenişine (*sesletimi*) hem de anlamsal olarak pekiştirilmesine katkı sağlamaktadır.

Bir diğer yineleme türü ise art yinelemedir. Özünlü (2001, s. 259), art yinelemeyi (Epistrophe) “birbirini izleyen tümcelerin sonunda aynı sözcüğü ya da sözcük öbeklerini kullanma” olarak tanımlamaktadır.

Ağlarsın **gizli gizli**

Seversin **gizli gizli**

Ölürsün **gizli gizli**

Bedri Rahmi, şiirinde yer alan yinelemelerde ikilemelerden yararlandırmıştır. “İkilemeler, uzun yüzyıllar birlikte kullanılan birkaç bakımdan kalıplaşmış sözcüklerdir. Kalıplaşma, o kadar kesindir ki, ikilemelerde kullanılan bazı sözcüklerin sırası değiştirilemez, bazıları da tek başlarına yaşayamazlar, kullanılamazlar” (Hatiboğlu, 1981, s. 15). Aksan (2005, s. 20), ikilemeleri bir dilin anlatım gücünü ve zenginliğini artıran önemli kullanımlar arasında görmektedir. Türkçenin ikilemeler açısından diğer dillerden çok daha işlek bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Hatiboğlu (1981, s. 10), ikilemelerin daha çok halk dilinde kullanıldığını dikkatleri çekmiştir. Şiir dilindeki kullanımı konusunda da şu tespitlere yer vermiştir: “İkileme, aslında anlam gücü sağlamak için yaratılan bir psikoloji ve müzik olayıdır. Türkçede ikileme, şiire, düzyazıya, anlam, aydınlık katan, güzellik, ahenk sağlayan ve ancak başarılı ozanlarca, yazarlarca sezilmiş bir sırdır” (Hatiboğlu, 1981,

s. 11). Şiirde yer alan ikilemeler; *yar yüreğin yar, yaprak yaprak, lime lime, gözünü sevdiğim tohum gözünü sevdiğim toprak* ve *suyun sudan* olarak gösterilebilir.

Halk şiirine gönül vermiş olan Bedri Rahmi'nin şiirinde bu yollara başvurması bir tesadüf değildir. Biçimsel olarak şiirini halk şiiriyle bütünlemese de benzer söyleyiş özelliklerini kullanarak gelenekle ilişkisini sürdürdüğü söylenebilir.

### 3.3. Önceleme

Her metnin kendine özgü bir yapısı vardır. Bir metinde özgün bir yapının oluşması öncelemelerle sağlanır. Metinde okurun dikkati öncelemelerle yoluyla çekilir. Özünlü (2001, s. 36), öncelemeyi, "birleştirme eksenindeki öğelerin saptırılmasından başka bir şey değildir" biçiminde tanımlar. Öncelemeler görsel, sesbilgisel, biçimbilgisel, sözdizimsel ve anlambilimsel olmak üzere beş değişik yolla gerçekleştirilebilir (Özünlü, 2001, s. 93). Bedri Rahmi Eyüboğlu, şiirde sözdizimsel ve anlambilimsel öncelemelerden yararlanmıştır.

#### 3.3.1. Sözdizimsel Önceleme

"Yar Yüreğin Yar" şiiri sözdizimsel öncelemeler açısından değerlendirildiğinde devrik yapıların sıklığı dikkat çekmektedir. Devrik yapılar konuşma dili ve şiir diline özgü kullanımlar arasında yer alır. Bedri Rahmi de sözdizimsel önceleme olarak devrik yapılardan yararlanmıştır. Bunlar şu şekilde listelenebilir: "**Çözüldü** mevsimlerin sırrı yaprak yaprak" "... **haber getirdi** gözünü sevdiği tohum, gözünü sevdiğim toprak." "Kılı kırka **yardılar** oğul" "Arı gözümüzün önünde **sızdı** balını" "Bir sensin **gizlenen** oğul" "**Ağlarsın** gizli gizli" "**Seversin** gizli gizli" "**Ölürsün** gizli gizli" "**Çatlarsın** arzudan iştihadan" "Neler **aldın** dünyamızdan bunca zamandır." Yüklem sonrasında yer alan dilsel öğelerin sayısı değişiklik göstermektedir. Yüklemden sonra iki cümlede tek bir dilsel öge kullanılırken, dört cümlede iki öge, bir cümlede üç öge, bir cümlede dört öge ve bir cümlede de altı öge kullanılmıştır. Bu tür kullanımlarla ritmik bir söyleyiş geliştirilerek anlatının daha canlı bir hâle gelmesini sağlamaktadır. Bu biçimleşmiş söyleyişi tekdüze olmasını engellemiştir. Dikkat çeken bir diğer özellik de yüklem sonrasında ikilemelere yer verilmesidir.

#### 3.3.2. Anlambilimsel Önceleme

Bedri Rahmi'nin şiiri anlambilimsel öncelemeler bakımından incelendiğinde şiir anlam kurucu olarak 'Yar Yüreğin Yar' söz öbeği etrafında öncelenmiştir. Söz öbeğinin ilk ögesini "yürek" oluşturmaktadır. Yürek (kalp) bütün kültürlerde aşkın simgesi olarak kullanılmıştır. Yürek imgesinin aşkla ilişkilendirilerek merhamet ve insan olmanın da anlatım biçimi olarak kullanıldığı görülmüştür. İnsanın özünün bulunduğu yer olarak da yürek önemli bir yer tutar. Yine birçok kültürde insanın, evrenin (yaratılışın) özüne sahip olduğuna inanılmıştır. İnsan ve kâinat bir bütünün parçaları olarak görülmüştür. İnsan bu özü yüreğinde taşımaktadır.

"İslam filozofları kâinatı aklı ve nefsi olan, çeşitli organlardan vücuda gelen organik bir sistem olarak düşünmüşler; tam bir uyum içinde çalışan bu oluşum ile insan arasında bir benzerlik kurarak kâinata "âlem-i kübrâ" (büyük âlem), insana ise "âlem-i sügrâ" (küçük âlem) demişlerdir" (Şentürk, 2004, s. 549).

Bu ilişkiler ağından hareket edilerek insanın sırrına ulaşmanın evrenin sırrına da ulaşılacağı düşüncesine varılmıştır. Kâinatın insan için yaratıldığına inanan bir düşünce sisteminde insan evrenin gözbebeği konumuna gelir. Bu yaklaşım tasavvufi Türk şiirinde de sıklıkla dile getirilmiştir. Bu düşünceyi Şeyh Galip şu beyitte açıkça ortaya koymuştur: “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dide-i ekvân olan âdemsin sen” (Şentürk, 2004, s. 552).

Söz öbeğinin ikinci ögesini ise “yar” oluşturmaktadır. Yüreğin etrafını çevreleyen “yar” sözcükleri vardır. Yürek sözcüğü yar sözcüklerinin merkezini oluşturmaktadır. Yürek sırrı barındırırken “yar” o sırrın ortaya çıkmasına çabalayan edimsel yapıdır. Sırlar hep ilgi çekici olmuştur. İnsanoğlu esrarlı olanı anlamaya çalışmış onu açıklama tutkusu içinde olmuştur. Sırrın gizlendiği yerin incelenmeye alınması bu anlamda önem taşır. İnsan kendi sırrına ulaşmadan önce kendi dışına (âlem-i kübraya) yönelmiştir. Bu yöneliş maddi düzleme dayanmaktadır. Bu yönelişlerin sonucu gündelik hayattaki bilimsel ve teknolojik gelişmelerden gözlemlenebilmektedir. Dışarıyı bu kadar anlayıp, sırlarını çözen insan kendinde (âlem-i sügrada) aynı başarıyı gösterememiştir, hatta zamanla kendinden uzaklaşmıştır. Kendi yüreğini yarıp kendinin farkına varmazken kendi dışındaki dünyanın sırlarını çözen bir insanoğlu vardır.

Sanattan yaşama kadar her şeyde insansızlaşan bir dünya vardır. Modern sanatın çıkış noktasını insani olanı yıkma çabası oluşturur (Gasset, 2012, s. 33). Modern sanatın doğasını bilen bir sanatçı olarak Eyüboğlu insan odaklı bir sanat inşa etme çabasıdadır. Şiire ilişki tanımları yaparken de tamamen insani olandan hareket eder. “Başka milletler nesir pekmezi ile yetişip ara sıra şiir balına uzanırken, biz pekmeze boş verip hep şiir balına uzanmışız” (Eyüboğlu, 1987, s. 10).

Bedri Rahmi'nin şiirindeki anlambilimsel önceleme bir sesleniş içermektedir. Kendine yabancılaşan insanın kendine yönelmesi çağrısıdır. İnsan, kendi dışındaki bütün tabiat unsurları ile ilgili bilgi ve sonuçlara ulaşmıştır. Ancak bunların içinde kendisi yoktur. Oysa en önemli hazine kendisinde, yüreğindedir.

### 3.3.2.1. Benzetmeler

Benzetmeler şiirden gündelik konuşmalara kadar her türlü anlatım süreçlerinde başvurulan bir sanattır. Eyüboğlu, şiirinde benzetmelerden de yararlanmıştır. 28. 29. 30. ve 31. dizeler 32. dizedeki “bir aşktır” söz öbeğinin tamlayanı durumundadır. Bu dört dize son dizeye benzetme ilişkisiyle bağlanmaktadır. Bu dizelerde benzetmenin dört ögesi de kullanılmıştır. *Kadar* edatı benzetme ilişkisini sağlamaktadır.

- |  |   |           |
|--|---|-----------|
| 28) Belki seyyah kuşların ömrü + kadar + sade aydınlık | } | = bir aşk |
| 29) Belki vişne çiçekleri + kadar + beyaz ılık         |   |           |
| 30) Belki çürümüş yılanlar + kadar + mundar            |   |           |
| 31) Belki mahzende yılanmış şarap + kadar + lezzetli   |   |           |

Aşkın türevleri benzetmeler yoluyla ortaya konulurken belki sözcüğü ile de bir çeşit sıralaması yapılmıştır: Aşk sırasıyla sade ve aydınlık, beyaz ve ılık, mundar ve lezzetli oluşu bakımından ele

alınmıştır. Bu benzetmelerde bir yönüyle koşutluk, bir yönüyle de karşıtlık ilişkilerinden yararlanılmıştır.

Tanımlanması güç olan soyut kavramlardan birisidir aşk. Tanımlaması güçtür ancak durum içinde gösterilebilir: “İşte bu aşktır” denilebilir. Şiirde aşk, benzetmeler yoluyla tanımlanmaya çalışılmıştır.

### 3.3.2.2. Deyimler

Deyimler bir dile canlılık katan en önemli dilsel yapılardır. Konuşma dilinden yazı diline kadar her türden anlatımlarda sıklıkla başvurulan bir dilsel yapıdır. Türkçe deyimler bakımından çeşitlilik gösteren zengin bir dildir. Deyimlerin bu çeşitlilik durumları sınıflandırma yapmada çeşitli sorunlar ortaya çıkarmaktadır. Deyimlerin büyük bir bölümünün mecazlı anlatıma sahiptir. Aksoy (1984, s. 404), deymi “kavramları değişmece (mecaz) yoluyla, anlatım güzelliği ve özgünlüğü içinde belirten kalıplaşmış söz öbekleri ya da tümceler” olarak tanımlar. Eyüboğlu da şiirinde deyimlerden yararlanmaktadır. En küçük parçasına kadar ayırmak anlamında kullanılan *lime lime et-* deyimini *lime lime dil-* biçiminde kullanmıştır. Anlamı güçlendirmek için aynı anlama gelen *kılı kırka yar-* deymi de kullanılmıştır. *Hâlden anla-* deymi de *hâlinden bil-* biçiminde kullanılmıştır. “Gözünü sevdiğim (tohum) gözünü sevdiğim (toprak)” sıfat olarak kullanılan bu yapı çok sevmek anlamına gelmektedir (Aksoy, 1984, s. 691). Daha çok insan için kullanılan bu deyimde insan dışı ögeler için kullanılmıştır. İnsan dışı varlıklarla bir bütünleşme arzusu göze çarpmaktadır. *Yere geç-* deymi de utanmak anlamıyla kullanılır. Parçası olduğu evrenle bütünleşme bu deyimle de vurgulanır.

### 2.3.2.3. Kişileştirmeler

Kişileştirme, (personification) gündelik dil kullanımlarından edebi metinlere kadar çok sıklıkla kullanılan sanatlar arasında yer almaktadır. “İnsana özgü özelliklerin doğadaki varlıklara aktarılmasıyla gerçekleşen eğretilene türü” (İmer, Kocaman, Özsoy, 2011: s. 176) olarak tanımlanmaktadır. Eyüboğlu bu şiirinde sıklıkla benzetmelerden yararlanmıştır.

*Buğdayın macerası* söz öbeğinde de kişileştirme yapılmıştır. Macera insanın başından geçen olayları içerir. Buğday başından birçok olay geçen insana benzetilerek kişileştirilmiştir. Şiirde buğday ile insan ilişkisinin kullanılması tesadüfi değildir. Tarihsel olarak çok eskiye dayanan bir birliktelik söz konusudur. İnsanın üretip işlediği ilk tarım ürünü olması bakımından buğday, insanın en iyi anladığı, sırrına en çok vakıf üründür. Hatta İslam inancında göre yasak meyve buğdaydır. İnsanın cennetten kovularak yeryüzü sürgünü yaşaması da onunla başlar. Buğday insanın dünya macerasında insanın yol arkadaşı gibi olmuştur.

*Kırlangıcın alınyazısı* söz öbeğiyle de kişileştirme yapılmıştır. Alınyazısı insana özgü bir durumdur. Bu durum kırlangıca yüklenmiştir. Kırlangıçlar da insanla iç içe yaşayan canlılar arasındadır. Özellikle kültürümüzde evin belli bölümlerine yuva kurabilmeleri için çeşitli düzenekler kurulmuştur. Kırlangıç, halk şiirinde de sıklıkla işlenen, motif olarak kullanılan kuşlar arasında yer almaktadır. Halk şiirinde çok farklı özellikleri bakımından benzetmelere konu olan bu kuşlar daha çok “şefkat uyandıran görünüşleri ve insan özünden yuva yapma ustalıkları” (Zariç,

2011, s. 104) bakımından konu olmuştur. Bedri Rahmi de kırlangıcı bu yönüyle ele alır. Pencерemizin önünde yazılan kırlangıcın alın yazısı yine insan doğa bütünleşmesini ortaya koymaktadır.

“Yedi kat yerin dibinden haber getirdi/gözünü sevdiğim tohum, gözünü sevdiğim toprak” dizelerinde “haber getiren tohum” ve “haber getiren toprak” ile kişileştirme yapılmıştır. Haber getirme işi insana özgü bir durumdur. Şiirde insana haber getirenler de yine insanlık tarihi boyunca insanın sadık dostları olmuşlardır. Tarihsel açıdan bakıldığında tohum ve toprak insanın avcılığa dayanan göçebe yaşam biçiminden yerleşik düzene geçmesini sağlayan ikilidir. Bu süre içinde de aynı dilden konuşarak birbirlerini anlayarak günümüze kadar gelmişlerdir.

Üzerinde durulması gereken bir diğer konu da tohum ve toprağın yerin *yedi* kat dibinden haber getirmesidir. (*Yedi kat yerin dibinden haber getirdi/gözünü sevdiğim tohum, gözünü sevdiğim toprak*) Sayılar halkın benimsediği kültür taşıyıcıları olarak birçok kültürde kullanılmıştır (Sev, 2021, s. 565). Yedi sayısı da birçok kültür tarafından sıklıkla kullanılmıştır: Cehennem yedi tabakadan oluşmaktadır ve yedi kapısı vardır. Dünya yedi derya ve yedi iklimden oluşmaktadır. Yer ve gök yedi kattan oluşur. Hz. Süleyman Mescid-i Aksa’yı yedi yılda bitirmiştir. Nefsin yedi çeşidi, kalbin yedi tavrı vardır. Hz. Yusuf menkıbesinde yedi yıl bolluk, yedi yıl kıtlık yaşanmıştır (Uludağ, 2016). Bu kültürel motif Karacaoğlan’dan Pir Sultan’a, Âşık Ömer’e kadar birçok şair tarafından halk edebiyatında da kullanılmıştır:

“**Yedi** kat göklerin **yedi** kat yerin

Kudret binasını kuranlar gelsin” (Bezirci, 2010, s. 192)

Yerin ve göğün çeşitli katlardan oluştuğu düşüncesinin hem halk kültürü hem de inanç temelli boyutları bulunmaktadır. Bedri Rahmi de şiirinde halk kültürü ve inançlarına dayalı bir kozmolojiden yararlanılmıştır.

### 3.4. Sapmalar

Bir edebî metni diğer metinlerden ayıran en önemli özellik farklı söyleyiş biçimlerine başvurmasıdır. “Yazınsallık hem ölçüt dil kurallarını hem de geleneksel estetik yasaların kırılmasından doğar” (Göktürk, 1998, s. 133). Farklı söyleyiş biçimleri de sapmalar yoluyla gerçekleştirilir. Sanatçı farklı bir anlatım oluşturabilmek için değişik türden sapmalara başvurur. Bedri Rahmi, şiirinde tarihsel dönem sapmaları ve anlamsal sapmalardan yararlanarak şiirini kurmuştur.

#### 3.4.1. Tarihsel Dönem Sapmaları

Sanatçılar kendi dönemlerinin öncesine yönelerek artık kullanılmayan ya da seyrek kullanılan yapılarla eserlerinde yer verirler. Bu yönelimde sanatçıların geleneksel olanla bağ kurma arzuları belirleyicidir. Eyüboğlu’nda da böyle bir arzu söz konusudur. “*Yüreğün*” kullanımı tarihsel kullanım bakımından yükleme hâlidir ve *yüreğini* anlamını vermektedir.

yüreğün > yüreğini

Bu kullanımı Sev (2007, s. 188), eksiz belirtili yükleme hâli olarak tanımlamaktadır. Bu kullanım tarihi Türk lehçelerinin bütün dönemlerinde kullanılmıştır. Benzer bir kullanım ise “*çıktığın*” kelimesinde de karşımıza çıkmaktadır.

çıktığın > çıktığını

Eyüboğlu'nun bu tarz sapmalardan yararlanması büyük bir hayranlık beslediği Türk kültürü ve edebiyatından kaynaklanmaktadır. Şiirini yine büyük bir hayranlık duyduğu Yunus Emre'ye öykünerek oluşturması da önemli bir yer tutar. Yunus Emre'nin "Yar Yüreğim Yar" şiirindeki kullanım "Yar Yüreğin Yar" biçiminde yeniden kurgulanır.

### 3.4.2. Anlamsal Sapmalar

Şiir imgelerin türüdür. En etkili ve başarılı imgeler de alışılmadık bağdaştırmalar yoluyla kurulur.

Arının bal yapması "**sızdı balını**" ifadesi ile karşılanmıştır. (*Arı gözümüzün önünde sızdı balını*) **Sız-** eylemi herhangi bir sıvının içinde bulunduğu kabın çatlağından belli belirsiz bir biçimde dışarıya çıkmasıdır. Sız- sözcüğü ak- sözcüğünden farklılık gösterir. **Sız-**'ta belirsizlik, gizlilik varken *ak-*'ta aşikârlık, açıklık vardır. Arının bal yapması da sız- sözcüğüyle kullanılarak alışılmadık bir bağdaştırma yapılmıştır. **Sız-** sözcüğü bir sonraki dizeye bağlanarak karanfilin eylemi olarak da kullanılmıştır. Bu sefer sızan alevdir. Bal akıcı olması bakımından sızma özelliğine sahip olabilecek niteliktedir. Alevin sızması yapısı bakımından mümkün değildir. Karanfilin yapraklarının biçimi bakımından aleve benzetilmesi çağrışımsal bir yönü varken alevin sızması alışılmadık bir kullanımdır.

"**Seyyah kuşlar**" göçmen kuş kullanımına yeni bir biçim katmıştır. Göçmen kuşlar mevsimsel olarak sürekli olarak sıcak bölgelere göç eden kuşlardır. Bu eylemlerinde temel yönlendirici içgüdülerdir. Zamanı geldiğinde aynı türdeki kuşlar içgüdüsel ve zorunlu olarak göçe başlar. Yol ve yolculukları birbirinin aynısıdır. Seyyahlık ise insana özgü bir durumdur. İçgüdüsel ve zorunluluk dışı bilinçli ve tasarıma dayanan bir süreçtir.

Bir başka alışılmadık bağdaştırma ise aşkın fışkırıp çıkması "**Bir aşktır fışkırıp çıkacak**" olarak kurgulanmıştır. Fışkır- eylemi sıvılarda gerçekleşen bir eylemdir. Kapalılık durumunda olan bir sıvının sıkışma ve sıkıştırma sonrasında kendine yol açması/yol bulmasıyla ortaya çıkan bir eylemlilik durumudur. Aşk ise soyut bir kavram olup duygularda yaşanan ve yalnızca hissedilen bir durumdur. Aşkla bütün kapatma, baskı ve engellemeler karşısında tazyikle kendine yol bulup çıkacak bir sıvı madde ilişkisi kurulmuştur.

## SONUÇ

Bir edebi metin çok farklı bakış açılarıyla incelenebilir. Tarih boyunca da farklı kuram ve yaklaşımlar kullanılarak değişik inceleme yolları geliştirilmiştir. Deyişbilim de bu yollardan biridir. "Yar Yüreğin Yar" şiiri deyişbilimsel açıdan incelendiğinde insanı merkeze alıp lirik bir söyleyişle oluşturulan bir şiirin kurulduğu söylenebilir. Şiirdeki lirik söyleyiş, konuşma dilinin yalınlığı ve akıcılığı ile sağlanmıştır. Söyleyişteki bu yalınlık ve açıklık daha çok *şiir söylemek* tabirini anımsatmaktadır. Sık sık kullanılan ikilemeler ve devrik yapılar söylemeye dönük kullanımlardır. Şiirde yinelemelerin hemen hemen her türüne yer vererek söyleyişi akıcı hale getirilmiştir. Yine ağız ve lehçelerde kullanılan daha sonra tamamen yazı dilinden kaybolan kullanımlara yer verilmesi de gelenekselliğin biçim, sesletim düzeyinde sürdürülmesinin bir göstergesidir. Bu tür kullanımların

yalnızca sessel etki kurmak amacıyla oluşturulduğu söylenemez. Bu kesimsel söyleyişle tarihsel bir sapma oluşturularak Yunus Emre'yle içerik düzeyinde kurulan bağın biçimsel düzeye, söyleyişe de yansıtma amacının güdüldüğü de söylenebilir.

Şiirin geleneksel Türk şiirindeki gibi alışılmış kalıplara dayanan bir uyak yapısı ve düzeni bulunmamaktadır. Ahenk unsurları dize sonlarındaki redifler ve sıklıkla başvuru olan ikilemelerle sağlanmıştır. Metinde sert ünsüzlerden çok yumuşak ünsüzlerin kullanılması söyleyişi daha çok etkili kılmıştır. Anlam/duygu söyleyiş bütünlüğünün oluşmasında ses yapılarının da önemli bir etkisi bulunmaktadır. Şiirdeki ses olayları şiirin anlamsal yapısını yansıtmak için biçimde düzenlenmiştir. Şiirde yer alan insana ait özelliklerden şefkat, duygu ve merhamet etkisi yalnızca anlamla değil ses özellikleriyle de sağlanmıştır.

“Yar Yüreğin Yar” şiiri Türk edebiyatı ve kültürünün çağrışımlarıyla kurgulanmış bir şiirdir. Söyleyiş benzerliğinin yanında takip edilen bir kültürün şair ve şiirleriyle de metinlerarası ilişkiler kurularak şiirin anlamsal düzeyi derinleştirilmiştir. Şiirin anlamsal katmanlarının oluşumunda anonim belirleyicilerin yanında Yunus Emre'den Dadaloğlu'na Ahmet Haşim'e kadar birçok şairle ilişkilendirmelerde bulunulmuştur.

Modern dünyada anlamsızlaşan, değersizleşen ve kendine yabancılaşan insan Eyüboğlu'nun şiirinde yeniden merkeze alınmış, değerli ve anlamlı kılınmıştır. Özü, sözü ve söyleyişi insan olan bir şiir söylemiştir. Evrenin özü ve merkezi olan insan bütün olumsuzluk ve aksi düşüncelere karşın hâlâ bu niteliğe sahiptir.

#### KAYNAKÇA

- Ahmet Haşim (2001). *Bütün Şiirleri*. Ed. İnci Enginün, Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Aksan, Doğan (1999). *Halk Şiirimizin Gücü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksan, Doğan (2005). *Türkçenin Zenginlikleri İncelikleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksan, Doğan (2009). *Nâzım Hikmet Şiirinin Gücü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksan, Doğan (2013). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksoy, Ömer Asım (1984). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü II*. Ankara: TDKY
- Bezirci, Asım (2010). *Pir Sultan (Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Etkisi, Sözlük Kaynakça ve Bütün Şiirleri)*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Çelik, Abdullah (1996). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2012). *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eagleton, Terry (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. Çev. Kaya Genç. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi (1987). *Delifışek*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi (2017). *Dol Karabakır Dol*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fuat, Memet (2015). *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Ortega Y Gasset, José (2012). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. İstanbul: YKY.
- Gökalp Alpaslan, Güzin Gonca (2012). “‘Kerem Gibi’ Şiirine Deyişbilimsel Bir Bakış”. *Şerif Aktaş'a Armağan*. Ed. Yakup Çelik. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları. 31-50.
- Göktürk, Akşit (1998). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Gölpınarlı, Abdülbâki (2014). *Yunus Emre Hayatı ve Bütün Şiirleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hatipoğlu, Vecihe (1981). *Türk Dilinde İkileme*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İmer, Kâmile-Kocaman,-Ahmet Özsoy, A. Sumru (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Martinet, André (1985). *İşlevsel Genel Dilbilim*. Çev. Berke Vardar. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Özünü, Ünsal (2001), *Edebiyatta Dil Kullanımları*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim (1986). *Dadaloğlu*. Ankara: Kapı Yayınları.
- Sev, İ. Gülsel (2007). *Tarihi Türk Lehçelerinde Hâl Ekleri*. Ankara: Akça Yayınları.
- Sev, İ. Gülsel (2021). "Atasözlerinde Sayılar Bağlamında Eşdizimsel İlişkiler". *Hamza Zülfikar Armağanı*. Ankara: TDKY.
- Short, M. (2013). *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London: Longman.
- Şentürk, Ahmet Atilla (2004). *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: YKY.
- Uludağ, Süleyman (2016). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Yalçın, Mehmet (2003). *Şiirin Ortak Paydası-Şiirbilime Giriş*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Zariç, Mahfuz (2011). "Turnadan Leyleğe Halk Şiirinde Göçmen Kuşlar". *Hece Gezi Özel Sayısı*. S. 22. s. 102-117.



FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

# GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ



  
Güncce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

# Selim İleri Romancılığı



  
Güncce Yayınları

# Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştiri

Dr. İrfan Atalay

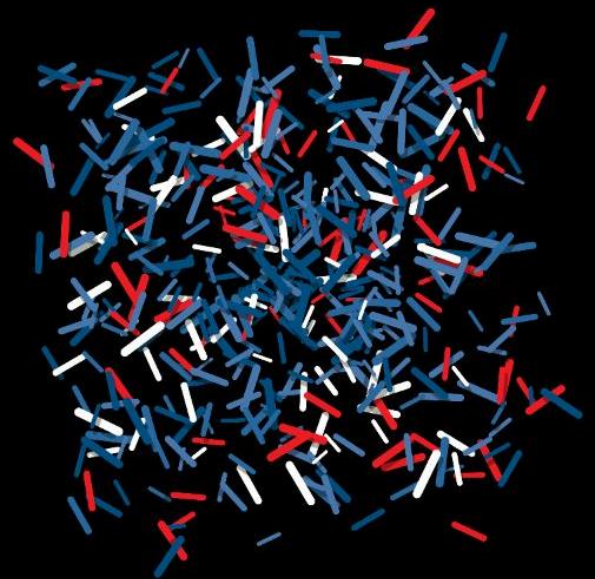


  
Güncce Yayınları

# FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

*Dr. Yusuf Topaloğlu*



  
Güncce Yayınları

# Fransızcadan Türkçeye Aktarılan Spor Terimlerinin Ses ve Biçim Bakımından İncelenmesi

DR. ÖĞR. ÜYESİ UĞUR ÖZGÜR\* - DR. ÖĞR. ÜYESİ YUSUF TOPALOĞLU\*

## Öz

Fransızcadan Türkçeye aktarılan spor terimlerinin ses ve biçim yönünden incelendiği bu araştırmada, söz konusu terimlerin geçiş sürecinde ve sonrasında, bunlara Türkçe bir karşılık bulunması veya bunların Türkçeleştirilmesi sorunsalı ele alınmaktadır. Türkçeye farklı dillerden aktarılan terim ve sözcüklere karşılık bulma veya bunları Türkçeleştirme yönünde ortaya konan yöntemlere, Fransızcadan Türkçeye spor terimlerinin geçiş sürecinde ve sonrasında başvurulmadığı ve bu terimlerin okunup yazıldıkları gibi Türkçeye geçtikleri ileri sürülmektedir. İki sözlükten derlenen spor terimleri üzerinde yapılan biçimsel ve sessel incelemeye göre, toplamda 12 grup oluşturulmuştur. Bu terimleri oluşturan ses birimlerin ve seslemlerin biçimleri ve okunuşları incelendiğinde, hiçbirinin Türkçeye biçimsel yönden aktarılmadığı, çoğunun sadece okunuşlarının geçtiği gözlemlenmiştir. Ayrıca bu terimlerin çoğunun Fransızca okunuşları olduğu gibi değil, Türkçe sesletimine uydurularak aktarıldığı anlaşılmıştır. Sonuç olarak, farklı dillerden Türkçeye aktarılan terimler veya sözcükler için önerilen türetme, birleştirme, eşanlamlısını kullanma, canlandırma, diğer Türk lehçelerinden veya Anadolu ağızlarının söz varlığından, genel dilden, halk ağızlarından yararlanma, çevirisini yapma gibi farklı yöntemlerle Türkçe karşılıklar aranmasına karşın, dilin konuşucuları tarafından bu terimlerin yeterince kabul görmediği saptanmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Fransızca sesletimi, Türkçe, spor terimleri, aktarma, alıntılama, ses ve biçim incelemesi

## RESEARCH OF THE SPORTS TERMS TRANSFERRING FROM FRENCH TO TURKISH IN TERMS OF PHONETIC AND FORMAL

### Abstract

Sports terms passed from French to Turkish are examined from the phonetic and formal point of view in this research, the transfer process and the provision finding of a Turkish response to these terms, or the problem of their Turkification is also addressed. Methods have been put forward to find a response to terms and words passing through different languages to Turkish or to translate them into Turkish. However, it is suggested that these methods were not applied to these sports terms during and after the transfer process, and that these terms were read and written as they were passed into Turkish. According to the phonetic and formal analysis conducted on sports terms compiled from two dictionaries, a total of 12 groups and a total of 158 data from these groups were collected. When the forms and readings of the phonemes and syllables that make up these terms are examined, it has been observed that none of them are formally transferred to Turkish, most of them

\* Tekirdağ Namık Kemal Ün. Fen Edebiyat Fak. TDE Böl. uozgur@nku.edu.tr, orcid: 0000-0001-9385-2912

\* İstanbul Ün. Hasan Ali Yücel Eğitim Fak. Fransız Eğitimi ABD, yusuf.topaloglu@iuc.edu.tr, orcid: 0000-0003-2832-6902

Gönderilme Tarihi: 27 Nisan 2023

Kabul Tarihi: 21 Temmuz 2023

are only recited. In addition, it has been understood that pronunciation of most of these French terms are transferred not as they are, but according to the Turkish pronunciation. As a result, even though Turkish equivalents were searched for by different methods such as derivation, merging, using synonyms, animation, using the presence of terms and words from other Turkish dialects or Anatolian dialects, general language, folk dialects, translation are not applied for terms or words transferring through different languages to Turkish, it was found that these terms were not accepted enough by the speakers of the language.

**Keywords:** French pronunciation, Turkish, sports terms, transfer, quotation, phonetic and formal analysis

## GİRİŞ

İlk çağlardan günümüze kadar insanların birbirlerine bir şeyler aktarma gereksinimi duymasıyla dünya üzerindeki diller ortaya çıkar. İnsanların iletişime geçmek için ortaya koydukları her türlü etkileşim görevini gören dil, sadece aynı toplumda veya ulusta paylaşımda bulunan insanların anlaşabilmelerini değil, aynı zamanda insanların bilgi birikimlerini, ekinlerini, gelenek ve göreneklerini yeni kuşaklara aktarabilmelerine katkı sağlar. İnsanlar arasında iletişim ve etkileşim aracılığı yapmak, insanı insana kavuşturmak gibi önemli özellikleri içeren dil ile ilgili birçok tanımla karşılaşılır. Bunlardan Uygur (1984, s. 13-14): “Dil, kaynağını insanın günlük yaşamda karşılaştığı kendince önemli bir soruya aydınlık sağlamak arayışından başka bir yerde aramak boşunadır. Dil, insan olarak yazgım benim; dil var olma koşulum benim, öğrenmesiz, alışmasız, yinelemesiz edinemem dili.” ifadesini kullanarak dilin öneminin altını çizer. Göktürk (2002, s. 175) ise: “İnsanın, içinde var olduğu dünyayı bulgulama, anlama betimleme aracıdır.” şeklinde dilin tanımını yapar. Akarsu (1998, s. 80) dili: “Yaşamın bütün alanlarında, günlük yaşamın en yalın olaylarında, bilimde, gelenek ve törelerde, inançlarda ortaya çıkar; dil her türlü maddesel yaşamın, tekniğin, ekonominin de koşuludur; dinde, hukukta, felsefe ve sanatta yeri vardır.” şeklinde tanımlayıp önemine dikkati çeker. Türk Dil Kurumu (TDK) (2011, s. 662) tarafından hazırlanan *Türkçe Sözlük*'te, *dil* sözcüğünün anlamı ve kullanıldığı yerler şu şekilde verilir:

- İnsanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisan, zaban: “Dilinden Anadolu’lu olduğu ancak belli oluyordu.” S. Faik Abasıyanık.
- Bir çağa, bir gruba, bir yazara özgü söz dağarcığı ve söz dizimi: “Halk dilinin günebakan ismini verdiği bu çiçek, güneşe âşıktr.” –H. S. Tanrıöver.
- Belli mesleklere özgü dil: Hukuk dili.
- Düşünce ve duyguları bildirmeye yarayan herhangi bir anlatım aracı: Müzik dili. Yazı dili. “Hiçbir zaman onların arasına katılabilecek bir dil bulamadım.”-R. Mağden.

Geçmişten günümüze dilin tanımı ve anlamı üzerine yapılan araştırmalardaki ortak kanı, dilin insanlar arasında anlaşmayı sağlayan en önemli iletişim aracı olduğu görüşüdür. “Dil, insanlar arasında anlaşmayı sağlayan tabii bir vasıta; kendi kanunları içinde yaşayan ve gelişen canlı bir varlık; milleti birleştiren, koruyan ve onun ortak malı olan sosyal bir müessese; seslerden örülmüş muazzam bir yapı, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli antlaşmalar ve sözleşmeler

sistemidir (Ergin, 1995, s. 7)”. “Dil, her kavmin kendi toplum yapısına göre şekillenmiş özel birer anlaşma sistemidir.” (Korkmaz, 2003, s. LXI). Banguoğlu’na göre ise: “Dil, insanların meramlarını anlatmak için kullandıkları bir sesli işaretler sistemidir.” (Banguoğlu, 2015, s. 9).

Bu bağlamda insanların birbirleriyle anlaşabilmelerini sağlayan dünya üzerindeki diller, çoğunlukla köken ve yapı bakımından iki biçimde sınıflandırılır. Bunlardan Türkçe, köken olarak dünya dilleri içinde Altay dilleri arasında yer alır. Sondan eklemeli bir dil olan Türkçe, yapısına göre, doğrusu tipbilimsel sınıflandırma bağlamında, eklemeli diller grubunda bulunur. Yeni sözcükler ve terimler türetmek eklemeli dillerde oldukça kolay olup, bu dillerin önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilir. Ancak Türkçede eklerin sayısının belli olduğu da unutulmamalıdır. Türkçe bu yönüyle yeni sözcükler türetme konusunda uygun bir dildir ve nitelikli zengin bir ek sistemine iyedir (Ercilasun, 1999, s. 355-362). Buna karşın Türkçe, diğer dillerde olduğu gibi başka dillerden terim ve sözcükler alıp, başka dillere terim ve sözcükler verir. Diller arası terim ve sözcük geçişi, neredeyse bütün dünya dillerinde vardır. Özellikle genel ağ sayesinde sınırların ortadan kalktığı bir dönemde toplumlararası etkileşim daha da artmış durumdadır. Komşu veya komşu olmayan devletlerle çeşitli temaslar sonucunda dilimize yabancı terim ve sözcükler girer. Diller arasındaki terim ve sözcük alışverişi, savaşlar, göçler, coğrafi nedenler, din değişikliği ve alfabe değişikliği, siyasi ve ekonomik olgular, ticari ilişkiler, bilim ve teknolojiye hızlı ilerleme ve gelişmeler, ulaşım ağının gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla birlikte insanlar arası etkileşim ve iletişimin kolaylaşması gibi pek çok durumdan kaynaklı diller birbiriyle terim ve sözcük alışverişinde bulunur. Türkçenin diğer dillerle olan ilişkisi ve Türkçede yer alan alıntı terim ve sözcükler üzerine birçok önemli araştırma ve çalışma vardır. Köktürk yazı dilinden başlanarak her dönem için dildeki yabancı sözcüklerin varlığı tespit edilmeye çalışılır (bkz. Ölmez, 1995 / 1997; Aksan, 1997; Öner, 1996; Tekin, 2001; Tekin, 1983). Diller arasındaki sözcük alışverişi ile ilgili bazı araştırmacıların görüşlerine yer verilir. Sosyal hayata dayalı olarak sözcük;

“Öğrenme ve öğretmeler sürecinin bir sonucu olan diller arası alışverişler, dillerin konuşucularının türlü düzlemlerdeki karşılıklı ilişkilerinden ortaya çıkar. Dillerin dünya üzerinde kapladığı coğrafya ile bu coğrafyada yaşayanların ilişkiler süreci olan tarih, bu konunun ana eksenleridir; zira her kişi veya topluluk, kendisinininkinden farklı coğrafyalarda yaşayan ve farklı bilgilenme yollarından geçmiş başka kişi ya da topluluklardan yeni şeyler öğrenir ve öğrendiklerinin adını da kendi diline taşır. Bu etkileşimde, etkileşimin boyutları, farklılıklarla doğru orantılıdır (Karaağaç, 2015, s. 36)”.

Bu doğrultuda Korkmaz (1995, s. 843-858), Türkçedeki batı kaynaklı sözcükleri dört farklı aşamada değerlendirir:

- Türklerin Anadolu’da yerleşmesinden başlayarak XVIII. yüzyıla kadar olan dönemde alınan Batı kaynaklı sözcükler,
- XVIII. yüzyılda Batı ile ilk temaslarımızın ortaya koyduğu durum,
- 1839 Tanzimat hareketi ile başlayan Batı’ya yönelişin getirdiği yabancı sözcükler,
- Cumhuriyet devrinde alınan Batı kaynaklı sözcükler biçiminde gruplandırır.

Bu bilgiler çerçevesinde bu araştırmamızda, Batı kaynaklı olup, sadece Fransızcadan aktarılan spor terimlerini ses ve biçim bakımından incelenmesi amaçlanmaktadır. Fransızcadan Türkçeye aktarılan terimler veya sözcükler üzerine yapılan birçok önemli araştırma vardır. Bu araştırmalarda

bu terim ve sözcüklerin gerek görsel veya yazılı basında gerekse eğitim ortamlarında daha çok kullanımları üzerine durulur (bkz. Özsoy, 2020; Çiçek, 2004; Kaymaz, 1995; Turgut, 2009). Bu değerli araştırmalardan biri, Sığırcı'nın (2006) yapmış olduğu *Fransızcadan Türkçeye Geçmiş Sözcüklerin Ses Anlam Yönünden Değişimleri Açısından İncelenmesi* araştırması, Fransızcadan aktarılan sözcükleri genel olarak ele almış ve sadece ses ve anlam yönünden incelemiştir. Bununla birlikte Fransızcadan Türkçeye aktarılan spor terimleri üzerine ses ve biçim yönünden ayrıntılı ve özgün bir araştırma veya çalışma henüz yapılmış değildir. Bu nedenle Fransızcadan Türkçeye aktarılan spor terimlerinin ses ve biçim bakımından ayrıntılı olarak incelenmesi önem arz etmektedir. Bu bağlamda araştırmamızda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

- Fransızcadan Türkçeye aktarılan spor terimleri ses ve biçim yönünden bir değişikliğe uğramış mıdır yoksa söylendikleri gibi mi aktarılmışlardır?
- Bu spor terimleri Türkçeleştirilip mi kullanılmaya başlanmış?
- Fransızcadaki bu terimler Türkçeye aktarılırken, bunlara Türkçe karşılık önerilmiş midir?
- Bunlara Türkçe karşılık bulunmuşsa veya bunlar Türkçeleştirilmişse, bu süreçlerde kullanılan yöntemler nelerdir?

Bu bağlamda Türkçe ve Fransızca ilişkileri ile diller arasındaki terim ve sözcük alışverişi sürecinin çerçevesi çizilerek araştırmanın sorunsalı üzerine bir varsayım öne sürülecektir. İnceleme kısmında benimsenen yöntem tanıtıldıktan sonra, elde edilen bulgular değerlendirmeye alınıp, ileri sürülen varsayım sınırları içinde tartışılacaktır.

### 1.1. Türkçe ve Fransızca İlişkileri

Türkiye ile Fransa arasındaki ilişkiler, Kanuni Sultan Süleyman dönemine dayanır. Kanuni Sultan Süleyman, 1526'da Fransa kralı 1. François'in yardım talebine olumlu cevap verir. Daha sonraları Fransa'ya ayrıcalıklar (Fr. capitulation) verilir, ticari ve ekonomik ilişkiler başlar. Ekonomi ve politikaya bağlı olarak gelişen bu ilişkiler, özellikle Tanzimat döneminde ekinel anlamda da artış gösterir. Tanzimatla birlikte yüzünü batıya çeviren Türk aydını, Batı ekinini daha yakından tanımak için Fransız yazarların eserlerini çevirir. Bu ekinel çalışmalar esnasında pek çok Fransızca terim ve sözcük dilimize girer. Tanzimat döneminde yazılan tiyatro, hikâye ve romanlarda pek çok Fransızca terim ve sözcük kullanılır (Özgür, 2018, s. 33). Türkçe ve Fransızca arasındaki ilişkiyi Karaağaç (2015, s. 123) aşağıdaki gibi belirtir:

Türklerin Fransız dil ve kültüründen bir şeyler öğrenmeleri, Fransız kültürünün Avrupa'nın belirleyici kültürü konumunda olduğu 18. ve 19. yüzyıllarda başlamıştır. Bu yüzyıllar, Fransız dil ve kültürünün başta İngiliz olmak üzere, pek çok halkı etkilediği bir dönemi ifade eder. Fransızcadan Türkçeye alınan sözlerin çokluğu, zaman zaman, sözlüksel etkilenmeyi dilbilgisel etkiye çevirmiştir. Türkçenin batı dillerinden aldığı sözlerin tamamına yakını, Türkçeye Fransızca üzerinden alınmıştır. Bugün bile, İngilizce veya bir başka Avrupa dilinden alınan sözler, Fransızca biçimlerine dönüştürülmektedir: innovation > inovasyon vb..

Sarı (2014, s. 45), Türkçe-Fransızca arasındaki terim ve sözcük alış-verişinin gerçekleşme biçimini aşağıdaki gibi aktarır:

Tanzimat'la birlikte tercüme odalarının kurulması, hatta dış işleri memurlarına Fransızca öğretimi için kurslar düzenlenmesi, ilk tip mektebinde derslerin Fransızca okutulması, dış

politikada Avrupa'ya temsilciler gönderilmesi, Fransız kaynaklı yayın organı gazete ve sanat kolu tiyatronun sosyal hayatımıza girişi, Fransızca kelimelerin hangi alanlara ait olacağına dair ip uçları vermektedir. Giyimden ev eşyasına, yeni aletlerden yeni düşüncelere kadar birçok alanda kelimelerin girişi bu dönemde hızlanmıştır.

Karaağaç tarafından hazırlanan *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*'nde (2015, s. 129) Fransızcadan alınan terim ve sözcük sayısı 5858, *Türkçe Verintiler Sözlüğü*'nde (2021) Fransızcaya verilen sözcük sayısı 73 olup TDK'nin 2005'te yayımladığı *Türkçe Sözlük*'te Fransızca terim ve sözcük sayısı 4974 olarak belirtilir. Bu bilgilerden anlaşılacağı üzere Fransızcadan Türkçeye önemli sayıda terim ve sözcük aktarımı olmuştur.

## 1.2. TDK'nin alıntı terim ve sözcüklerle ilgili yaptığı çalışmalar ve bu alandaki araştırmacıların görüşleri

12 Temmuz 1932'de kurulan *Türk Dili Tetkik Cemiyeti*, 1936'da *Türk Dil Kurumu* adını alır. Bu kurum, Doğu dillerinden (Arapça ve Farsça) gelen terim ve sözcüklere karşılık bulmak için yoğun bir çalışmanın içine girer. Ayrıca Türkçenin eski eserlerinden taramalar ve Anadolu ağızlarından derlemeler yaparak, Türkçenin zenginliği ve sözvarlığını ortaya koymaya çalışır.

TDK, başlangıçta doğu kökenli terim ve sözcüklere karşılık ararken, 1970'li yıllardan sonra Türkçede yer alan Batı kökenli terim ve sözcüklere Türkçe karşılıklar aramaya başlar. Tanzimat Dönemi ile başlangıçta Fransızcadan, İkinci Dünya Savaşı yıllarından sonra da İngilizceden Türkçeye çok fazla terim ve sözcük girer. TDK tarafından *Batı Kaynaklı Sözcüklere Karşılık Bulma Yarkurulu* kurulur. Ayrıca TDK tarafından *102 Terim Sözlüğü* oluşturulur. Bu terim sözlükleri içerisinde spor terimleri sözlükleri de yer alır. TDK tarafından 1968-1976 yılları arasında *Uçantop, Alantopu ve Masatopu Terimleri Sözlüğü* (1968), *Yumrukoyunu Terimleri Sözlüğü* (1968), *Kılıçoyunu Terimleri Sözlüğü* (1968), *Cimnastik Terimleri Sözlüğü* (1969), *Sepettopu Terimleri Sözlüğü* (1969), *Çifteteker Terimleri Sözlüğü* (1969), *Ayaktopu Terimleri Sözlüğü* (1974), *Güreş Terimleri Sözlüğü* (1974) ve *Atletizm Terimleri Sözlüğü* (1976) oluşturulur.

Böylece *Dil Devrimi* ile bilim, sanat, eğitim, spor gibi alanlarda kullanılan terimlerde özleştirilmeye gidilir ve Doğu ve Batı dillerinden Türkçeye aktarılan terimler için Türkçe karşılıklar önerilir. Özdemir'in (1973) *Terim Hazırlama Kılavuzu* adlı çalışmasında Türkçe karşılıklar önerilir ve bu karşılıkların bulunması sürecinde kullanılan yöntemler belirtilir. Bu kılavuza göre, Türkçede terimler; türetme yoluyla, birleştirme yöntemiyle, birden fazla sözcükle, anlam aktarımı yoluyla oluşturulanlar biçiminde sınıflandırılır.

Alıntı terimlerin Türkçeleştirilmesi sırasında Aksan (2015, s. 171) türetme, birleştirme, canlandırma, genel dilden yararlanma, halk ağızlarından alma ve çevirme olmak üzere altı farklı yöntem kullanıldığını belirtir. Sarı'nın (2014) *Türkçenin Batı Dilleriyle İlişkisi* adlı çalışmasında, Batı kökenli terim ve sözcüklere Türkçe karşılık bulma yöntemleri dokuz başlık altında değerlendirilir:

- Türkçe terim veya sözcük türetmek
- Türkçe bir terim veya sözcüğün anlamını genişletmek
- Yabancı terim veya sözcüğü tercüme etmek
- Yabancı terim veya sözcüğün Türkçe eşanlamlısını kullanmak
- Birleştirme
- Diğer Türk lehçelerinin söz varlığına başvurma

- Anadolu ağızlarının söz varlığına başvurmak
- Bugün yaşamayan Türkçe terim ve sözcükleri canlandırmak
- Kısaltmalar

Bugün bu önerilen terim ve sözcüklerin bazıları Türkçeye tam olarak yerleşirken, bazıları kısmi olarak yerleşir ve bazıları hiç kullanılmaz. Spor alanındaki terimler ile ilgili örnek verecek olursak, *korner vuruşu* için önerilen *köşe vuruşu*, maç için önerilen *karşılaşma* terimleri Türkçede kabul edilerek işlek olarak kullanılırlar. Buna karşın *ofsayt* terimi için önerilen *yanığa düşme* ve *açığa düşme* karşılıkları bugün hiç kullanılmaz. TDK tarafından önerilen her terimin, Türkçeye kesin olarak yerleşecek gözüyle bakılmamalıdır. Bu terimler, sadece öneri niteliği taşırlar. Bunları kalıcı kılacak olan dilin konuşucularıdır. Son yıllarda *computer* terimine karşılık olarak Türkçede kazandırılan *bilgisayar* sözcüğü, işlek olarak kullanılır ve bu terim eski karşılığını neredeyse unutturmuştur. Sözüün özeti halkın benimsediği Türkçe karşılıklar, dilin türettiği yeni terim ve sözcükler olarak sözlüğe girer ve Türkçeyi adeta zenginleştirir (Özgür, 2018, s. 119).

Bu bağlamda yukarıda sözü edilen yöntemler kullanılarak, bu terimlere bir karşılık bulunmuş mu veya bunlar Türkçeleştirilmiş mi yoksa bunlar Fransızcada okunuşları veya yazılışları olduğu gibi Türkçeye mi aktarılmış sorunsalını çözebilmek amacıyla öncelikle Fransızca ses ve biçim bilgisini incelemek gerekir.

### 1.3. Fransızca sesbilgisi

Fransızca sesbilgisinde *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z* ses birimleri, 6 ünlü ve 20 ünsüz olmak üzere toplamda 26 birimdir. Bunların dışında, *c* ve *s* ses birimlerinin altındaki çengel (Fr. cedille) anlamına gelen {-ç-} ve {-ş-} ses birimleri yer alır. Bununla birlikte Fransızca kız *kardeş* (Fr. *sœur*), *kalp* (Fr. *cœur*) veya *eser* (Fr. *œuvre*) gibi sözcüklerde {-œ-} ses birimi genellikle Latince'den gelen sadece birkaç sözcükte bulunur. Ayrıca {-ù-} ses birimi yalnızca Fransızcada *nerede* (Fr. *où*) anlamındaki sözcükte görülür. Öte yandan Fransızca sesbilgisi, 18 ünsüz ses ve 3 yarı ünlü ses (Fr. semi-voyelle) ile ağızsız (Fr. oral) söylenen 13 ünlü ses ve 4 genizsil (Fr. nasal) sestem oluşur. Fransızcanın bir sözcüğü vurgulama/söyleyiş (Fr. accent) ile ilgili birkaç kuralı vardır ve bu kuralı uygulayabilmek için bazı Fransızca ses birimlerin üzerine ayırt edici (Fr. diacritique) işaretler diğer bir deyişle vurgulama/söyleyiş işaretleri konur ve böylece bu ses birimlerin okunuşları belirlenip netleşir. Bu vurgulama/söyleyiş işaretleri Fransızcada yalnızca {-e-} ses biriminin üzerindeki sağa doğru vurgu {-é-}; {-e-}, {-a-} ve {-u-} ses birimlerinin üzerindeki sola doğru vurgu {-à-}, {-è-}, {-ò-}; {-y-} sesli ses biriminin dışında kalan bütün ünlü ses birimlerin üzerinde yer alabilen inceltme-uzatma vurgusu (Fr. accent circonflexe) {-a-}, {-ê-}, {-î-}, {-ô-}, {-û-} olmak üzere üç türde bulunur. Ayrıca Yunancadan Latinceye aktarılan ve genellikle {-e-}, {-i-}, {-u-} ile {-y-} ünlü ses birimlerin üzerinde bulunan dilbilimde umlaut adı verilen, Noel (Fr. Noël), mısır (Fr. maïs) gibi birkaç sözcükte yan yana iki nokta işareti (Fr. tréma) görülebilir (Grevisse & Goosse, 2011, s. 33-37; Choi-Jonin & Delhay, 1998, s. 13-19; Gardes-Tamine, 2010, s. 15-16). Bu bilgiler çerçevesinde Fransızca ses birimler, yazılışları, okunuşları ve vurgulama işaretleri ile bunların sözcük içindeki kullanımları Tablo 1'de özetlenmiştir.

Tablo 1. Fransızca ses birimler, yazılışları, okunuşları ve vurgu işaretleri

Ses birim	Yazılışı	Okunuşu	Vurgulama işareti	Örnek	Sses birimin Türü
A	/a/	a	à, â	Chat (Kedi), là-bas (Orada), mâle (Erkek)	Sesli
B	/be/	be	-	Boire (İçmek)	Sessiz
C	/se/	se	ç	Cible (Hedef)	Sessiz
D	/de/	de	-	Dieu (Tanrı)	Sessiz
E	/e/	ö	è, é, ê, ë	Élève (Öğrenci) ; Noël (Noel) Élevé (Yüksek); Être (Olmak)	Sesli
F	/ef/	ef	-	Fils (Erkek oğul)	Sessiz
G	/je/	je	-	Gai (Neşeli)	Sessiz
H	/a/	aş	-	Haut (Yüksek)	Sessiz
I	/i/	i	î, ï	Île (Ada) Maïs (Mısır)	Sesli
J	/ʒi/	ji	-	Je (Ben)	Sessiz
K	/ka/	ka	-	Kévin (Özel ad)	Sessiz
L	/el/	el	-	Louer (Kiralamak)	Sessiz
M	/em/	em	-	Mars (Mart)	Sessiz
N	/en/	en	-	Noire (Siyah)	Sessiz
O	/o/	o	ô, œ	Hôtel /Konak) Cœur (Kalp)	Sessiz
P	/pe/	pe	-	Petit (Küçük)	Sessiz
Q	/ky/	kü	-	Quatre (Dört)	Sessiz
R	/er/	er	-	Rue (Sokak)	Sessiz
S	/es/	es	-	Suer (Terlemek)	Sessiz
T	/te/	te	-	Têtu (İnatçı)	Sessiz
U	/y/	ü	ù, û	Mur (Duvar); Où (Nerede) Mûr (Olgun)	Sesli
V	/ve/	ve	-	Veuf (Dul)	Sessiz
W	/dublə ve/	dublö ve	-	Weekend	Sessiz
X	/iks/	iks	-	Xenité (Yabancı)	Sessiz
Y	/igʁek/	igrek	ÿ	Jules Balaÿ (Özel ad)	Sessiz
Z	/zed/	zed	-	Zéro (Sıfır)	Sessiz

Fransızca sesbilgisinde 26 ses birim bulunur ancak bunlardan sesletim (eklemlilik) sitemine bağlı olarak toplamda 41 farklı ses üretilir. Yukarıda söz ettiğimiz 18 ünsüz ve 3 yarı ünlü, ağızsız 13 ünlü, 4 genizsil ve {-x-} ses biriminden türeyen 3 sestem ortaya çıkan 41 farklı ses Tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 2. Fransızcadaki ünsüz, yarı ünlü, ünlü ve genizsil sesler

Ünsüz	Ünlü	Genizsil			
Ses	Örnek	Ses	Örnek	Ses	Örnek
/b/	<b>B</b> allon (Balon) <b>B</b> eauté (Güzellik)	/a/	L <b>a</b> tte (Uzun Tahta)	/ɑ/	S <b>a</b> nté (Sağlık); L <b>e</b> nt(e) (Yavaş) P <b>a</b> on (Tavuskuşu); Nov <b>e</b> mbr(e) (Kasım)
/d/	<b>D</b> onner (Vermek)	/a/	Thé <b>a</b> tre (Tiyatro); Gr <b>a</b> s (Yağlı)	/ɛ/	V <b>i</b> n (Şarap); T <b>i</b> mbr(e) (Pul); M <b>a</b> in (El) D <b>a</b> im (Alageyik); P <b>l</b> ein (Dolu) R <b>e</b> im(s) (Özel ad); L <b>y</b> n(x) (Vaşak) Th <b>y</b> m (Kekik); Ch <b>i</b> en (Köpek)
/f/	<b>F</b> ille (Kız Evlat) <b>P</b> harmacie (Eczane)	/e/	Qualit <b>e</b> (Kalite); Pass <b>e</b> r (Geçmek) Pass <b>e</b> z (Eylem Çekimi)	/œ/	Comm <b>u</b> n (Ortak) parf <b>u</b> m (Parfüm)
/g/	<b>G</b> agner (Kazanmak)	/ɛ/	M <b>e</b> ttre (Koymak); <b>E</b> t (Ve)	/ɔ/	M <b>o</b> n (Benim); Th <b>o</b> n (Ton balığı)



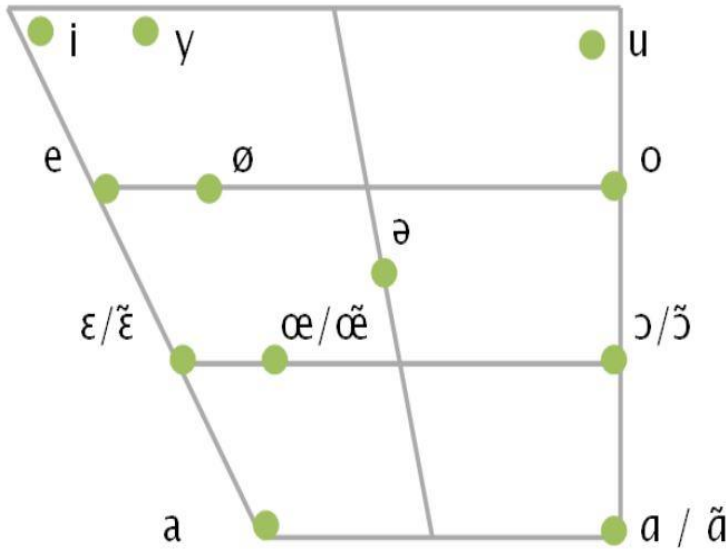
	<u>G</u> uerre (Savaş)		<u>F</u> ait (Olgu)		
/k/	<u>C</u> anepe (Kanepa) <u>A</u> rchaïque (Eski) <u>K</u> évin (Özel Ad)	/ɛ:/	<u>P</u> ère (Baba); <u>Ê</u> tre (Olmak) <u>M</u> aître (Usta)	Ses	X okunuşu
/l/	<u>L</u> angue (Dil)	/ə/	Entre <u>m</u> ets (Baş yemek) Dangere <u>u</u> s (Tehlikeli)	/ks/	Bo <u>x</u> eur (Boksör)
/m/	<u>M</u> ouvais (Kötü) <u>S</u> omm <u>e</u> s (Eylem Çekimi)	/i/	<u>S</u> i (Eğer); <u>Î</u> le (Ada) Il <u>y</u> a (var) Recyclage (Geri dönüşüm)	/gz/	Ex <u>a</u> miner (İncelemek)
/n/	<u>N</u> ul (Hiç) <u>S</u> onn <u>e</u> r (Çalmak)	/œ/	s <u>œ</u> ur (Kız kardeş)	/s/	Di <u>x</u> (On) Si <u>x</u> (Altı)
/ŋ/	Shopp <u>i</u> ng (Alışveriş)	/ø/	<u>C</u> eu <u>x</u> (Onlar)		
/ɲ/	Gagn <u>e</u> r (Kazanmak)	/o/	M <u>o</u> t (Sözcük); M <u>ô</u> tel (Motel); <u>A</u> uto (Otomobil); Table <u>au</u> (Tahta)		
/p/	<u>P</u> ause (Mola)	/ɔ/	S <u>o</u> rtir (Çıkmak); Rh <u>u</u> m (Rom)		
/ʁ/	<u>R</u> ue (Sokak) <u>R</u> h <u>u</u> me (Nezle)	/u/	Sou <u>p</u> e (Çorba)		
/s/	<u>S</u> a (Onun); Faus <u>s</u> e (Yanlış) <u>S</u> cie (Testere); <u>C</u> e (Bu) Garg <u>o</u> n (Erkek); <u>O</u> pt <u>i</u> on (Seçenek)	/y/	M <u>u</u> r (Duvar); M <u>û</u> r (olgun)		
/ʃ/	<u>C</u> hou (Lahana); <u>S</u> chéma (Şema) Echelle (Merdiven) Shampo <u>i</u> ng (Şampuan)	Ses	Yarı Ünlü		
/t/	<u>T</u> ête (Baş); <u>A</u> l <u>o</u> ut (Koz) <u>T</u> héâ <u>t</u> re (Tiyatro)	/j/	<u>F</u> ier (gururlu); Essai <u>y</u> e (Denemek); <u>F</u> ille (Kız evlat); Trava <u>i</u> l (İş)		
/v/	<u>V</u> accin (Aşı); <u>V</u> ous (Siz) <u>W</u> agon-lit (Yataklı vagon)	/w/	<u>O</u> ui (Evet); <u>L</u> oi (Yasa); <u>M</u> oi (Ben)		
/z/	V <u>a</u> se (Vazo) <u>Z</u> éro (Sıfır)	/ʉ/	H <u>u</u> it (Sekiz)		
/ʒ/	<u>J</u> e (Ben); <u>G</u> éorg <u>i</u> e (Gürcistan); <u>J</u> apon (Japon); <u>P</u> igeon (Güvercin); <u>G</u> ymnast <u>iq</u> ue (Jimnastik)				

Fransızca ünsüz ve yarı ünsüz ses birimlerin sesbilgisi patlamalı (Fr. occlusive) ve sürtünmeli (Fr. constructive, fricative) ünsüzler olmak üzere iki bölüme ayrılır. Patlamalı ünsüzler de kendi içinde ağzısl ve genizsil ünsüzler olarak iki türde incelenirler. Ağzısl ünsüzler ötümlü (Fr. sonore) ve ötümsüz (Fr. sourde) biçimde ikiye bölünürlerken, genizsil ünsüzler sadece ötümlüdür. Öte yandan sürtünmeli ünsüzler, sadece ağzıslıdır ve ötümsüz ve ötümlü ünsüzler olarak ikiye ayrılırlar. Patlamalı ünsüzler çift dudaksıl ünsüzü (Fr. bilabiale), dilucu-dişeti sesi (Fr. apico-alvéolaire), damaksıl (Fr. dorso-palatale), damaksıl-artdamak ünsüzü (Fr. dorso-vélaire), damaksıl-küçük dil ünsüzü (Fr. dorso-uvulaire) ve sürtünmeli ünsüzler diş-dudak sesdeşi (Fr. labio-dentale), öndamaksıl-dişeti ünsüzü (Fr. prédorso-alvéolaire), öndamaksıl-arka dişeti ünsüzü (Fr. prédorso-postalvéolaire), damaksıl (Fr. dorso-palatale), damaksıl-artdamak ünsüzü (Fr. dorso-vélaire), damaksıl-küçük dil ünsüzü (Fr. dorso-uvulaire) olarak gruplanırlar (Grevisse & Goosse, 2011, s. 41-44; Choi-Jonin & Delhay, 1998, s. 23-24). Bu gruplar Tablo 3'te gösterilmiştir.

Tablo 3. Fransızca ünsüz ve yarı ünsüz ses birimlerin sesbilgisi<sup>1</sup>

	Patlamalı ünsüz			Sürtünmeli	
	Ağızsız	Genizsil	Ötümsüz	Ötümlü	Ötümlü
Çift dudaksız ünsüzü	/p/	/b/	/m/	-	-
Diş-dudak ünsüzü	-	-	-	/f/	/v/
Dilucu-dişeti sesi ünsüzü	/t/	/d/	/n/	-	/l/
Öndamaksız-dişeti ünsüzü	-	-	-	/s/	/z/
Öndamaksız-arka dişeti ünsüzü	-	-	-	/ʃ/	/ʒ/
Damaksız ünsüzü	-	-	/ɲ/	-	/j/, /ɥ/
Damaksız-artdamak ünsüzü	/k/	/g/	/ŋ/	-	/w/
Damaksız-küçük dil ünsüzü	-	-	-	-	/ʁ/

Fransızca sesbilgisinde ünlü ses birimlerin üretimi ünsüz seslerden nispeten farklılık gösterir. Ünsüzlerin aksine, ünlü sesler sürtünmeli veya patlamalı değil, soluk borusundan geçen daha serbest bir hava akışı ile ses tellerinin titreşimiyle üretilen seslerdir. Fransızcanın ünlü ses birimleri genellikle sınıflandırmalarıyla ilgili bilgileri içeren ve adı çarpık dörtgen seslileri (Fr. trapèze vocalique) olan geometrik bir biçimle temsil edilirler. İki boyutta temsil edilen bu çarpık dörtgen, her biri bir tür veri içeren iki eksen içerir (Choi-Jonin & Delhay, 1998, s. 16-20).

Şekil 1. Fransızcanın çarpık dörtgen seslileri<sup>2</sup>

Çarpık dörtgenin dikey eksen, ağzın açılma derecesi olarak tanımlanan açıklığı gösterir. Örneğin, /i/ ses birimini *si* sözcüğünde ve /a/ ses birimini *ma* sözcüğünde olduğu gibi ayrı ayrı söylemeye çalışıldığında, /a/ ses biriminin üretimi için ağzın çok daha açık olması gerektiği fark edebilir. Bu nedenle, /i/ ve /a/ ünlüleri arasında ağızda bir açıklık farkı olduğu açıktır. Böylece Fransızca, açıklıklarına göre kapalı, yarı kapalı, açık, yarı açık olmak üzere 4 sesli ses birim sınıfı içerir. Diğer taraftan çarpık dörtgenin yatay eksen, dilin ağızdaki ön, orta, arka konumunu ve eklemleme yerini gösterir. Buna göre sesli ses birimi çıkarırken, dilin ön kısmı ağız boşluğunun

<sup>1</sup> Tablo 3'teki veriler, (Grevisse, M. & Goosse, A.; Groupe De Boeck, tarafından yayımlanmış olan "Le bon usage: grammaire française" (2011, Duculot, s. 42. Yayın hakkı 2011) adlı çalışmasından alınmıştır.

<sup>2</sup> Şekil 1'deki veriler, (Choi-Jonin, I. & Delhay, C.; Presses universitaires de Strasbourg tarafından yayımlanmış olan "Introduction à la méthodologie en linguistique" (1998, s. 20; Yayın hakkı 1998) adlı çalışmasından alınmıştır.

önüne doğru baskı yaparsa, bu ünlü sese ön ünlü ses; dil ağız kanalının arkasına baskı yaptığında buna arka ünlü ses denilir. Fransızca ünlü sesler tanımlanırken, açıklık (Fr. l'aperture) (kapalı, yarı kapalı, açık, yarı açık), boğumlanma bölgesi (Fr. zone d'articulation) (ön, orta, arka), dudak biçimi (Fr. formes des lèvres) (yuvarlak, yuvarlak olmayan) ve genizlilik (Fr. nasalité) (ötümlü, ötümsüz) olmak üzere 4 sesbilgisi özelliğinden söz edilir (Grevisse & Goosse, 2011, s. 37-41; Choi-Jonin & Delhay, 1998, s. 23-24). Tablo 4'te Fransızca ünlü ses birimlerin sesbilgisinin özeti yer almaktadır.

**Tablo 4. Fransızca ünlü ses birimlerin sesbilgisi<sup>3</sup>**

Ağızsıl	Ön		Orta		Arka	
	Yuvarlak olmayan	Yuvarlak	Yuvarlak olmayan	Yuvarlak olmayan	Yuvarlak	Yuvarlak
<b>Kapalı</b>	i	y				u
<b>Yarı kapalı</b>	e	ø				o
<b>Orta</b>			ə			
<b>Yarı açık</b>	ɛ	œ				ɔ
	<b>Genizsil → ɛ̃</b>	<b>Genizsil → œ̃</b>				<b>Genizsil → ɔ̃</b>
<b>Açık</b>	a				ɑ	
					<b>Genizsil → ɑ̃</b>	

Yukarıda yer alan dört tablodaki bilgilerden hareketle Fransızcadaki ünlü ve ünsüz ses birimleri tek başına kullanımları, tek seslem halinde çıkarılan iki sesli (Fr. diphtongue) ya da üç sesli (Fr. triphthongue) ve diğer sesbilgisi özellikleri Tablo 5 üzerinde örneklendirilerek ve sesletim özellikleri belirtilerek özetlenmiştir.

**Tablo 5. Fransızca sesbilgisi**

Ünlü sesler			
Ses birim	Sesletim sistemi	Yazı	Örnek
<b>Ağızsıl</b>			
/a/	Yuvarlak olmayan, ön, açık, ağızsıl	a à emm	patte, papa, voilà, quant à, femme, apparemment
/ɑ/	Yuvarlak olmayan, arka, kapalı, ağızsıl	â	âme, âge, dégât
/e/	Yuvarlak olmayan, ön, yarı kapalı, ağızsıl	é er ez ef ed	vétéran, aller, parlez, bref, accéder
/ɛ/	Yuvarlak olmayan, ön, yarı açık, ağızsıl	è ê ei ai e	frère, tête, peine, reine, raisin, balai, reste, verbe
/ə/	Orta	e	de, le, se
/i/	Yuvarlak olmayan, ön, kapalı, ağızsıl	i î y	si, maïs, fût, recyclage, lycée
/u/	Yuvarlak, arka, kapalı, ağızsıl	ou où oû aou	mou, au cas où, goût, balaou
/o/	Yuvarlak, arka, yarı kapalı, ağızsıl	eau au o ô	tableau, aux, auto, hôtel
/œ/	Yuvarlak, ön, yarı açık, ağızsıl	eu œu uei	seuil, œuvre, accueil, orgueil
/ɔ/	Yuvarlak, arka, yarı açık, ağızsıl	o	sort, port
/w/	Sürtünmeli, damaksıl-artdamak, yuvarlak	ötümlü, ağızsıl, oi ou	soir, oui,
/y/	Yuvarlak, arka, kapalı, ağızsıl	u û eu uë	unique, fût, eûtes, aiguë
/ø/	Yuvarlak, arka, kapalı, ağızsıl	eu oeu eû	bleu, voeu, jeûne
<b>Genizsil</b>			
/œ̃/	Yuvarlak, arka, yarı açık, genizsil	un um	commun, parfum
/ɑ̃/	Yuvarlak olmayan, arka, açık, genizsil	en em an am aen aon (i)en(t)	engager, embuer, angle, ample, caennais, paon, vient
/ɔ̃/	Yuvarlak, arka, yarı açık, genizsil	on om	mon, ombrée

<sup>3</sup> Tablo 4'teki veriler, (Grevisse, M. & Goosse, A.; Groupe De Boeck, tarafından yayımlanmış olan "Le bon usage: grammaire française" (2011, Duculot, s. 38. Yayın hakkı 2011) adlı çalışmasından alınmıştır.

/ɛ/	Yuvarlak olmayan, ön, yarı açık, genizsil	in im yn ym ein eim ain aim ien yen éen en un	interdit, <b>impact</b> , larynx, mise en abyrne, ceinture, Reims, saint, faim, rien, citoyen, européen, bien, brun
<b>Ünsüz sesler</b>			
<b>Ağızsıl</b>			
/b/	Patlamalı, çift dudaksıl, ötümlü, ağızsıl	b bb	bon, abbaye
/t/	Patlamalı, dilucu-dişeti sesi, ötümlü, ağızsıl	t tt th	tête, attirer, thon,
/k/	Patlamalı, damaksıl-artdamak, ötümsüz, ağızsıl	c cc ch qu k	contre, occur, technique, kiwi
/p/	Patlamalı, çift dudaksıl, ötümsüz, ağızsıl	p pp	polonais, appuyer
/d/	Patlamalı, dilucu-dişeti sesi, ötümlü, ağızsıl	d dd dh	date, addition, adhésion
/ʃ/	Sürtünmeli, öndamaksıl-arka dişeti, ötümsüz, ağızsıl	ch sch sh	chou-fleur, schéma, shopping
/f/	Sürtünmeli, diş-dudak sesdeşi, ötümsüz, ağızsıl	f ff ph	fille, étouffer, philosophie
/v/	Sürtünmeli, diş-dudak sesdeşi, ötümlü, ağızsıl	v w	vieil, webcam
/ɥ/	Sürtünmeli, damaksıl, ötümlü, ağızsıl, yuvarlak	ui	huit, fuir, lui
/j/	Sürtünmeli, damaksıl, ötümlü, ağızsıl, yuvarlak olmayan	ie ill	chier, fille
/s/	Sürtünmeli, öndamaksıl-dişeti, ötümsüz, ağızsıl	s ss sc ce ci cy ça ti	savoir, passer, scie, cette, ciel, recycle, ça va, addition
/z/	Sürtünmeli, öndamaksıl-dişeti, ötümlü, ağızsıl	z, ulama esnasında s, x	zoologie, vous êtes, dix ans
/ks/	Sürtünmeli, öndamaksıl-arka dişeti, ötümlü, ağızsıl	cc x ex	accéder, maximum, extravagant
/gz/	Sürtünmeli, öndamaksıl-arka dişeti, ötümlü, ağızsıl	ex	examen
/ʒ/	Sürtünmeli, öndamaksıl-arka dişeti, ötümlü, ağızsıl	j gea geo geu ge gi	jumeaux, geai, geologie, amenageur, geler, gigantesque
/g/	Patlamalı, damaksıl-artdamak, ötümlü, ağızsıl	ga go gu	gigantesque, golf, guère
/r/	Sürtünmeli, damaksıl-küçük dil, ötümlü, ağızsıl	r rr rh	raconter, irregulier, rythme
/l/	Sürtünmeli, dilucu-dişeti sesi, ötümlü, ağızsıl	l ll	salier, aller
<b>Genizsil</b>			
/m/	Patlamalı, çift dudaksıl, ötümlü, genizsil	m mm	manger, immobilier
/n/	Patlamalı, dilucu-dişeti sesi, ötümlü, genizsil	n nn mn	nager, innovation
/ŋ/	Patlamalı, damaksıl-artdamak, ötümlü, genizsil	ing	Shopping
/ɲ/	Patlamalı, damaksıl, ötümlü, genizsil	gn	gagner, aigneau

Tablo 5 incelendiğinde, Fransızca ses birimlerinin sesletim sistemleri ile yazıda ortaya çıkabilecek bir ya da birden fazla ses biçiminin bir araya gelerek tek bir ses birimi ortaya çıkardığı görülür. Yazı, ses birimlerin yansımadır ve Fransızca yazıldığı gibi okunup söylenen bir dil değildir. Dolayısıyla Tablo 5'ten de anlaşılacağı gibi Fransızca bir ses birimlerin yazıya yansımaları ile bunların okunup sesletimi birbirinden farklılık gösterir.

Yukarıdaki tablolarda yer alan Fransızcadaki ses birimlerin yazılışı ve okunuşu ile ünsüz, yarı ünlü, ünlü ve genizsil ses birimlerin sesletimlerini dikkate alarak, *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü* ve *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü* taranarak Türkçeye aktarılan spor terimlerinin incelemesini yapmak için, her ses birimini terimdeki yerine ve sesletimine göre gruplandırıp çözüme kavuşturduktan sonra, bu terimlerin Türkçeye nasıl aktarıldıklarını belirleyeceğiz. Bu bağlamda biz bu araştırmamızda, Türkçeye farklı dillerden aktarılan terim ve sözcüklere karşılık bulma veya bunları Türkçeleştirme konusunda belirlenen yöntemlerin Fransızcadan Türkçeye aktarılan spor terimleri için kullanılmadığını ve bunların okunup yazıldıkları gibi Türkçeye geçtiklerini öne sürmekteyiz.

## 2. YÖNTEM

Ortaya çıkan yeni kavramları karşılamak üzere Fransızcadan aktarılan spor terimleri *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü* ve *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü* taranarak elde edilmiştir. Bu sözlüklerde kullanılan, Fransızcadan Türkçeye aktarılan sadece spor terimleri derlenmiştir. Bu sıralamanın dışında Türkçeye Fransızcadan aktarılan spor terimleri bulunabilir. Ancak bu araştırmamızda sadece bu sözlüklerde kullanılan spor terimleri ele alındığı için, burada sadece tarama sonucu ortaya çıkan terimler değerlendirmeye alınmıştır. Söz konusu terimlerin Fransızcadan okunuşlarına veya yazılışlarına göre mi yoksa başka bir ölçüte göre mi alınıp alınmadıklarını belirlemek amacıyla öncelikle Fransızca ses birimlerin ve seslemlerin okunuşları ve yazılışları ele alınıp incelenmiştir.

Bu incelemeye göre iki sözlükten de derlenen spor terimleri, {-é-} ses biriminin üstündeki vurgu işareti ile sesletimi belirlenen 23 terim, {-s-} ses biriminin okunuşu ile belirlenen 16 terim, {-x-} ses biriminin okunuşu ile ortaya çıkan 4 terim, {-g-} ses biriminden sonra bir {-e-}, {-y-} veya {-i-} sesli ses biriminin gelmesiyle oluşan 11 terim, {-g-} ses biriminden sonra bir {-a-}, {-o-} veya {-u-} sesli ses biriminin gelmesiyle oluşan 6 terim, {-gn-} birleşiminin okunuşu ile biçimlenen 1 terim, sonu {-que-} seslemi ile biten 6 terim, sonu {-eur-} seslemi ile biten 7 terim, sonu {-e-} ses birimi ile biten ve bu ses birimin sağladığı ses ile oluşan 31 terim, sonu {-ment-} seslemi ile biten 4 terim, {-è-} ses biriminin üstündeki vurgu işareti ile sesletimi belirlenen 4 terim, {-c-} ses biriminin sesletimi ile sağlanan 9 terim, {-c-} ses biriminden sonra bir {-a-}, {-o-} veya {-u-} sesli ses biriminin gelmesiyle oluşan 15 terim, {-c-} ses biriminden sonra bir {-e-}, {-y-} veya {-i-} sesli ses biriminin gelmesiyle oluşan 6 terim, {-c-} ses biriminden sonra {-h-} ses biriminin gelmesiyle oluşan 6 terim, sonu {-teur-} seslemi ile biten 3 terim, sonu {-tion-} seslemi ile biten 6 terim olmak üzere toplamda 12 grup ve bu gruplardan toplamda 158 veri elde edilmiştir. Bu terimlerin ses birimlerinin ve seslemlerinin okunuşu göz önünde bulundurularak, Fransızca biçimlerini (yazılışlarını) ve ardından okunuşlarını belirledikten sonra bunların Türkçeye hangi yolla ve nasıl aktarıldıkları saptanmaya çalışılmıştır.

## 3. BULGULAR

Sözlüklerden derlemiş olduğumuz spor terimlerin ses birimlerinin ve seslemlerinin okunuş ve sesletim özelliklerine göre toplamda 12 grupta incelemesi yapılmıştır.

### *Grup 1. Sağa vurgu işaretli {-é-} ses birimi*

Bir sözcüğün başında, {-é-} ses birimi genellikle Eski Fransızca veya Latince sözcüğün *es* veya *s* ile başladığını gösteren bir tür dil belirtecidir. Bu harf açık bir seslidir, yani yalnızca açık hecede bulunabilir. Hiçbir zaman *x* harfinden veya herhangi bir iki ünsüzden önce gelmez ve bir kelimenin son hecesinde ve ardından *s* dışındaki herhangi bir ünsüzde asla bulunmaz. Bu açıklama doğrultusunda sözlüklerden derlemiş olduğumuz işaretli sağa vurgulu {-é-} ile biçimlenen terimlerin en önemli özelliği, vurgulu {-é-} ses biriminin kalın /e/ olarak okunması ve söylenmesidir. Bu terimler aşağıda yer alan Tablo 6'da örneklendirilmiştir.

**Tablo 6. {-é-} ses biriminin üstündeki vurgu işareti ile sesletimi belirlenen terimler**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
abandonné	[abādɔnɛ]	abandone
engagé	[āgajɛ]	angaje
écarté	[ɛkɑrtɛ]	ekarte
démarqué	[dɛmɑʁkɛ]	demarke
demi-volée	[dɛmivɔlɛ]	dömivole
jubilé	[jybilɛ]	jübile
éliminé	[ɛliminɛ]	elimine
piqué	[pike]	pike
placé	[plɑsɛ]	plase
bloqué	[blokɛ]	bloke
combiné	[kɔmbinɛ]	kombine
volée	[vɔlɛ]	vole
disqualifié	[diskalifiye]	diskalifiye
athlétisme	[atletizm]	atletizm
égalé	[egale]	egale
défense	[defās]	defans
défensif	[defāsif]	defansif
départ	[depar]	depar
déplacement	[deplasmā]	deplasman
équipe	[ekip]	ekip
écurie	[ekyri]	eküri
étape	[etap]	etap
Gréco-romain	[gʁɛkɔʁɔmɛn]	grekoromen

Fransızcada genel olarak bir sözcüğün sonunda yer alan bir ses birim ses olarak çıkarılmaz. Ancak bu kural {-e-} ses biriminin üzerine konulan ve sesletimini belirleyen vurgu işaretleri tarafından bozular. Yukarıdaki örneklerden de görülebileceği gibi bunlardan {-é-} ses biriminin üstündeki vurgu işareti ile Fransızcada sözcüğün sonuna geldiğinde /e/ olarak okunur. Böylece sözcüğün seslendirilmesi buna göre biçimlenmiş olur. Buna göre yukarıdaki örneklere bakıldığında, özel durumlar dışında bütün sessiz ses birimlerin çoğunluğu oldukları gibi okunurken, {-e-} / {-n-} ve {-a-} / {-n-} ses birimlerin bir araya gelmeleriyle oluşan {-en-} ve {-an-} seslemlerinden /ā/ genizsil ses biriminin varlığı da söz konusudur. Ayrıca Fransızcada /se/ ve /je/ olarak okunması gereken {-c-} ve {-g-} ses birimlerinden sonra bir ünsüz veya {-a-} ve {-o-} kalın ünlü sesli ses birimlerin gelmesiyle bu ses birimler /k/ ve /g/ biçiminde seslendirilir. Öte yandan Fransızcada /kɔ/ biçiminde söylenmesi gereken ve genel olarak terimlerin sonunda yer alan {-que-} seslemi, {-é-} vurgu işaretinin sondaki {-e-} ses biriminin üzerine gelmesiyle bu seslem /ke/ olarak okunur. Son olarak, bir sözcüğün sonunda, üzerinde herhangi bir vurgu işaretinin bulunmayan {-e-} ses biriminin gelmesi, sadece bu ses birimin hemen öncesinde yer alan ses birimin biraz daha vurgulu söylenmesini sağlar. Yukarıdaki örneklerden elde ettiğimiz bulgular ışığında, Fransızcadan Türkçeye aktarılan bu terimlerin Fransızcadaki yazılışlarıyla değil, tamamıyla sesletimleriyle Türkçede kullanıldıkları saptanmıştır ancak Fransızcadaki /ā/ genizsil ses biriminin Türkçede genizden değil, /an/ biçiminde ağızdan söylendiği anlaşılmıştır.

### Grup 2. {-s-} ses birimi

Fransızcada {-s-} ses birimi bir sözcüğün seslemlerine bağlı olarak kimi durumlarda /es/ kiminde ise /zet/ olarak okunur ve söylenir. Örneğin bu ses birimden sonra bir {-e-}, {-a-} veya bir {-s-} ses biriminin gelmesi /es/ ve bir {-on-} sesleminin gelmesi /zet/ olarak okunmasını sağlar. Ama

yine de net bir kuraldan söz etmek yanlış olur. Zira sözcüğün içindeki duruma göre kural dışı durumlarla karşılaşmak olanaklıdır. Ayrıca kural dışı olanlar haricinde {-tion-} seslemleri biten bütün terimlerin sonu /syɔ/ olarak okunur ve söylenir. İki sözlükten de elde ettiğimiz terimleri Tablo 7’de örnekleyelim.

**Tablo 7. Fransızcadaki {-s-} ses biriminin okunuşu ve sesletimi**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
disqualifié	[diʃkalifje]	diskalifiye
défense	[defãs]	defans
défensif	[defãʃif]	defansif
passeur	[paʃœr]	pasör
smacheur	[ʃmaʃœr]	smaçör
bon service	[bõʃerviʃ]	bonservis
souplesse	[supleʃ]	suples
classe	[klas]	klas
offense	[ofãs]	ofans
presse	[pres]	pres
classement	[klaʃmã]	klasman
position	[pozisyo]	pozisyon
demi + professionnel	[dãmi profesyonel]	dömi profesyonel
offensif	[ofãʃif]	ofansif
combinaison	[kombinezõ]	kombinezon
salon	[salõ]	salon

Fransızcadaki {-s-} ses birimi /es/ biçiminde söylenir ancak ulama ve kimi seslemlerin varlığıyla okunuşu /zet/ olarak değişebilir. Bunların dışında bu ses birim başka bir sese dönüşmez. Sözlüklerden elde ettiğimiz verilere bakıldığında, bu ses birimin ulama olmadığı ve çift {-ss-} kullanımı söz konusu olduğunda /es/ ses birimini verdiği görülür. Öte yandan Fransızcadaki kendisinden sonra {-e-}, {-i-} ve {-y-} ünlü ses birimleri geldiğinde /s/ ses birimini veren {-c-} ses birimi de yer alır. Bu nedenle yukarıdaki derlememizde bunun birden fazla örneğine rastlanabilir. Bu derlemede de ünsüz ses birimlerin olduğu gibi söylendiği görülmüş ve Fransızcadaki /ɔ/ /ã/ genizsil ses birimlerinin Türkçede /on/ ve /an/ biçiminde ağızdan söylendiği anlaşılmıştır. Ayrıca Fransızcadaki kimi sözcüklerde {-eur-} seslemi yer alır ve bu yuvarlak ve düz /œr/ biçiminde söylenir. Türkçede aynı anda yuvarlak ve düz bir ses bulunmadığı için, Fransızcadaki bu ses Türkçeye /ör/ ses birimiyle aktarılmıştır. Diğer taraftan *souplesse* örneğinde görülebileceği gibi Fransızcadaki /u/ ses biriminin çıkarılabilmesi için, {-ou-} iki ünlüden oluşan tek sesli ses birimlerin birlikte kullanımı zorunludur. Daha önce de belirttiğimiz gibi Fransızcadaki {-e-} ses biriminin üzerinde bir vurgu işareti yer almıyorsa ve bu ses birim sözcüğün son ses birimiyse, söz konusu ses birim söylenmez ancak kendisinden önce gelen ses birimin daha vurgulu söylenmesini sağlar. Ayrıca sözcüğün sonunda değil de sözcüğün içinde yer alıyorsa ve çift ünsüzden önce bulunmuyorsa veya genizsil bir kullanımı gerektirmiyorsa, bu ses birim /ə/ olarak söylenir. Türkçede buna karşılık olarak /ö/ ses birimi kullanılmıştır. Son olarak, Fransızcadaki {-ch-} veya {-s(c)h-} ünsüzlerinin bir arada kullanımı /ʃ/ ses birimini verir. Tablo 7’de bununla ilgili bir örneğimiz vardır ve bu örnekteki söz konusu ses Fransızcadaki /ʃ/ olarak kullanılırken, bunun yerine Türkçede /çe/ ses birimini veren {-ç-} ses birimi tercih edilmiştir. Oysa Türkçedeki {-ş-} ses birimi ile söylenen /şe/ ses birimi, Fransızcadaki /ʃ/ ses birimini karşılayabilirdi. Böylece grup 2’de yer alan bu spor terimlerinin okunuşları, Türkçe ses birimlere uyarlanarak oldukları gibi Türkçeye aktarılıp kullanıldıkları anlaşılmıştır.

### Grup 3. {-x-} ses birimi

Fransızcadaki {-x-} ses biriminin, Tablo 8’de belirttiğimiz gibi, birden fazla sesletimi bulunur. Derlememizde bu okunuş ve sesletimlerden Tablo 8’de sadece /ks/ olanı yer almıştır.

**Tablo 8. Fransızcadaki {-x-} ses biriminin okunuşu ve sesletimi**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
boxeur	[boksœr]	boksör
boxe	[boks]	boks
exercice	[eksersis]	egsersiz
fixture	[fikstyɛ]	fikstür

Tablo 8’deki örneklerde görülen Fransızca terimlerdeki {-x-} ses birimi, /ks/ olarak okunup söylenir. Ayrıca {-u-} ses biriminden sonra {-o-} ses biriminin gelmemesi durumunda, bu ses birim /y/, Türkçedeki /ü/ olarak okunup söylenir. Birkaç ses değişikliği dışında bunların Türkçeye söylendikleri gibi aktarıldığı saptanmıştır.

### Grup 4. Fransızcadaki {-g-} ses birimi

Fransızcadaki {-g-} ses birimi /ʒ/, Türkçedeki /j/ ses birimi olarak seslendirilir. Bu ses birimden sonra {-e-}, {-y-} veya {-i-} sesli ses birimlerin gelmesi, bu ses birimin olması gerektiği gibi seslendirilmesini sağlar ancak bu ses birimden sonra {-a-}, {-o-}, {-u-} sesli ses birimlerin gelmesi, bu ses birimin Türkçedeki gibi /g/ olarak seslendirilmesine yol açar. Ayrıca bu ses birimden sonra {-n-} ses biriminin gelmesi {-gn-} birleşimi, /ɲ/ → /ny/ ses biriminin çıkmasına neden olur. Bu seslerle ilgili Tablo 9’deki örnekler verilmiştir.

**Tablo 9. Fransızcadaki {-g-} ses birimi ile oluşturulan ses birimlerin değişkenleri**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
<i>{-g-} ses biriminden sonra bir {-e-}, {-y-} veya {-i-} sesli ses biriminin gelmesiyle oluşan sesler</i>		
agent	[aʒã]	ajan
blocage	[blokaʒ]	blokaj
gymnastique	[ʒimnastik]	jimnastik
dégagement	[degaʒmã]	degajman
avantage	[avantaʒ]	avantaj
dégage	[degaʒ]	degaj
marquage	[markaʒ]	markaj
plongeon	[plonʒon]	plonjon
engagé	[ãgaʒe]	angaje
manager	[manaʒer]	menacer
manège	[mane:ʒ]	manej
<i>{-g-} ses biriminden sonra bir {-a-}, {-o-} veya {-u-} sesli ses biriminin gelmesiyle oluşan sesler</i>		
engagé	[ãgaje]	angaje
ligue	[lig]	lig
garde	[gard]	gard
égalé	[egale]	egale
gagnant	[ganyã]	ganyan
golf	[golf]	golf
<i>{-gn-} birleşiminin okunuşu</i>		
gagnant	[ganyã]	ganyan



Tablo 9’da görülebileceği gibi ünlü ve ünsüz ses birimlerin çoğunluğu oldukları gibi okunup seslendirilirken, Fransızcanın sesletim özelliklerine göre biçimlenen birçok ses bulunur. Burada da genizsil sesler Türkçeye ağız yoluyla söylenirken, /ʒ/ ve /ɲ/ ses birimlerinin Türkçedeki seslere uyarlanarak aktarıldığı görülür.

#### Grup 5. Fransızcada {-que-} seslemi

Fransızcada çoğunlukla terimlerin sonunda yer alan ve {-q-}, {-u-} ve {-e-} olmak üzere üç ses birimin birleşiminden oluşan {-que-} sesleminin okunuşu ve sesletimi /k/ olarak karşımıza çıkar. Bununla ilgili sözlüklerden elde ettiğimiz ve Tablo 10’da yer alan örnekler incelenebilir.

**Tablo 10. Fransızcada {-que-} sesleminin okunuşu ve sesletimi**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
olympique	[oleŋpi <sup>k</sup> ]	olimpik
contre-attaque	[kontrata <sup>k</sup> ]	kontratak
fanatique	[fanati <sup>k</sup> ]	fanatik
disque	[dis <sup>k</sup> ]	disk
technique + directeur	[tɛkni <sup>k</sup> direktœr]	teknik direktör
gymnastique	[ʒimnasti <sup>k</sup> ]	jimnastik

Elde ettiğimiz derlemeye bakıldığında, {-que-} sesleminin okunuşu ve sesletimi Fransızcada /k/ ses birimiyle okunduğu ve söylendiği gibi Türkçeye aktarıldığı saptanmıştır. Ayrıca genizsil bir ses birimin Türkçeye ağız yoluyla aktarıldığı ve diğer seslemlerin ve sesli ve sessiz ses birimlerin Fransızcadaki okunuşlarının ve sesletimlerinin de olduğu gibi ödünç alındığını belirtmek gerekir. Böylece {-que-} sesleminin de herhangi bir sessel değişikliğe uğramadan Türkçeye geçmiştir.

#### Grup 6. Fransızcada {-eur-} seslemi

Fransızcada {-e-} ve {-u-} ünlü ses birimlerinin sırasıyla arka arkaya kullanılmaları, birebir aynı olmasa da Türkçedeki {-ö-} ses birimine benzeyen ve önce düz sonra yuvarlak biçimde /œ/ ses biriminin çıkmasına ve bununla birlikte sondaki {-r-} ses biriminin okunmasına olanak tanır. Fransızcadaki {-r-} ses birimi /ʁ/ biçiminde seslendirilir. Aslında bu ses birimin sesi, daha çok Türkçedeki vurgulu {-ğ-} ses birimine benzer bir sestir. Tablo 11’de Fransızcadaki bu kurallarla ilgili örnekler verilmiştir.

**Tablo 11. Fransızcada sonu {-eur-} seslemi ile biten terimler**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
entraîneur	[ãtrenœr]	antrenör
passer	[pasœr]	pasör
boxeur	[boksœr]	boksör
smacheur	[smaʃœr]	smaçör
pointeur	[pwɛtœr]	puantör
technique + directeur	[tɛkni <sup>k</sup> direktœr]	teknik direktör
amateur	[amatœr]	amatör

Derlemede görülebileceği gibi Fransızca terimlerin sonunda yer alan {-eur-} seslemi, Türkçeye uyarlanarak Türkçedeki /ö/ ve /r/ ses birimleri ile çıkarılır. Bununla birlikte genizsil ses birimlerin ağız yoluyla aktarıldıkları ve geriye kalan sesli ve sessiz ses birimlerin Fransızcada okunup söylendikleri gibi aktarıldıkları anlaşılır. Fransızcadaki *smacheur* sözcüğünde bulunan {-ch-} ses birimlerinin birleşiminden oluşan /ʃ/ → /ʒ/ ses birimi yerine Türkçede /ç/ ses biriminin tercih edildiği görülür. Ayrıca *pointeur* sözcüğünde görülebileceği gibi Fransızcada {-oi-} sesli ses birimlerinin bir araya gelmesiyle /w/ ses birimi çıkar. Bu ses birimin ardından {-n-} ses birimi gelirse, bu ses birimin

kalın ve nazal /ɛ̃/ ses biriminin çıkmasını sağlar. Türkçeye /w/ ses biriminin /u/ ve kalın ve nazal /ɛ̃/ ses biriminin ağız yoluyla /an/ biçiminde söylendiği görülür. Öte yandan Fransızcada {-ai-} sesli ses birimlerinin bir arada kullanılması kalın /ɛ/ ses biriminin verir ve Türkçeye aktarımda buna uyum sağlandığı saptanır.

#### Grup 7. Fransızcada sonu {-e-} ses birimi ile biten terimler

Fransızca sesbilgisinin en önemli özelliklerinden biri, kural dışı olan sözcükler dışında bir sözcüğün sonunda yer alan herhangi bir ses biriminin okunup söylenmemesidir. Ancak Fransızca bir sözcüğün sonu {-e-} ses birimi ile biterse, sözcüğün içinde bu ses birimden hemen önce yer alan ses birim daha vurgulu bir biçimde okunup söylenir. Tablo 12’de bu kuralla ilgili sözlüklerden elde ettiğimiz örnekler incelenebilir.

Tablo 12. Fransızcadaki sonu {-e-} ses birimi ile biten terimlerle sağlanan sesler

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
boxe	[bo <u>ks</u> ]	boks
bon service	[bo <u>ş</u> servis]	bonservis
branche	[brā <u>]</u>	branş
demi-finale	[dēmifina <u>l</u> ]	dömifinal
équipe	[eki <u>p</u> ]	ekip
écurie	[ekyri <u>]</u>	eküri
exercice	[eksersis <u>]</u>	egsersiz
escrime	[eskrim <u>m</u> ]	eskrim
étape	[eta <u>p</u> ]	etap
forme	[fo <u>m</u> ]	form
fixture	[fiksty <u>r</u> ]	fikstür
finaliste	[finalist <u>]</u>	finalist
stade	[sta <u>d</u> ]	stad
souplesse	[suple <u>s</u> ]	suples
revanche	[rəvā <u>]</u>	rövanş
formule	[fo <u>r</u> my <u>l</u> ]	Formül
garde	[ga <u>r</u> d]	gard
hippodrome	[hipodrom <u>m</u> ]	hipodrom
carambole	[karābo <u>l</u> ]	karambol
classe	[kla <u>s</u> ]	klas
touche	[tu <u>]</u>	tuş
tribune	[triby <u>n</u> ]	tribün
passe	[pa <u>s</u> ]	pas
piste	[pist <u>]</u>	pist
ligue	[lig <u>]</u>	lig
licence	[lisā <u>s</u> ]	lisans
offense	[ofā <u>s</u> ]	ofans
olympiade	[oleñpjad <u>]</u>	olimpiyat
presse	[pre <u>s</u> ]	pres
équipe	[eki <u>p</u> ]	ekip

Tablo 12’deki derlemeye bakıldığında, Fransızcadaki sözcüğün sonunda bulunan {-e-} ses birimi okunup söylenmeden, bu ses birimin gerçekten bir önceki sesli veya sessiz ses birimin vurgulu okunup söylenmesini sağladığı görülür. Hatta [hipodrom] ve [karābol] örneklerinde görülebileceği gibi daha ince söylenmesi gereken /ɔ/ ses biriminin daha kalın ve yuvarlak söylenmesine yol açabilir. Ancak genizsil ses birimlerin Türkçede ağız yoluyla söylendiği görülür. Belirli kurallar dışında sesli ve sessiz ses birimlerin oldukları gibi söylendikleri örneklerden bilinir. Bu örneklerin yazılışına,

okunuşuna ve sesletimine bakıldığı zaman, bunların okunuşlarının ve sesletimlerinin Türkçe sesbilgisine uyarlanarak birebir aktarıldığı anlaşılır.

#### **Grup 8. Fransızcada sonu {-ment-} seslemi ile biten terimler**

Fransızca sesbilgisinde sonu {-ment-} /mã/ seslemi ile biten terimler, kimi zaman ad ya da belirteç işlevi görür. Dilbilgisel ulamı farklı olsa da bu seslem aynı biçimde okunup söylenir.

**Tablo 13. Fransızcadaki sonu {-ment-} seslemi ile biten terimlerin okunuşu ve yazılışı**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
entraînement	[ãtrenãmã]	antrenman
classement	[klasãmã]	klasman
déplacement	[deplasãmã]	deplasman
dégagement	[degaʒãmã]	degajman

Tablo 13'te görülebileceği gibi Fransızcadaki bulunan ve sonu {-ment-} seslemi ile biten terimlerin okunuşu ve sesletimi geniz yoluyla sağlanır. Ünsüz ses birimlerin okunuşu ve sesletimi aynı kalmakla birlikte, Fransızcaya özgü {-c-} → /k/, {-c-} → /s/, {-ss-} → /s/, {-ai-} → /ɛ/, {-g-} → /g/, {-g-} → /ʒ/ ve {-ment-} sesleminden hemen önce gelen ve bundan dolayı neredeyse hiç okunup söylenmeyen {-e-} → /ə/ ses birimleri görülebilir. Bütün bu ses birimlerin ve özelliklerin Türkçe ses birimlerin özelliklerine göre Türkçeye oldukları gibi aktarıldıkları anlaşılır.

#### **Grup 9. Sola vurgu işaretli {-è-} ses birimi**

Fransızcadaki {-e-} harfi üzerinde sola vurgu işareti {-è-}, söylenişin [ɛ] olduğunu gösteren bir söyleniş işaretçisidir. Fransızcadaki bu ses, en çok kapalı hecelerde bulunur. Fransızca sesbilgisinde bu ses biriminin üzerindeki sola doğru olan vurgu işaretli terimlerin en önemli özelliği, vurgulu {-é-} ses biriminin ince /ɛ:/ olarak okunması ve söylenmesidir.

**Tablo 14. {-è-} ses biriminin üstündeki vurgu işareti ile sesletimi belirlenen terimler**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
arène	[arɛːnə]	arena
athlète	[atɛːtə]	atlet
haltère	[altɛːrə]	halter
manège	[manɛːʒə]	manej

Tablo 14'teki verilere bakıldığında, Fransızcadaki ünsüz ses birimlerin aynı biçimde okunup söylendiği ancak bunlar arasında {-h-} ses birimini /Ø/ sessiz bıraktıkları görülür. {-é-} ses biriminin üstündeki vurgu işaretiyle sözcüğün daha ince okunup seslendirilmesini sağlar. Türkçeye bu terimlerin sessel olduğu kadar {-h-} ses biriminden dolayı biçimsel olarak da aktarıldığı ve söz konusu ince {-è-} ses biriminin Türkçedeki ses birimle aynı biçimde okunup söylendiği görülür.

#### **Grup 10. Fransızcadaki {-c-} ses biriminin okunuşu ve sesletimi**

Fransızca sesbilgisinde {-c-} ses birimi en çok karşılaşılan değişimli ünsüzlerden (Fr. allophone) biridir. Fransızcadaki iki biçimbirimsel değişkeye iye olan bu ses birim, Tablo 15'teki verilerden de anlaşılacağı üzere dört farklı okunuş ve sese bürünebilir.

**Tablo 15. Fransızcadaki {-c-} ses biriminin biçimbirimsel değişkelerinin okunuşları ve sesletimleri**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu ve sesletimi	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
<i>{-c-} ses biriminin /k/ okunup söylenmesi</i>		
bloc	[blɔk]	blok
direct	[dirɛk]	direkt
classement	[klasãmã]	klasman

<b>technique + directeur</b>	[tɛknik direktœr]	teknik direktör
<b>escrime</b>	[eskrim]	eskrim
<b>indirect</b>	[ɛ̃direk]	endirekt
<b>crochet</b>	[kroşe]	kroşe
<b>crampon</b>	[krapõ]	krampon
<b>club</b>	[klyp]	kulüp

*{-c-} ses biriminden sonra bir {-a-}, {-o-} veya {-u-} sesli ses biriminin gelmesiyle oluşan sesler*

<b>Gréco-romain</b>	[grekörõmen]	grekoromen
<b>carambole</b>	[karãbol]	karambol
<b>condition</b>	[kõdisyõ]	kondisyon
<b>écarté</b>	[ekarte]	ekarte
<b>combiné</b>	[kõbine]	kombine
<b>écurie</b>	[ekyri]	eküri
<b>combinaison</b>	[kõbinezõ]	kombinezon
<b>blocage</b>	[blokaʒ]	blokaj
<b>contre-attaque</b>	[kõtratak]	kontratak
<b>contre-pied</b>	[kõtrpij]	kontrpiye
<b>record</b>	[rakõr]	rekor
<b>contrat</b>	[kõtra]	kontrat
<b>parcours</b>	[parkur]	parkur
<b>couloir</b>	[kulwar]	kulvar
<b>recordman</b>	[rakõrtmã]	rekortmen

*{-c-} ses biriminden sonra bir {-e-}, {-y-} veya {-i-} sesli ses biriminin gelmesiyle oluşan sesler*

<b>placé</b>	[plase]	plase
<b>exercice</b>	[eksersis]	egsersiz
<b>centre</b>	[santra]	santra
<b>déplacement</b>	[deplasãmã]	deplasman
<b>bon service</b>	[bõservis]	bonservis
<b>licence</b>	[lisãs]	lisans

*{-c-} ses biriminden sonra {-h-} ses biriminin gelmesi*

<b>smacheur</b>	[smaʃœr]	smaçör
<b>branche</b>	[brãʃ]	branş
<b>touche</b>	[tuʃ]	tuş
<b>revanche</b>	[rævãʃ]	rövanş
<b>champion</b>	[ʃãpiyõ]	şampiyon
<b>crochet</b>	[kroʃe]	kroşe

Tablo 15'te görülebileceği gibi Fransızcada /s/ olarak okunan {-c-} ses biriminin bir sözcüğün sonunda yer alması veya kendisinden sonra bir ünsüz ses biriminin gelmesi sonucunda /k/ ses birimiyle okunup söylendiği görülür. Ayrıca bu ses birimden sonra bir {-a-}, {-o-} veya {-u-} sesli ses biriminin gelmesiyle /k/ ses birimi oluşur. Öte yandan {-c-} ses biriminden sonra bir {-e-}, {-y-} veya {-i-} sesli ses biriminin gelmesiyle /s/ ses biriminin çıkarılması gerekir. {-technique-} → [tɛknik] sözcüğünde görülebileceği gibi kimi kural dışı olanlar dışında {-c-} ses biriminden hemen sonra {-h-} ses biriminin gelmesi, /ʃ/ ses biriminin çıkmasına olanak tanır. Bu derlemede Fransızca sesbilgisine bakıldığında kimi ünsüz ses birimlerin arka arkaya gelmesiyle /ʃ/, /k/ ses birimlerin ortaya çıktığı görülür. Ayrıca Fransızca sesbilgisinin tipik özelliklerinden /õ/, /ã/ genizsil ses birimler yer alır. Ünsüz ses birimlerin çoğunluğu oldukları gibi okunup seslendirilirken, ince sesli /ə/ ve /ɔ/ ses

birimlerinin kullanımı söz konusudur. Öte yandan {-ou-} → /u/, {-oi-} → /w/, {-ie-} → /j/ ve {-io-} → /ɔ/ gibi tek seslem halinde çıkarılan iki sesli ses birimin sırasıyla arka arkaya kullanımının varlığı Fransızca sesbilgisinin en belirgin özelliklerindedir. Fransızcanın bütün bu özelliklerine bakıldığında, derlemede yer alan terimlerin sesletimlerinin Türkçeye birebir aktarıldığı anlaşılır. Ancak bu aktarımın Fransızca sesbilgisiyle değil, Türkçenin kendine özgü sessel özellikleriyle yapıldığı görülür.

#### **Grup 11. Fransızcada sonu {-teur-} seslemi ile biten terimler**

Fransızcada {-teur-} ile biten terimlerin sonu /tœr/ doğrusu ünsüz ses birimler oldukları gibi okunup söylene de ikisinin arasında kalan tek seslem halinde çıkarılan iki sesli olan {-eu-}, Türkçedeki /ö/ ses birimine benzeyen ancak önce yuvarlak sonra düz ince bir ses birimin çıkarılmasını sağlar.

**Tablo 13. Fransızcada sonu {-teur-} ile biten terimlerin okunuşu ve sesletimi**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
pointeur	[pwetœr]	puantör
technique + directeur	[teknik direktœr]	teknik direktör
amateur	[amatœr]	amatör

Bu Fransızca terimlerin Türkçe sesbilgisine uyarlanarak aktarıldığı anlaşılır.

#### **Grup 12. Fransızcada sonu {-tion-} seslemi ile biten terimler**

Fransızcadan Türkçeye aktarılan ve Türkçede sonu {-syon-} ya da {-iyon-} olarak biten birçok sözcükle karşılaşmak olanaklıdır. Fransızca sesbilgisinde sözcüklerin sonunda yer alan {-(t)ion-} ya da {-ion-} seslemleri, sırasıyla /sjɔ̃/ ve /jɔ̃/ olarak okunup söylenirler. Burada ilginç olan {-t-} ses biriminin tek seslem halinde çıkarılan iki sesli olan {-io-} gelmesiyle /s/ ses birimine dönüşmesidir.

**Tablo 14. Fransızcada sonu {-(t)ion-} ile biten terimlerin okunuşu ve sesletimi**

Fransızcadaki yazılışı	Fransızcadaki okunuşu	Türkçedeki yazılışı, okunuşu ve kullanımı
élimination	[eliminajɔ̃]	eliminasyon
fédération	[federajɔ̃]	federasyon
condition	[kondisjɔ̃]	kondisyon
rotation	[rotajɔ̃]	rotasyon
champion	[ʃãpijɔ̃]	şampiyon
position	[pozisjɔ̃]	pozisyon

Tablo 14'teki derlemeye bakıldığında {-tion-} ve {-ion-} seslemlerinin Fransızcaya özgü olarak /sjɔ̃/ ve /jɔ̃/ olarak sessiz ses birimin başka bir sessiz ses birimin ses birimine dönüşmesi ve seslemin sonunda genizsil bir ses birimin çıkarılması görülebilir. Fransızcadaki /j/ ses biriminin Türkçede /y/ ses birimine dönüştüğü ve genizden çıkan /ɔ̃/ ses biriminin Türkçede ağızdan /on/ biçiminde söylendiği, geriye kalan Fransızcaya özgü ses birimlerin Türkçeye uyarlanarak aktarıldığı anlaşılır.

## **SONUÇ**

Türkçeye aktarılan yabancı terim ve sözcüklere karşılık bulma veya bunları Türkçeleştirme alanında biçimlenen yöntemler ve iki değerli sözlükten derlediğimiz Türkçeye geçmiş Fransızca spor terimleri ile ilgili bulgular kısmında elde edilen veriler, bunlara herhangi bir karşılık bulunmadığı ve bunların Türkçeleştirilmedikleri varsayımının ileri sürülmesine olanak tanır. Söz konusu varsayımın doğruluğunu ve tutarlılığını sorgulamak için, bu terimlerin ses ve biçim özellikleri incelenmiştir.

Elde edilen veriler göz önünde bulundurulduğunda, bu terimlerin ses birimlerinin ve seslemlerinin okunuş ve sesletim özellikleri toplamda 12 gruptan oluşmuş ve bu gruplarda 158 veri yer almıştır. Buna göre, elde edilen bulgular Fransızcadan Türkçeye aktarılan bazı spor terimlerinin Fransızcadaki biçimleriyle değil, sesletim özellikleriyle Türkçede kullanıma sunuldukları gözlemlenmiştir. Ayrıca Fransızcada genizden çıkarılan ses birimlerin Türkçeye ağız yoluyla aktarıldığı, diğer sesli ve sessiz ses birimlerin ve seslemlerin Fransızcadaki okunuşları ve sesletimleri değiştirilmeden alındığını ifade etmek gerekir.

Fransızca ve Türkçe sesletiminde {-ş-} ses birimi gibi birebir aynı seslerin varlığına karşın ve bazı terimlerin okunuşları ve sesletimleri benzer biçimde yapılabilecekken, bunların Türkçe ses birimlere ve bunların sesletimlerine uyarlanarak Türkçeye aktarıldıkları belirlenmiştir. Fransızca sesletimine özgü olan ve Türkçede bulunmayan {-x-} ses biriminin Fransızcadaki okunuş ve sesletiminden biri /ks/ Türkçeye uyarlanarak geçmiştir. Diğer taraftan Fransızcadaki {-u-} ses biriminden sonra {-o-} ses biriminin yan yana kullanılmaması sonucunda, Fransızcadaki {-u-} ses birimi /y/ yani Türkçedeki /ü/ sesine denk gelen bir ses oluşturur. Fransızcadaki terimlerde kullanılan bu sesletimin, Türkçeye olduğu gibi aktarıldığı görülmüştür.

Fransızcadaki ünlü ve ünsüz ses birimlerinin önemli bir kısmı yazıldıkları gibi okunup seslendirilirler. Buna karşın, Fransızcanın sesletim sistemine göre şekillenen birçok ses vardır. Bu seslerin Türkçedeki sesletim sistemine uyarlanarak aktarıldığı belirlenmiştir. Ayrıca Fransızcada, {-ai-} ve {-eau-} sesli ses birimleri gibi tek seslem halinde çıkarılan iki veya üç seslinin yan yana kullanılması sonucunda, sırasıyla kalın /ε/ ve yuvarlak /o/ tek ses birimleri oluşur. Bu şekildeki sesletimlerin Türkçeye aktarımında bu kurala uyulduğu anlaşılmıştır.

Sonuç olarak, Fransızcanın yukarıda sıraladığımız bütün ses birim, seslem ve sesletim özelliklerine ve bulgulardaki örneklerin incelendiğinde, Fransızcadan Türkçeye aktarılan spor terimlerinin sesletimlerinin Fransızcadaki okunuş ve sesletim özellikleriyle Türkçeye neredeyse birebir aktarıldığı saptanmıştır. Bu aktarımın Fransızca sesbilgisi ve sesletimiyle değil, Türkçenin kendine özgü sesletim özellikleriyle yapıldığı görülmüştür. Bu bağlamda Fransızcadan Türkçeye aktarılan spor terimlerinin çoğu, ses ve biçim yönünden Türkçenin sesletim sistemine uyarlanması sonucunda bir değişikliğe uğramış ancak Fransızcadaki sesletimiyle aktarılmışlardır.

## KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1998). Dil-Kültür bağlantısı. İnkılâp Kitapevi Yayınları, İstanbul.
- Aksan, D. (1997). Köktürkçeden Bugüne, Türkçede Ödünçlemeler Üzerine Bir Sözcük İstatistiği Araştırması. Türk Dili. 313:344-347.
- Alkanat, N. (1976). Atletizm Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Alpman, C. (1969). Cimnastik Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ayaktopu Terimleri Sözlüğü. (1974). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Banguoğlu, T. (2015). Türkçenin Grameri. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bekensir, H. (1970). Çiftkeker Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Choi-Jonin, I. & Delhay, C. (1998). Introduction à la méthodologie en linguistique. Presses universitaires de Strasbourg.

- Çiçek, A. (2004). Türkçeye Giren Fransızca Kökenli Bazı Kelimeler Üzerine Bir İnceleme. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 11(24):1-9.
- Ercilasun, Ahmet B., "Tarihten Geleceğe Türk Dili", *Türk Dili*, 569, Mayıs 1999, s. 355-362
- Erdem, S. (1968). Uçantop, Alantopu ve Masatopu Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, M. (1995). *Üniversiteler İçin Türk Dili*. İstanbul: Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım.
- Gardes-Tamine, J. (2010). *La grammaire: Phonologie, morphologie, lexicologie*. Paris: Armand Colin.
- Göktürk, A. (1997). *Sözün ötesi*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Güzel, B. (2015). Fransızcanın Gelişimi ve Fransızca Öğretiminde Motivasyon Arttırıcı Bir Yöntem: Fransızcadan Türkçeye Geçen Kelimeler. *International Journal of Languages' Education and Teaching*. s. 317-327
- Grevisse, M. & Goosse, A. (2011). *Le bon usage, grammaire langue française*. 15. basım, Paris: De Boeck & Duculot.
- Harmandalı, İ. (1974). *Güreş Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İşıtman, N. (1968). *Yumrukoyunu Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karaağaç, G. (2015). *Türkçenin Alıntılar Sözlüğü*. Ankara: Ak- çağ Yayınları.
- Karaağaç, G. (2021). *Türkçe Verintiler Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kaymaz, Z. (1995). Fransızcadaki Türkçe Kelimeler Hakkındaki Notlar. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 2(2):1998-2005.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1995). Batı Kaynaklı Kelimeler ve Dilimiz Üzerindeki Etkileri. *Türk Dili*. 524:843-858.
- Ölmez, M. (1995). Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Ögeler I. *Türk Dilleri Araştırmaları*. 5:227-229.
- Ölmez, M. (1997). Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Ögeler II. *Türk Dilleri Araştırmaları*. 7: 175-186.
- Öner, M. (1996), *Türkçede Dille İlgili Alış-Verişlerin ve Dil Hareketlerinin Tarihine Toplu Bir Bakış*. *Türk Dili*. 536:140-148.
- Özdemir, E. (1973). *Terim Hazırlama Kılavuzu*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özgür, U. (2018). *Spor Gazetelerinde Dil: Stad ve Fanatik Gazeteleri Örneği*. Ankara: Gece akademi.
- Özsoy, S. (2020). *Gazetelerin Spor Sayfalarında Dil Kullanımı*. AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:14, Yıl:14, Sayı:1, 14:295-307.  
<https://www.researchgate.net/publication/341381577>
- Sarı, M. (2014). *Türkçenin Batı Dilleriyle İlişkisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sepettoyu Terimleri Sözlüğü. (1969). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sığırcı, İ. (2006). Fransızcadan Türkçeye Geçmiş Sözcüklerin Ses Anlam Yönünden Değişimleri Açısından İncelenmesi. *Dilbilim Dergisi* sayı: 16, 33-53.
- Tekin, Ş. (2001). Eski Türkçede Toharca Unsurlar. *İştikakçının Köşesi* (247-261). İstanbul: Simurg Yayınları.
- Tekin, T. (1983). Türkçede En Eski Ödünç Sözler. *Türk Dili*. 384: 526-529.
- Turgut, E. (2009). *Türk Dilindeki Fransızca Kelimeler*. (Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uygur, N. (1984). *Kültür kuramı*. Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Yaya, S. (1968). *Kılıçoyunu Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

# 27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

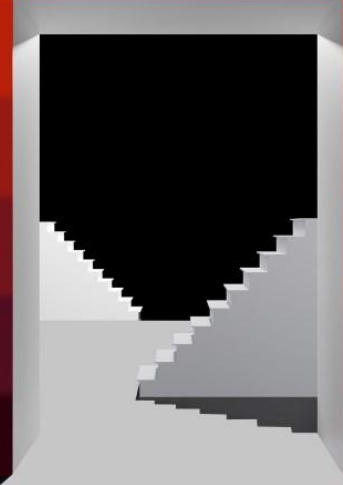
DR. FERHAT ÇETİNKAYA



Günce Yayınları

# Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

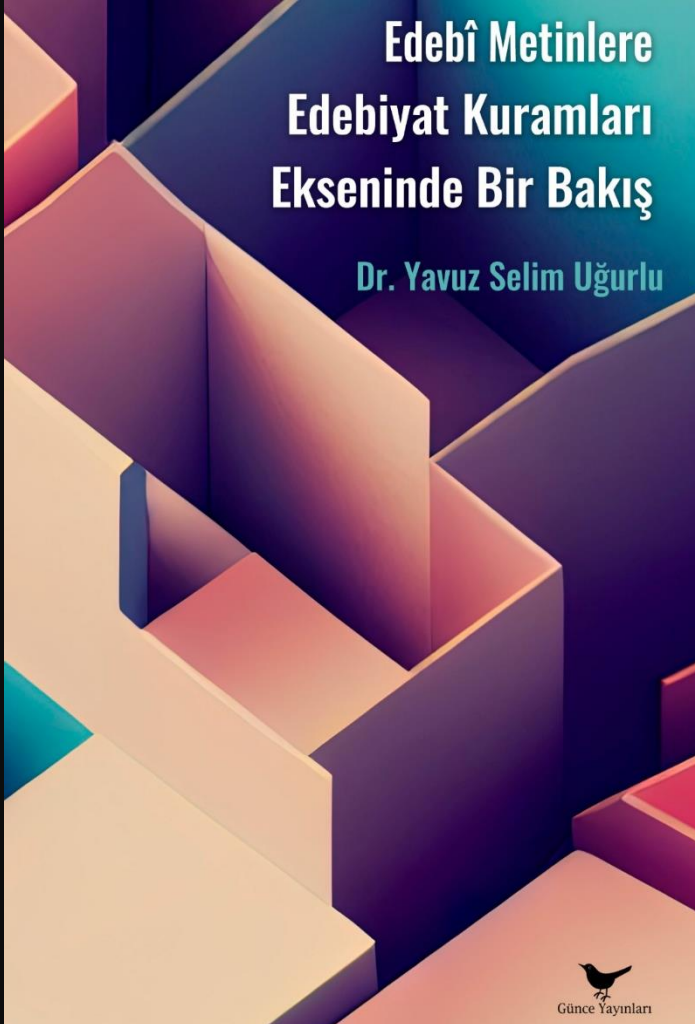
Ömriye Bayrak



Günce Yayınları

# Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Günce Yayınları

Ertuğrul Gazi Derhem

# Türk Romanında Narsisizm



Günce Yayınları



# Onomasyoloji Bağlamında Türkçede ve Rusçada Yiyecek Adlandırmalarının Karşıtsal Analizi

DOÇ.DR. OLENA KOZAN\* - ÖĞR.GÖR. DR. ÜMMÜGÜLSÜM DOHMAN\*\*

## Öz

Farklı dillerde yiyecek adları, yemek ile ilişkilendirilmeyen nesne, olgu ya da olayların adlandırılmasında kullanılmaktadır. Örneğin İngilizcede “çok heyecanlı ya da kızgın hâle gelmek” anlamındaki *to go bananas* (sözcüğü sözcüğüne: muza dönmek); Rusçada “şaşırtmak, afallatmak” anlamındaki *озорумь* (sözcüğü sözcüğüne: bezelye ile doldurmak); Türkçede “geçimsiz, anlaşması zor bir kişi” anlamına gelen *limoni tabiatlı* gibi birimler mevcuttur. Semantiği değişmiş bu tür birimler, gerçeklik ile dil arasındaki etkileşimi ele alan onomasyoloji kapsamında ikincil adlandırmalar olarak tanımlanmaktadır. Bu çalışmada Türkçede ve Rusçada yiyecek ile ilgili birincil adlandırmaların ikincil adlandırmalara dönüşüm modellerinin tespiti ve karşıtsal analizi amaçlanmıştır. Çalışmada çağdaş Türkiye Türkçesinde ve Rusçadaki yiyecek adlandırmaları, adlandırma kuramı kapsamında irdelenmiştir. Bu araştırmanın çıkış noktasını yiyecek kavramının farklı dil dizgelerinde ne tür anlamsal dönüşümler geçirebildiği sorusu tetiklemiştir. Çalışmanın ilk aşamasında yemek kavramı ile ilgili birincil adlandırmalar “sebze”, “meyve”, “hazır yemek”, “süt/süt ürünleri”, “tatlılar”, vb. gibi semantik kategorilere göre gruplandırılmıştır. Bunu takiben çeşitli sözlüklerin, Rusça ve Türkçe ulusal derlemlerinin taranması yoluyla ikincil adlandırmaların tespiti yapılmıştır. Yiyecek adlarının dil dizgesinde geçirebildiği anlamsal dönüşümleri betimlemek için [Nesne Adlandırması → Nesne Adlandırması], [Nesne Adlandırması → Olgu Adlandırması], [Nesne Adlandırması → Eylemci Adlandırması], [Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] ve [Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] gibi dönüşüm modelleri ileri sürülmüştür. Söz konusu iki dildeki ikincil adlandırmaların nicel analizi sonucunda elde edilen veriler görselleştirilmiş ve yorumlanmıştır. İkincil adlandırmaların, kültürün etkisiyle şekillenen dil dünya görüşünün önemli bir katmanını oluşturmasından hareketle somut olmayan kültürel mirasın bir parçası niteliğinde bulunduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Yiyecek, adlandırma modeli, onomasyoloji, Türkçe, Rusça

## CONTRASTIVE ANALYSIS OF FOOD NAMING PATTERNS IN TURKISH AND RUSSIAN IN THE CONTEXT OF ONOMASIOLOGY

### Abstract

Food names are used in different languages to name objects, phenomena or situations that are not associated with food. For example, in English *to go bananas* means “to become very excited or angry”; in Russian *озорумь* (literally: to fill with peas) means “to bewilder, to stun”; in Turkish

\* Ankara Hacı Bayram Veli Ün. Edebiyat Fak. Rus Dili ABD, olena.kozan@hbv.edu.tr, orcid: 0000-0002-7956-4567

\*\* Trakya Ün. Edebiyat Fak. Mütercim Tercümanlık Böl. ugulsumdohman@trakya.edu.tr, orcid: 0000-0003-3713-7521

Gönderilme Tarihi: 3 Mayıs 2023

Kabul Tarihi: 5 Temmuz 2023

*limoni tabiatlı* (literally: with a lemon nature) is used to describe “a person who is difficult to get along with”. Such constructions with transformed semantics are referred to as secondary naming patterns in the framework of the onomasiology, which focuses on the interaction between language and reality. This study aims at highlighting the transformation models of the primary naming patterns into secondary naming patterns in Turkish and Russian within the scope of the contrastive approach. This study explores food naming patterns in contemporary Turkish and Russian in the framework of naming theory. The research started with a question of what kind of semantic transformations the concept of food can undergo in different language systems. First, food-related primary naming patterns were classified into semantic categories like “vegetables”, “fruit”, “meal”, “dairy products”, “desserts”, etc. Then secondary naming patterns were detected through scanning various dictionaries and national corpora of Turkish and Russian. Transformation models such as [Object Naming → Object Naming], [Object Naming → Phenomena Naming], [Object Naming → Agent Naming], [Object Naming → Attribute Naming], and [Object Naming → Situation Naming] were proposed to describe the semantic transformations that food names undergo in the language system. The data obtained as a result of the quantitative analysis of secondary naming patterns in the two languages were visualized and interpreted. The evidence from this study suggests that secondary naming patterns are an important layer of the linguistic worldview, shaped under the influence of culture, thus such patterns should be considered as part of intangible cultural heritage.

**Keywords:** Food, naming pattern, onomasiology, Turkish, Russian

## GİRİŞ

**Y**iyecek adlandırmaları son yıllarda araştırmacıların ilgi odağında bulunmaktadır. Türkiye’de bu alanda hazırlanan çalışmalarda yiyecek adlandırmaları farklı inceleme yöntemleriyle ve çeşitli bakış açılarıyla ele alınmaktadır. Yiyecek adları, yiyecek imgeleri ve yiyecek metaforları; divan edebiyatı, halk edebiyatı, modern şiir, oyun/tiyatro gibi edebî metinler odağında genellikle betimsel ve artzamanlı yöntemlerle incelenmektedir (Üzmen, 1961; Esir, 2006; Bayram, 2007; Şenocak, 2007; Özcan, 2008; Ayva, 2009; Gündüzöz, 2012; Keklik, 2016; Yılmaz ve Bayraktar, 2016; Gündüzöz, 2017; Gürman, 2021). Yiyecek adlarını konu alan araştırmaların bir kısmı Lakoff ve Johnson tarafından 1980 yılında öne sürülen “çağdaş metafor teorisi” çerçevesinde yürütülmektedir (Koroğlu, Manav ve Karaca, 2018; Çetintaş Yıldırım, 2020; Özavşar, 2021; Şenödeyici, 2021; Gemici, 2021; Şahin ve Yalım Kaya, 2018). Yiyecek adlarının araştırılmasına büyük bir katkı ise Gürsoy Naskali başkanlığında ve editörlüğünde yayımlanan kitap çalışmalarıyla sağlanmıştır (Gürsoy-Naskali ve Şen, 2004; Gürsoy-Naskali ve Herkmen, 2006; Gürsoy-Naskali ve Oytun-Altun, 2013; Gürsoy-Naskali, 2017). Yiyecek adlandırmalarıyla ilgili yapılan dilbilimsel çalışmalar değerlendirildiğinde araştırmaların çeşitli olduğu ancak yiyecekleri kapsamlı bir şekilde ya da farklı dil çiftleri temelinde karşılaştırmalı biçimde ele alan bir çalışmanın bulunmadığı anlaşılmaktadır.

Rusya’da da yiyecek adlandırmalarının araştırmacıların ilgisini çektiği görülebilmektedir. Araştırmacılar yiyecek adlandırmalarını “kültür değişmezi” (Rusçası: константа культуры) (Dormidontova, 2018; Kapelyuşnik, 2011; Ustinova, 2010; Yurina, 2013); “gastronomi metinleri”

(Rusçası: кулинарные тексты) (Pohlebkin, 2015; Burkova, 2004); “gastronomik söylem” (Rusçası: гастрономический дискурс) (Olyaniç, 2004; Undrintsova, 2012); “kültür konsepti” (Rusçası: концепт культуры) (Borisova, 2013) ya da “kültürel yemek kodu” (Rusçası: кулинарный код культуры) (Karelyuşnik, 2011); “yemek metaforları” (Rusçası: гастрономическая (пищевая) метафора) (Borovkova, 2014; Yurina ve Baldova, 2017; Jıvago, 2017; Yurina, Polyakova ve Baldova, 2021; Markova, 2017; Markova ve Eysavi, 2018; Pomarolli, 2018; Yurina, 2021) gibi başlıklar altında incelemektedirler.

Rusçadaki yiyecek adlandırmalarına yönelik en kapsamlı araştırmalardan biri “Slovar Russkoy Pişçevoy Metaforı” (Rus Yemek Metaforları Sözlüğü) adlı çalışmadır (Yurina, 2015). Betimsel yaklaşım doğrultusunda hazırlanan sözlük, farklı gerçeklik fragmanlarının adlandırılmasında kullanılan yiyecek ve mutfak ile ilgili deyim, metafor, benzetme ve atasözleri gibi dilsel birimleri içermektedir.

Alanyazın incelemesi sırasında tespit edilen sorunlardan hareketle Rus dilbilim ekolünde geliştirilen adlandırma kuramının, yiyecek adlandırmalarının dil dizgesindeki anlamsal dönüşümlerine daha kapsamlı bir bakış açısı getirebileceği fikri öne sürülmüştür. Bu bağlamda adlandırma kuramı bu çalışmanın kuramsal çerçevesi olarak düşünülmüştür.

## 1. KURAMSAL ÇERÇEVE

Adlandırma kuramı İvan Meşçaninov, Lev Şçerba, Boris Serebrennikov, Anna Ufimtseva, Viktoriya Yartseva, Olga Blinova gibi dilbilimcilerin çalışmalarında şekillenen, gerçeklik ve dil arasındaki etkileşim odaklı onomasyolojik yaklaşım doğrultusunda geliştirilmiştir. Adlandırma kuramının temelinde gerçeklikteki nesnelere, niteliklerin ve olayların adlandırılmasının ses yansıması veya ilişkilendirme yoluyla gerçekleştiği fikri bulunmaktadır (Serebrennikov ve Ufimtseva, 1977). Gerçekliğin nesne, nitelik ve olay kategorilerine göre sınıflandırılmasının insanın bilişsel yetisi olduğu öne sürülmektedir (Kubryakova, 2004). Böylelikle gerçeklik ile dil arasındaki ilişkilerin çözümlenmesinde nesne, nitelik, olay gibi kategorilere başvurulabildiği düşünülmektedir. Bir dil dizgesindeki birincil adlandırmaların ikincil adlandırmalara dönüşüm modellerinin tespitinin ve betimlenmesinin, bu dil dizgesinin gelişim dinamiğine dair farklı bir bakış açısı sunabildiği düşünülmektedir. Kuramsal çerçevesi adlandırma kuramına dayandırılan bu çalışmada aşağıdaki kavramlara başvurulmuştur:

*Olay*, dil dizgesinde biçimlendirilen nesnel ya da öznel gerçekliğin bir fragmanı şeklinde düşünülmektedir. Olayın; eylemci, eylem, nesne, olgu, durum, nitelik, zaman ve mekân gibi kategoriler arasındaki farklı kombinasyon türü ve etkileşimiyle şekillendiği kabul edilmektedir (Jerebilo, 2016). Bu çalışma kapsamında gerçeklikteki yiyecekler “nesne” olarak değerlendirilmiştir.

*Adlandırma*, gerçeklikteki olayların ve unsurların dil dizgesindeki birimlerle ilişkilendirme süreci ve sonucu şeklinde açıklanmıştır (Ahmanova, 1966).

*Birincil adlandırma*, gerçeklik fragmanının dil dizgesindeki seslerin kombinasyonları ile ilişkilendirilmesinin sonucunda ortaya çıkan dilsel birimler biçiminde tanımlanmıştır (Yartseva, 1990). Bu çalışma kapsamında yiyeceklerin isimleri birincil adlandırma olarak değerlendirilmiştir.

*İkincil adlandırma*, dil dizgesinde şekillenmiş birincil adlandırmaların gerçekliğin başka bir fragmanın adlandırılmasındaki kullanımı şeklinde tanımlanmıştır (Yartseva, 1990). Bu çalışmada dil dizgesindeki yiyecek isimlerinin gerçekliğin farklı fragmanlarının kullanılması sonucunda şekillenen birimleri ve yapıları ikincil adlandırma olarak ele alınmıştır.

*Onomasyolojik model*, birincil adlandırmaların ikincil adlandırmalara dönüşüm modelleri olarak öne sürülmüştür. Bu çalışma çerçevesinde “nesne” kategorisinde değerlendirilen yiyeceklerin dil dizgesindeki birincil adlandırmalarının gerçeklikteki farklı nesnelere adlandırılmasında kullanılması [Nesne Adlandırması → Nesne Adlandırması] modeli; çeşitli olguların adlandırılmasında kullanılması [Nesne Adlandırması → Olgular Adlandırması] modeli; eylemcilerin adlandırılmasında kullanılması [Nesne Adlandırması → Eylemci Adlandırması] modeli; niteliklerin adlandırılmasında kullanılması [Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] modeli; olayların adlandırılmasında kullanılması [Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] modeli şeklinde ele alınmıştır.

## 2. MATERYAL VE YÖNTEM

Çalışmanın veri tabanını çağdaş Türkçede ve Rusçadaki yiyeceklerin ikincil adlandırmaları oluşturmuştur. Çalışma kapsamında ele alınan adlandırmalar Türkçe ve Rusça çeşitli sözlüklerin ve Ulusal Derlemlerin taranması aracılığıyla tespit edilmiştir. Bu çerçevede Türkçe için Türk Dil Kurumunun çevrim içi sözlükleri (<https://sozluk.gov.tr/> (erişim 26.03.2022)), Yurtbaşı'nın “Sınıflandırılmış Türkçe Deyimler” (2004), Aksoy'un “Atasözü ve Deyimler Sözlüğü II” (1988), Püsküllüoğlu'nun “İlkokul ve Ortaokul için Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü” (2020), Adıgüzel'in “Açıklamalı-Örnekli Türkçe Deyimler Sözlüğü” (2016) adlı sözlükler ve Ulusal Türkçe Derlemi kullanılırken Rusça için Prohorov'un “Rossiya. Lingvostranovedçeskiy Slovar” (Rusya. Ülkedilbilim Sözlüğü) (2007), Zaharenko, Krasnih ve Gudkov'un “Russkoye Kulturnoye Prostranstvo. Lingvokulturolojiçeskiy Slovar” (Rus Kültür Alanı. Kültürdilbilim Sözlüğü) (2004), Yurina'nın “Slovar Russkoy Pişçevoy Metaforı” (Rus Yemek Metaforları Sözlüğü) (2015) adlı sözlüklerine ve Ulusal Rusça Derlemine başvurulmuştur.

Çalışmanın ilk aşamasında yiyecek kavramı nesnel gerçeklikte var olan evrensel bir kavram şeklinde ele alınmış ve çalışmanın amaçları doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Çiğ ve pişirme yoluyla tüketilebilen yiyecekler olmak üzere iki sınıf belirlendikten sonra “meyve”, “sebze”, “mantar/kabuklu yemiş”, “baklagiller/tahıllar”, “süt/süt ürünleri”, “et/balık”, “çorba/meze”, “yemek”, “baharat”, “tatlı” ve “içecek” şeklinde alt başlıklar oluşturulmuştur. Her alt başlık ile ilişkilendirilen yiyecek adlandırmalarının dil dizgesindeki ikincil adlandırma olarak kullanımları, ilgili sözlüklere ve derlemlere göre tespit edilmiştir. Çalışmanın ikinci aşamasında elde edilen veriler sınıflandırılmış ve yorumlanmıştır. Yiyecek adlandırmalarının dil dizgesinde geçirdiği anlamsal dönüşümleri betimlemek için dönüşüm modelleri öne sürülmüştür. Adlandırma kuramına dayanılarak gerçeklikte var olan bir nesnenin dil dizgesinde adlandırıldıktan sonra birincil adlandırmanın ortaya çıktığı ve bu birincil adlandırmanın nesnel ya da öznel gerçeklikte var olan başka nesne, olgu ya da olayların adlandırılmasında kullanılabildiği varsayılmıştır. Bu bağlamda elde edilen veriler, [Nesne Adlandırması → Nesne Adlandırması], [Nesne Adlandırması

→ Olgu Adlandırması], [Nesne Adlandırması → Eylemci Adlandırması], [Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] ve [Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] olmak üzere birincil adlandırmaların ikincil adlandırmalara dönüşüm modellerine göre incelenmiş ve yorumlanmıştır. Söz konusu iki dildeki ikincil adlandırmaların nicel analizi sonucunda elde edilen veriler görselleştirilmiştir. Sayfa sınırlılığı dolayısıyla bu çalışmada karşıtsal çözümleme sonucunda elde edilen bilgilere yer verilmiştir.

Çalışmanın kapsamı Türkçede ve Rusçada yiyecek ile ilgili ikincil adlandırmalarla sınırlandırılmıştır. Çalışmanın veri tabanına farklı dilbilgisel sınıflarda yer alan dilsel birimler, eşdizimliler, sözlükselleşmiş birimler, deyimleşmiş cümleler ve anıştırma metin niteliğindeki yapılar dâhil edilmiştir. Bu birimler, farklı söylemlerde sıkça yer almasına rağmen şekillenme sürecinin ve kullanımlarının anlatıldığı çalışmalara rastlanmamıştır. Yiyecek isimlerinin atasözlerinde de kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneğin Türkçede *armut* biriminin *Armut dibine düşer* atasözünde, Rusçada ise *яблоко* (elma) biriminin *яблочко на обед – и всех болезней нет* (sözcüğü sözcüğüne: öğle yemeğine bir elma (ye) tüm hastalıklar yok olur) atasözünde bulunduğu görülebilir. Atasözlerinde yiyecek isimleri birincil adlandırmalar olarak kullanıldığı için atasözleri bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Türkçede yiyecek temelli adlandırmaların farklı gerçeklik fragmanlarında kullanılabildiği gözlemlenmiştir. Söz gelimi, *armut* biriminin hem belli özellikleri taşıyan insanın adlandırılmasında hem de vücut tipinin nitelenmesinde kullanımı; “armut ↔ insan” ilişkilendirmesi [Nesne Adlandırması → Eylemci Adlandırması] modeli, “armut ↔ vücut tipi” ilişkilendirmesi ise [Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] modeli olarak değerlendirilmiştir. Böylece ikincil adlandırmaların onomasyolojik modellerinin tespiti yapılmış ve belirlenen modeller veri tabanına dâhil edilmiştir.

Türkçe ve Rusça veri tabanının oluşturulması sırasında yiyecek olarak düşünülen nesnelere birincil adlandırmaları incelenmiş ve ikincil adlandırmalar yiyecek temelli birincil adlandırmalara göre seçilmiştir. Örnek olarak Rusçadaki *рыба* (balık) birincil adlandırması çok sayıda ikincil adlandırmanın temelinde bulunmaktadır. Ancak bu ikincil adlandırmaların bazılarının yiyecek olarak balık imgesinden türetildiği, diğerlerinin ise canlı varlık olarak balığın özelliklerini yansıttığı anlaşılmaktadır. Böylelikle “zor bir durumdan çıkış aramak” anlamındaki *биться как рыба об лёд* (sözcüğü sözcüğüne: buzda çarpışan balık gibi) ve “özellikleri bulunmayan biri ya da bir şey” anlamındaki *ни рыба, ни мясо* (sözcüğü sözcüğüne: ne balık ne et) ikincil adlandırmaları arasında onomasyolojik bir farkın bulunduğu söylenebilir. Bu çalışma kapsamında yiyecek olarak düşünülen nesnelere birincil adlandırmalarının tetiklediği ikincil adlandırmalar tespit edilmiş ve çalışmanın veri tabanına dâhil edilmiştir. Diğer belirtilere göre şekillenen ikincil adlandırmalar bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

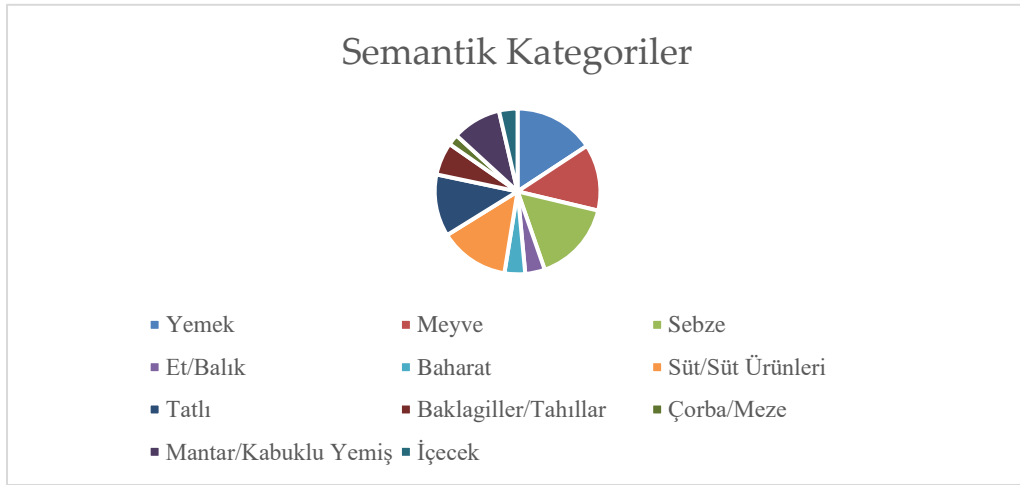
Veri tabanının oluşturulması sırasında Ulusal Derlemlerde yer alan ancak bağlama göre türetilen bireysel kullanım şeklinde nitelenebilen birimler saptanmıştır. Bu birimler ikincil adlandırmaların oluşum dinamiğindeki eğilimleri yansıtmakla birlikte dil dizgesinin sabit bir unsuru olmadığından değerlendirilmeye dâhil edilmemiştir.

Çalışma kapsamında Türkçede ve Rusçada elde edilen veriler karşıtsal olarak ele alınmıştır. Bu şekilde benzerliklerin yanı sıra her dile özgü ikincil adlandırmaların tespiti amaçlanmıştır. Çalışmanın tartışma bölümünde ise Türkçe ve Rusçada örtüşen semantik kategoriler çözümlenmiştir.

### 3. TESPİTLER VE TARTIŞMA

#### 3.1. Türkçede Yiyecek Temelli İkincil Adlandırmalar

Çalışma kapsamında Türkçede belirlenen yiyeceklerin birincil adlandırmalarına göre 470 ikincil adlandırma tespit edilmiştir. İkincil adlandırmaların semantik kategorilere göre dağılımı Şekil 1’de gösterilmiştir.



Şekil 1. İkincil adlandırmaların semantik kategorileri

Türkçede ikincil adlandırmaların en çok “sebze” (75), “yemek” (74), “süt/süt ürünleri” (64), “meyve” (61) ve “tatlılar” (57) gibi semantik kategorilerde şekillendiği görülebilir. Diğer kategorilerin tümünde daha az oranda da olsa ikincil adlandırmaların bulunduğu anlaşılmaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “sebze” kategorisini oluşturan başlıklar arasında *bakla, bal kabağı, bamya, biber, fasulye, fesleğen, havuç, hıyar, ısırgan, ıspanak, kabak, lahana, maydanoz, mısır, nane, pancar, patates, patlıcan, sarımsak, soğan, tere, turp, zerzevat* adlandırmaları bulunmaktadır.

“Yemek” kategorisinde yer alan ikincil adlandırmaların çoğunlukla tahılların pişirilmesiyle elde edilen ürünlerin adlandırmalarından türetildiği tespit edilmiştir. Bu kapsamda ikincil adlandırmaların türetildiği “yemek” kategorisini oluşturan başlıklar arasında *bazlama/gözleme, börek, cacık, çörek, dolma, ekme, hamur, lahmacun, lapa, makarna, maya, pide, pilaki, pilav, piyaz, salça, simit, tirit, tost, turşu, yufka* adlandırmaları yer almıştır. “Yemek” kategorisinde şekillenen ikincil adlandırmaların çoğu tahıllar veya un mamulleri ile ilişkilendirildiği için “bitki” kategorisi ön plana çıkmaktadır. Böylelikle çağdaş Türkçede ikincil adlandırmaların türetildiği en geniş semantik alanın “bitkiler” olduğu anlaşılmaktadır. Bitkiler olarak düşünülebilen semantik alanı, “meyve”, “sebze”, “baklagiller/tahıllar”, “mantar/kabuklu yemiş” adlandırmaları oluşturmaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “süt/süt ürünleri” kategorisinde *ayran, kaşar, kaymak, peynir, süt, tereyağı, yoğurt* adlandırmaları yer almaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “meyve” kategorisini oluşturan başlıklar arasında *meyve, armut, ayva, böğürtlen, çilek, dut, elma, incir, karpuz, kavun, kayısı, kızılcık, kiraz, limon, muşmula, muz, nar, portakal, şeftali, üzüm, zeytin* adlandırmaları yer almaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “tatlı” kategorisinde *aşure, bal, baklava, gülbeşeker, helva, katmer, keşkül, lokum, muhallebi, pasta, pelte, pekmez, pestil, şeker* adlandırmaları yer almaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “mantar/kabuklu yemiş” (45) kategorisinde *badem, ceviz, çekirdek, çerez, kestane, fındık, fıstık, mantar* adlandırmaları bulunmaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “baklagiller/tahıllar” (30) kategorisine *arpa, buğday, bulgur, leblebi, mercimek, nohut, pirinç, un* adlandırmaları dâhil olmaktadır.

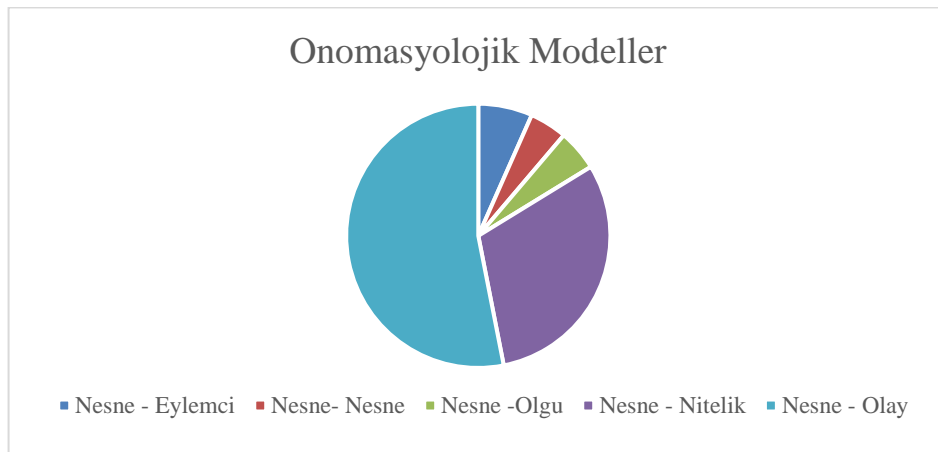
İkincil adlandırmaların türetildiği “baharatlar” (19) kategorisinde *afyon, biber, karabiber, safran, sirke, tuz* adlandırmaları yer almaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “et/balık” (18) kategorisinde *balık, et, kıyma, pastırma, sosis, sucuk, kebab, köfte, kuzu sarma, yumurta* adlandırmaları yer almaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “içecek” (17) kategorisinde *boza, dem, hoşaf, kahve, kokteyl, limonata, salep, su, şarap, şerbet, zenzem* adlandırmaları bulunmaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “çorba/meze” (10) kategorisinde *çorba* ve *meze* adlandırmaları bulunmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan ikincil adlandırmaların farklı onomasyolojik modellere göre türetildiği tespit edilmiştir. İkincil adlandırmaların semantik kategorilere göre dağılımı Şekil 2’de gösterilmiştir.

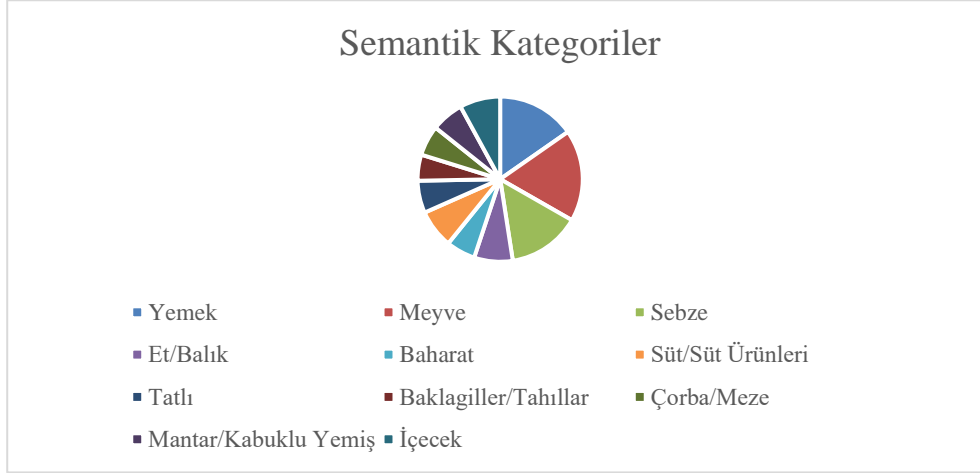


**Şekil 2.** İkincil adlandırmaların onomasyolojik modelleri

Çalışma kapsamında [Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] (232); [Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] (134); [Nesne → Eylemci] (29); [Nesne → Nesne] (20); [Nesne → Olgü] (22) modelleri tespit edilmiştir. Türkçede ikincil adlandırmaların türetildiği onomasyolojik modeller arasında olay ve nitelik adlandırmalarının ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.

## 2.2. Rusçada Yiyecek Temelli İkincil Adlandırmalar

Çalışma kapsamında belirlenen yiyeceklerin birincil adlandırmalarına göre 490 ikincil adlandırma tespit edilmiştir. İkincil adlandırmaların semantik kategorilere göre dağılımı Şekil 3'te gösterilmiştir.



**Şekil 3.** İkincil adlandırmaların semantik kategorileri

Rusçada ikincil adlandırmaların en çok “meyve” (88), “tahıl bazlı yemek” (75) ve “sebze” (70) gibi semantik kategorilerde şekillendiği görülmektedir. Diğer kategorilerin tümünde daha az oranda da olsa ikincil adlandırmaların bulunduğu anlaşılmaktadır.

İkincil adlandırmaların türetildiği meyve kategorisini oluşturan başlıklar arasında *фрукт* (meyve), *апельсин* (portakal), *банан* (muz), *груша* (armut), *дыня* (kavun), *лимон* (limon), *гранат* (nar), *слива* (erik), *яблоко* (elma), *персик* (şeftali), *плод* (bitkilerin ürünü), *огрызок* (meyvenin ya da sebzenin ısırıldıktan sonra kalan kısmı), *олива* (zeytin), *ягода* (ince kabuklu, sulu yemişin genel adı), *изюминка* (kuru üzüm tanesi), *клюква* (turna yemişi), *малина* (ahududu), *вишня* (vişne), *черешня* (kiraz), *земляника* (dağ çileği), *клубника* (çilek), adlandırmaları yer almıştır.

Yemek kategorisinde yer alan ikincil adlandırmaların, tahılların pişirilmesiyle elde edilen ürünlerin adlandırmalarından türetildiği tespit edilmiştir. Ayrıca yemek kategorisini oluşturan başlıklar arasında *каша* (lapa), *размазня* (sulu lapa), *тесто* (hamur), *дрожжи* (maya), *квашня* (ekşimiş hamur mayası), *крошка* (ekmek kırıntısı), *хлеб* (ekmek), *бублик* (simit), *баранка* (halka ekmek), *блин* (krep), *вафля* (gofret), *вареник* (üçgen şeklinde ve ceviz büyüklüğünde mantı türü, varenik), *пельмени* (Rus mantısı, pelmeni), *калач* (ortası delik olan yuvarlak ekmek), *коврижка* (fırın tepsi boyutunda tatlı baharatlı ekmek), *крендель* (sekiz rakamını andıran şekilli ekmek), *лапша* (erişte), *лепешка* (yassı ekmek), *пирог* (börek), *пончик* (yuvarlak pişi), *пампушка* (yuvarlak çörek), *булочка* (yuvarlak tatlı mayalı ekmek), *пышка* (yuvarlak mayalı ekmek), *пряник* (tatlı baharatlı bisküvi), *сухарь* (kuru ekmek dilimi) adlandırmaları yer almıştır. Yemek kategorisinde şekillenen ikincil adlandırmaların tahıllar veya un mamulleri ile ilişkilendirildiği için “bitki” kategorisi ön plana çıkmaktadır. Böylelikle çağdaş Rusçada ikincil adlandırmaların türetildiği en geniş semantik alanın “Bitkiler” olduğu anlaşılmaktadır. Bitkiler olarak düşünülebilen semantik alanı, meyve, sebze, tahıllardan yapılan yemekler, baklagiller, mantar/kabuklu yemiş adlandırmaları oluşturmaktadır.



İkincil adlandırmaların türetildiği “sebze” kategorisini oluşturan başlıklar arasında *овощ* (sebze), *капуста* (lahana), *картошка* (patates), *кочан* (koçan), *лук* (soğan), *морковь* (havuç), *огурец* (salatalık), *перец* (biber), *помидор* (domates), *редиска* (kırmızı turp), *редька* (siyah turp), *репа* (beyaz turp), *тыква* (bal kabağı), *хрен* (yaban turpu), *свёкла* (pancar), *баклажан* (patlıcan), *салат* (yeşil salata) adlandırmaları yer almıştır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “içecek” (39) kategorisinde *квас* (malt, çavdar ekmeği ve meyvelerle yapılan içecek türü, kvas), *кисель* (nişasta ile meyvelerin pişirilmesi ile yapılan içecek), *сок* (meyve suyu; bitki suyu), *чай* (çay), *липа* (ihlamur), *компот* (hoşaf, komposto), *пиво* (bira), *кофе* (kahve), *вино* (şarap), *коктейль* (kokteyl) birincil adlandırmaları yer almıştır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “süt/süt ürünleri” (37) kategorisini oluşturan başlıklar arasında *молоко* (süt), *масло* (tereyağı), *мороженое* (dondurma), *простокваша* (ekşi süt), *сыр* (peynir), *сливки* (süt kreması), *ряженка* (kaynatılmış sütün fırında bekletilmesinin sonucunda elde edilen ürün, ryajenka), *сметана* (ekşi süt kreması, smetana) adlandırmaları yer almıştır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “et/balık” (37) kategorisini oluşturan başlıklar arasında *рыба* (balık), *мясо* (et), *колбаса* (salam), *котлета* (köfte), *потроха* (sakatat), *сарделька* (kalın sosis), *сосиска* (ince sosis), *фарш* (kıyma), *килька* (küçük yem balığı, sprat), *селедка* (ringa balığı), *яйцо* (yumurta), *туша* (kafası kesilmiş ve derisi soyulmuş hayvan) adlandırmaları yer almıştır.

İkincil adlandırmaların türetildiği “mantar/kabuklu yemiş” (31) kategorisinde *гриб* (mantar), *мухомор* (sinek mantarı), *поганка* (köygöçüren mantarı), *сморчок* (kuzu göbeği mantarı), *орех* (ceviz; kabuklu yemiş için genel ad), *семечки* (çekirdek), *скорлупа* (sert kabuk), *миндаль* (badem), *ядро* (kabuklu yemişin iç kısmı için genel ad), *шелуха* (bazı meyvelerin, sebzelerin ve çekirdeklerin dış kısmı, kuru kabuk) birincil adlandırmaları yer almıştır.

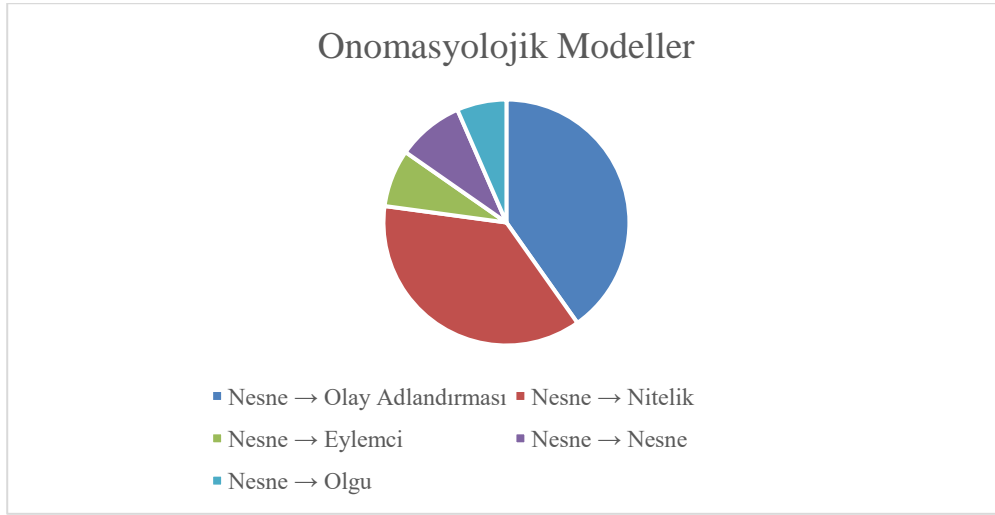
“Tatlılar” (31) kategorisinde *сахар* (şeker), *мед* (bal), *варенье* (reçel), *конфета* (renkli ambalaj içinde dikdörtgen ya da yuvarlak şeklinde küçük çikolata), *шоколад* (çikolata), *десерт* (yemekten sonra gelen tatlı) adlandırmaları yer almıştır.

“Çorba/meze” (29) kategorisinde *закуска* (meze), *бутерброд* (sandviç), *винегрет* (haşlanmış sebzelerden yapılan salata türü), *соус* (sos), *суп* (çorba), *борщ* (borş çorbası), *солянка* (yoğun ekşi çorba türü), *щи* (lahana turşulu çorba), *уха* (balık çorbası), *окрошка* (kvas içeceği ve taze sebzelerle hazırlanan soğuk çorba, okroşka), *похлебка* (un çorbası), *тюря* (süt ya da kvas içeceğine doğranan ekmeğe, tyura) adlandırmaları yer almıştır.

“Baharatlar” (28) kategorisinde *перец* (biber), *соль* (tuz), *уксус* (sirke), *ваниль* (vanilya), *горчица* (hardal), *шафран* (safran), *мак* (haşhaş);

“Baklagiller/tahıllar” (25) kategorisinde *бобы* (bakla), *горох* (bezelye), *манна* (irmik), *крупя* (tahıl, hububat), *пшеница* (buğday), *ячмень* (arpa), *мука* (un) adlandırmaları yer almıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan ikincil adlandırmaların farklı onomasyolojik modellere göre türetildiği tespit edilmiştir. İkincil adlandırmaların modellere göre dağılımı Şekil 4’te gösterilmiştir.



**Şekil 4.** İkincil adlandırmaların onomasyolojik modelleri

Çalışma kapsamında [Nesne → Olay Adlandırması] (197); [Nesne → Nitelik] (181); [Nesne → Eylemci] (37); [Nesne → Nesne] (43); [Nesne → Olgu] (32) modelleri tespit edilmiştir. Rusçada ikincil adlandırmaların türetildiği onomasyolojik modeller arasında olay ve nitelik adlandırmalarının ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.

### 3. TARTIŞMA

Türkçede ve Rusçada ikincil adlandırmaların şekillendiği semantik kategorilerin dağılımında örtüşen kategorilerle birlikte örtüşmeyen kategorilerin bulunduğu görülmektedir. Türkçede ikincil adlandırmalar en çok “sebze” (75), “yemek” (74), “süt/süt ürünleri” (64) başlıklı kategorilerde şekillenmektedir. Rusçada ise ikincil adlandırmalar en çok “meyve” (88), “yemek” (75), “sebze” (70) başlıklı kategorilerde görülmektedir. Türkçe ve Rusçada “sebze” ve “yemek” kategorileri örtüşen kategoriler arasındadır.

Tüm semantik kategorilerde yer alan birincil adlandırmalar arasında iki dil dizgesinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimlerin yanı sıra Türkçeye ve Rusçaya özgü olan birimler bulunmaktadır. Biçimsel açıdan örtüşen ikincil adlandırmalar anlamsal alan bakımından değerlendirilirse; iki dil dizgesinde aynı ya da benzer yapıdaki ve aynı anlam katmanlarını içeren “tam örtüşmeler” olarak nitelendirilen türevler; anlam katmanlarının kısmi olarak örtüştüğü “kısmi örtüşmeler” şeklindeki türevler ve biçimsel açıdan aynı olup farklı anlam katmanları içeren ve “yalancı örtüşmeler” olarak değerlendirilebilen türevlerden söz edilebilir. Bunun yanı sıra iki dil dizgesinde aynı birincil adlandırma temelli türev olup yapısal ve anlamsal özellikler açısından farklılık gösteren ikincil adlandırmalar da karşımıza çıkabilmektedir.

“Sebze” kategorisinde yer alan birincil adlandırmalar arasında iki dil dizgesinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimlerin yanı sıra Türkçeye ve Rusçaya özgü olan birimler bulunmaktadır. Türkçeye özgü olan ve ikincil adlandırmaların temelinde yer alan birincil adlandırmalar arasında *bakla*, *bamya*, *fasulye*, *fesleğen*, *ısırgan*, *ıspanak*, *kabak*, *maydanoz*, *mısır*, *nane*, *sarımsak*, *tere*, *zerzevat* birimleri bulunmaktadır. Rusçaya özgü olarak *sebze* (овощ), *koçan* (кочан), *domates* (помидор), *yaban turpu* (хрен) çeşitleri gibi birincil adlandırmalarla karşılaşılmaktadır.

“Sebze” kategorisinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimler arasında *bal kabağı, biber, havuç, hıyar, lahana, pancar, patates, patlıcan, soğan, turp* yer almaktadır.

“Sebze” kategorisinde Türkçe-Rusça dil çiftinde tam örtüşmeler niteliği taşıyan birim *pancar*’dır. Türkçede ve Rusçada *pancar* (свекла) temelli ikincil adlandırmaların anlamsal alanı “insan yüzünün kızarması” durumu ile ilişkilendirilmektedir. Türkçede *pancar* temelli ikincil adlandırmaların yapısı farklılık gösterebilirken Rusçada benzetme odaklı yapı kullanılmaktadır. Bu kapsamda Türkçede “pancar gibi olmak”, “pancar kesilmek”, “pancara dönmek” gibi türevler mevcutken Rusçada yalnızca “как свёкла” (pancar gibi) türevi bulunmaktadır.

“Sebze” kategorisinde Türkçe-Rusça dil çiftinde kısmi örtüşmelerin örneği *lahana* temelli ikincil adlandırmalardır. Türkçe ve Rusçada *lahana* birimi “kat kat, kalın giyinmek” (одеться как капуста) durumuyla ilişkilendirilmektedir. Bunun yanı sıra Türkçeye özgü ikincil adlandırma olarak *lahana* birimi “hantal” anlamı taşımaktadır. Rusçada ise *lahana* birimi düşük üslup (sokak dili) olarak “para” anlamında kullanılmakla birlikte “şaka yollu, çocuğun dünyaya geliş şeklini” niteleyen öbek ve “yok etmek, öldürmek” (рубить или крошить в капусту) anlamındaki öbekler yer almaktadır.

Türkçe-Rusça dil çiftinde “sebze” kategorisi temelli ikincil adlandırmalar arasında yalnızca örtüşmeler de bulunmaktadır. Söz gelimi Türkçede *bal kabağı* ikincil adlandırmasının anlamsal alanı “aptal, beyinsiz kimse” ile ilişkilendirilirken Rusçada standart dil dışında kullanılan ve düşük üslup olarak değerlendirilen “baş, kafa” (тыква) anlamı taşımaktadır. Yalancı örtüşmeler kategorisinde konuşurun bir olay ya durumla ilgili olumlu-olumsuz değerlendirmesini içeren ikincil adlandırmaların tespiti de önemlidir. Bu duruma Türkçe-Rusça dil çiftinde *hıyar* temelli ikincil adlandırmalar örnek gösterilebilir. Türkçede *hıyar* ikincil adlandırması olumsuz değerlendirme içeren “kaba, görgüsüz, hakaret içeren hitap biçimi” şeklinde kullanılırken Rusçada olumlu değerlendirme içeren “teşvik edici söz, dinç, sağlıklı” (огурчик) gibi anlamsal alanları mevcuttur. Rusçadaki *огурчик* birimi, sebze adlandırma işlevini üstlenen *огурец* biçiminin türevidir. Türevdeki -чик son eki konuşurun öznel tutumunu yansıtmaktadır. İki dil dizgesinde *turp* (редиска) temelli ikincil adlandırmalar da yalancı örtüşmeler arasında bulunmaktadır. Türkçede “turp gibi olmak” türevi “sağlıklı, sapaşğlam olmak” anlamında kullanılırken Rusçada “turp olmak” (быть редиской) türevinin anlamsal alanı “sözleriyle ya da davranışıyla karşındakini sınırlendiren biri” ile ilişkilendirilmektedir. Rusçada bu ikincil adlandırma şaka olarak da kullanılabilir.

İki dil dizgesinde *biber, havuç, patates, patlıcan* ve *soğan* birimleri ikincil adlandırmaların şekillenmesinde yer almakta ancak bu birimler temelli ikincil adlandırmalar, yapısal ve anlamsal özellikler açısından farklılık göstermektedir.

“Yemek” kategorisinde Türkçeye özgü olan ve ikincil adlandırmaların temelinde bulunan birincil adlandırmalar arasında *bazlama/gözleme, cacık, dolma, lahmacun, makarna, pide, pilaki, pilav, piyaz, tirit, tost, turşu* birimleri yer almaktadır. Rusçaya özgü olarak *sulu lapa* (размазня), *ekşimiş hamur mayası* (квашня), *ekmek kırıntısı* (крошка), *halka ekmek* (баранка), *krepe* (блин), *gofret* (вафля), *üçgen şeklinde ve ceviz büyüklüğünde mantı türü* (вареник), *Rus mantısı* (пельмени), *ortası delik yuvarlak ekmek* (калач), *tatlı baharatlı ekmek* (коврижка), *sekiz rakatını andıran şekilli ekmek* (крендель), *erişte* (лапша), *yuvarlak pişi* (пончик), *yuvarlak çörek* (пампушка), *yuvarlak tatlı ekmek* (булочка), *yuvarlak*

*mayalı ekme* (пышка), *tatlı baharatlı bisküvi* (пряник), *kuru ekme dilimi* (сухарь) gibi birincil adlandırmalarla karşılaşılmaktadır.

“Yemek” kategorisinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimler arasında *börek*, *ekme*, *hamur*, *lapa*, *may*, *simit*, *yufka* yer almaktadır. Bu birimler arasında aynı ya da benzer yapılarla şekillenip aynı anlamı taşıyan tam örtüşmeler bulunmamaktadır. Bununla birlikte Türkçede *ekme* temelli adlandırmalar içerisinde “ekme elden, su gölden” deyimleşmiş türevi bulunurken Rusçada “нахлебник” türevi yer almaktadır. “Bedavacı” anlamında kullanılan bu türevler yapısal farklılık göstermektedir. Türkçede *ekme* temelli adlandırmalar arasında “misafirperver” anlamı taşıyan “ekmeğine koç” şeklindeki deyimleşmiş yapı bulunurken Rusçada “хлебосольный” türevi mevcuttur. Diğer *ekme* temelli türevler yapısal ve anlamsal farklılıklar sergilemektedir.

“Yemek” kategorisinde Türkçe-Rusça dil çiftinde kısmi örtüşmelerin örneğini *börek* temelli ikincil adlandırmalar oluşturmaktadır. “Getirisi olan, kaynak” anlamında Türkçede “ballı börek” türevi kullanılırken Rusçada “пирог” adlandırması bulunmaktadır. “Ballı börek” türevi ayrıca “kolay elde edilen” ve “çok tatlı, iştah arttırıcı” anlamlarında da kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra Türkçede *börek* temelli türevlerin “yağma Hasan’ın böreği” (sahipsiz, herkesçe sömürülen kaynak), “ballı börek olmak” (çok iyi anlaşmak) anlamları bulunmaktadır. Rusçada *börek* temelli ikinci adlandırmalar arasında “вот такие пироги” (“işte durum böyle” anlamında kullanılan söz), “пристроиться к пирогу” (fırsatı bilmek), “урвать свой кусок пирога” (kazanç paylaşılırken payını almak, kaçırmamak) gibi yapılar mevcuttur.

Türkçe-Rusça dil çiftinde “yemek” kategorisi temelli ikincil adlandırmalar arasında yalancı örtüşmeler bulunmamaktadır. İki dil dizgesinde *hamur*, *lapa*, *may*, *simit* ve *yufka* birimleri ikincil adlandırmaların şekillenmesinde yer almakta ancak bu birimler temelli ikincil adlandırmalar, yapısal ve anlamsal özellikler açısından farklılık göstermektedir.

“Süt/Süt Ürünleri” kategorisinde ikincil adlandırmalar temelinde bulunan birincil adlandırmalar arasında Türkçeye ve Rusçaya özgü olan birimler bulunmaktadır. Türkçeye özgü birincil adlandırmalar içerisinde *ayran*, *kaşar*, *yoğurt*, Rusçaya özgü olanlar arasında *dondurma* (мороженое), *ekşi süt kreması* (сметана), *ekşi süt* (простокваша), *kaynatılmış sütün fırında bekletilmesinin sonucunda elde edilen ürün* (ряженка) yer almaktadır.

“Süt/Süt Ürünleri” kategorisinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimler arasında *kaymak*, *peynir*, *süt*, *tereyağı* bulunmaktadır. Bu birimler arasında tam örtüşmeler niteliği taşıyan adlandırmalar arasında *süt* temelli türevler yer almaktadır. Türkçedeki “süt kardeşi” türevi için Rusçada “молочный брат/сестра”, Türkçe ve Rusçada “bebeklik dişi” anlamında kullanılan “süt dişi” (молочный зуб), “refah, bolluk” imgesiyle ilişkilendirilen “kuş sütü” (только птичьего молока нет), “deneyimsiz, genç” anlamındaki “ağzı süt kokmak” (на губах молоко не высохло) adlandırmaları mevcuttur. Diğer *süt* temelli türevler yapısal ve anlamsal farklılıklar sergilemektedir.

“Süt/Süt Ürünleri” kategorisinde Türkçe-Rusça dil çiftinde kısmi örtüşmeler grubuna “kendi çıkarı için birini sürekli övmek” anlamında Türkçedeki “yağ çekmek” ile Rusçadaki “подмаслить” adlandırmaları dâhil edilebilir. Ancak *yağ* birimi birincil adlandırma olarak Türkçede tek başına kullanıldığında sıvı yağ ile ilişkilendirildiğinden “süt/süt ürünleri” kategorisinde yer verilmemiştir. Rusçada ise *yağ* adlandırması hem katı hem sıvı yağ için kullanılabilir. Bu bağlamda Rusça-

Türkçe dil çiftinde birincil adlandırmaların sınıflandırmasında farklılık görülürken ikincil adlandırmaların anlamsal alanında örtüşmelere rastlanabildiği anlaşılmaktadır. Kısmi örtüşmeler grubunda *kaymak* temelli ikincil adlandırmalar da yer almaktadır. Türkçede ve Rusçada “bir şeyin en büyük kârını ele geçirmek” anlamındaki “kaymağını almak (veya yemek)” (снимать/собирать сливки) adlandırmaları mevcuttur.

Türkçe-Rusça dil çiftinde “süt/süt ürünleri” kategorisi temelli ikincil adlandırmalar arasında yalancı örtüşmeler bulunmamaktadır. İki dil dizgesinde *peynir* birimi ikincil adlandırmaların şekillenmesinde yer almakta ancak bu birimler temelli ikincil adlandırmalar, yapısal ve anlamsal özellikler açısından farklılık göstermektedir.

“Meyve” kategorisinde Türkçeye özgü olan ve ikincil adlandırmaların temelinde bulunan birincil adlandırmalar arasında *ayva, böğürtlen, dut, incir, karpuz, kayısı, kızılıçık, muşmula* gibi birimlerle karşılaşılmaktadır. Rusçaya özgü olarak ikincil adlandırmaların şekillendiği adlandırmalar arasında *erik* (слива), *meyve ya da sebze türlerine ait ürünlerin genel adı* (плод), *meyvenin kalıntısı* (огрызок), *ince kabuklu sulu yemişin genel adı* (ягода), *turna yemişi* (клюква), *ahududu* (малина), *vişne* (вишня), *dağ çileği* (земляника) gibi birincil adlandırmalar yer almaktadır. “Meyve” kategorisinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimler arasında *meyve, portakal, muz, armut, kavun, limon, üzüm, nar, elma, şeftali, zeytin, kiraz, çilek* birimleri bulunmaktadır.

“Meyve” kategorisi temelli ikincil adlandırmalar arasında tam örtüşmelerle karşılaşılmamaktadır. İki dil dizgesinde kısmi örtüşmeler grubunda *armut, muz, elma, zeytin* ve *kiraz* temelli ikincil adlandırmalar bulunmaktadır. Türkçede ve Rusçada *armut* temelli adlandırmalar arasında aynı anlamı taşıyan ve “vücut tipi” ile ilişkilendirilen *armut* (груша) adlandırması mevcuttur. *Muz* temelli adlandırmalar arasında “muz cumhuriyeti” (банановая республика) iki dilde aynı anlamda kullanılmaktadır. Bu anlamsal alanın İngilizcedeki “banana republic” adlandırmasının etkisiyle şekillendiği anlaşılmaktadır. İki dilde *elma* temelli ikincil adlandırmalar arasında aynı anlamı taşıyan “âdemelması” (адамово яблоко) adlandırması bulunmaktadır. *Zeytin* temelli adlandırmalar arasında “zeytin dalı” (оливковая ветвь) ve “zeytin gözlü” (глаза как маслины) iki dilde aynı anlamda kullanılmaktadır. İki dilde *kiraz* temelli “kiraz dudaklı” (губки черешенкой) adlandırması aynı anlamda yer almaktadır.

Yalancı örtüşmeler arasında *çilek* ve *nar* temelli ikincil adlandırmalar bulunmaktadır. Türkçede “çilek”, vücut tipi ile ilişkilendirilirken Rusçada «+18» yaş sınırı işaretini adlandırmaktadır. *Nar* temelli ikincil adlandırma Türkçede “yemeğin kızarması ve kırmızı renk alması” ile ilişkilendirilirken, Rusçada “koyu kırmızı renk olan sıvı (kan) ya da nesne (taş)” durumunda kullanılmaktadır. *Elma* temelli ikincil adlandırmalardan biri olan “elma yanaklı” birimi yalancı örtüşmeler grubuna dâhil edilebilir. Bu birim Türkçede “sağlıklı, parlak renk” ile ilişkilendirilirken Rusçada “elmacık kemiği” (яблочки на щечках) anlamında kullanılmaktadır.

İki dil dizgesinde *meyve, portakal, kavun, limon, üzüm* ve *şeftali* birimleri ikincil adlandırmaların şekillenmesinde yer almakta ancak bu birimler temelli ikincil adlandırmalar, yapısal ve anlamsal özellikler açısından farklılık göstermektedir.

“Et/Balık” kategorisinde Türkçeye özgü olan ve ikincil adlandırmaların temelinde bulunan birincil adlandırmalar arasında *pastırma, sucuk, kebab* ve *kuzu sarma* birimleri bulunmaktadır.

Rusçaya özgü olanlar *salam* (колбаса), *sakatat* (потроха), *kalın sosis* (сарделька), *sprat* (килька), *ringa balığı* (селедка), *kafası kesilmiş ve derisi soyulmuş hayvan* (туша) adlandırmalarıdır. “Et/Balık” kategorisinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimler arasında *balık*, *et*, *kıyma*, *sosis*, *köfte* ve *yumurta* birimleri bulunmaktadır. Bu birimler temelli ikincil adlandırmalar iki dil dizgesinde gerek yapısal gerekse anlamsal boyutta farklılık göstermektedir. Bu kategoride tam örtüşmeler, kısmi örtüşmeler ve yalancı örtüşmeler bulunmamaktadır.

“Baharat” kategorisinde Türkçeye özgü olan ve ikincil adlandırmaların temelinde bulunan birincil adlandırmalar arasında *karabiber* birimi yer almaktadır. Rusçaya özgü olanlar ise *vanilya* (ваниль) ve *hardal* (горчица) adlandırmalarıdır. “Baharat” kategorisinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimler arasında *afyon*, *biber*, *sirke*, *safran* ve *tuz* birimleri bulunmaktadır. Tam örtüşme grubunda Türkçedeki “safran” ve Rusçadaki “шафранный” adlandırmaları yer almaktadır. İki dil dizgesinde kısmi örtüşmeler grubunda *sirke* temelli ikincil adlandırmalar bulunmaktadır. Türkçede “suratı sirke satmak” şeklindeki adlandırma Rusçadaki “уксусный” birimi ile aynı anlamsal alanı kapsamaktadır. *Afyon*, *biber* ve *tuz* temelli ikincil adlandırmalar iki dil dizgesinde gerek yapısal gerekse anlamsal boyutta farklılık göstermektedir.

“Tatlı” kategorisinde Türkçeye özgü olan ve ikincil adlandırmaların temelinde bulunan birincil adlandırmalar arasında *aşure*, *baklava*, *gülbeşeker*, *helva*, *katmer*, *keşkül*, *lokum*, *muhallebi*, *pasta*, *pelte*, *pekmez* ve *pestil* birimleri bulunmaktadır. Rusçaya özgü olanlar ise *reçel* (варенье), *renkli ambalaj içinde dikkörtgen ya da yuvarlak şeklinde küçük çikolata* (конфета), *çikolata* (шоколад) ve *yemekten sonra gelen tatlı* (десерт) adlandırmalarıdır. “Tatlı” kategorisinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimler arasında *bal* ve *şeker* birimleri bulunmaktadır. İki dil dizgesinde kısmi örtüşmeler grubunda *bal* temelli ikincil adlandırmalar yer almaktadır. Türkçede ve Rusçada Fransızcadan (aynı kullanım İngilizcede ve Almandada da söz konusu) öyküntü yoluyla gelen “balayı” (медовый месяц) adlandırması “evlilik hayatının ilk ayı ya da günleri” anlamında kullanılmaktadır. Bu ikincil adlandırma Güncel Türkçe Sözlük’te *bal* birimi ile ilişkilendirilmemiştir. *Bal* temelli başka bir adlandırma Türkçede “ağzından bal damlamak” şeklinde olup Rusçada “медовые (речи)” biçimindedir. *Şeker* temelli ikincil adlandırmalar Türkçede ve Rusçada yalancı örtüşme niteliğinde olabilmektedir. Türkçede “sevimli, güzel, hoş” anlamında kullanılan “şeker gibi” yapısı Rusçadaki “сахарный” birimi ile bağlama göre aynı anlamı taşımaktadır. Ancak Rusçadaki “сахарный” adlandırması “dalkavukluk yapan biri” için niteleme olarak da kullanılabilir.

“Baklagiller/Tahıllar” kategorisinde Türkçeye özgü olan ve ikincil adlandırmaların temelinde bulunan birincil adlandırmalar arasında *bulgur*, *leblebi*, *mercimek*, *nohut* ve *pirinç* birimleri yer almaktadır. Rusçaya özgü olanlar ise *bakla* (бобы), *bezelye* (горох), *irmik* (манна) ve *tahıl* (крупа) adlandırmalarıdır. Bu kategoride ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimler arasında *arpa*, *buğday* ve *un* birimleri bulunmaktadır. İki dil dizgesinde kısmi örtüşmeler grubunda *arpa* ve *buğday* temelli ikincil adlandırmalar yer almaktadır. Türkçede ve Rusçada *arpa* temelli “göz karağının kenarında çıkan sivilce” anlamındaki “arpacık” (ячмень) adlandırması mevcuttur. Türkçedeki *arpa* temelli diğer adlandırmalar Rusçada bulunmamaktadır. Türkçede ve Rusçada *buğday* temelli renk belirtilmesi anlamında “buğday” (пшеничный) adlandırması kullanılmaktadır. *Un* temelli ikincil adlandırmalar iki dil dizgesinde gerek yapısal gerekse anlamsal boyutta farklılık göstermektedir.

“Çorba/Meze” kategorisinde Türkçede kullanılan ikincil adlandırmaların türetildiği *çorba* ve *meze* birimleri Rusçada da kullanıldığından örtüşen birimler grubunu oluşturmaktadır. *Çorba* ve *meze* temelli ikincil adlandırmalar iki dil dizgesinde gerek yapısal gerekse anlamsal boyutta farklılık göstermektedir. “Çorba/Meze” kategorisinde Rusçaya özgü olan birimler arasında *sandviç* (бутерброд), *haşlanmış sebzelerden yapılan salata türü* (винегрет), *sos* (соус), *borşç/lahana çorbası* (борщ), *yoğun ekşi çorba türü* (солянка), *lahana turşulu çorba* (щи), *balık çorbası* (уха), *kvas içeceği ve taze sebzelerle hazırlanan soğuk çorba* (окрошка), *un çorbası* (похлебка), *süt ya da kvas içeceğine doğranan ekme* (тюря) birimleri bulunmaktadır.

“Mantar/Kabuklu Yemiş” kategorisinde Türkçeye özgü olan ve ikincil adlandırmaların temelinde bulunan birincil adlandırmalar arasında *çerez*, *kestane*, *fındık* ve *fıstık* birimleri bulunmaktadır. Bu kategoride Rusçaya özgü olan birimler arasında *sinek mantarı* (мухомор), *köygöçüren mantarı* (поганка), *kuzu göbeği mantarı* (сморчок), *kabuklu yemişin iç kısmı* (ядро) ve *kimi meyvelerin ya da kuruyemişin dış kısmı*, *kuru kabuk* (шелуха) adlandırmaları bulunmaktadır. “Mantar/Kabuklu Yemiş” kategorisinde ikincil adlandırmaların türetildiği örtüşen birimler arasında *mantar*, *badem*, *ceviz* ve *çekirdek* birimleri bulunmaktadır. İki dil dizgesinde kısmi örtüşmeler grubunda *mantar*, *badem* ve *ceviz* temelli ikincil adlandırmalar yer almaktadır. Türkçede ve Rusçada *mantar* temelli “hızlı bir şekilde” anlamındaki “mantar gibi” (как грибы) ve saç modeli ile ilişkilendirilen “mantar” (под грибок) adlandırmaları bulunmaktadır. Türkçede ve Rusçada *badem* temelli “insan boğazının başlangıcında badem şeklindeki bir organ” anlamındaki “bademcik” (миндалины) adlandırmaları kullanılmaktadır. Türkçede ve Rusçada *ceviz* temelli “yapılması zor olan bir iş” anlamındaki “çetin ceviz” (крепкий орешек) adlandırmaları yer almaktadır. Bunun yanı sıra *ceviz* temelli “yola getirilmesi güç olan kimse” anlamındaki “çetin ceviz” adlandırması Türkçede kullanılmakta olup Rusçada “крепкий орешек” adlandırması “baş çıkılması güç kimse” anlamını taşımaktadır. *Çekirdek* temelli adlandırmalar iki dil dizgesinde gerek yapısal gerekse anlamsal boyutta farklılık göstermektedir.

“İçecek” kategorisinde Türkçeye özgü olan ve ikincil adlandırmaların temelinde bulunan birincil adlandırmalar arasında *boza*, *dem*, *limonata*, *salep*, *su*, *şerbet* ve *zembem* birimleri yer almaktadır. Bu kategoride Rusçaya özgü olan birimler arasında *kvas içeceği* (квас), *nişasta ile meyvelerin pişirilmesiyle yapılan içecek* (кисель), *meyve/bitki suyu* (сок), *çay* (чай), *ihlatmur* (липа), *bira* (пиво) adlandırmaları bulunmaktadır. İki dil dizgesinde kısmi örtüşmeler grubunda *hoşaf*, *kahve*, *kokteyl* ve *şarap* temelli ikincil adlandırmalar yer almaktadır. İki dil dizgesinde kısmi örtüşmeler grubunda *kokteyl* temelli ikincil adlandırmalar bulunmaktadır. Türkçede ve Rusçada “molotofkokteyli” (коктейль Молотова) adlandırması “bir tür yangın bombası” anlamında kullanılmaktadır. *Hoşaf*, *kahve* ve *şarap* temelli adlandırmalar iki dil dizgesinde gerek yapısal gerekse anlamsal boyutta farklılık göstermektedir.

Türkçede ve Rusçada ikincil adlandırmaların şekillendiği onomasyolojik modeller arasında [Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] ve [Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] dönüşüm modellerinin ön plana çıktığı anlaşılmıştır. Türkçede [Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] modeline göre şekillenen ikincil adlandırmaların oranı %53 olup [Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] modeline göre türetilen ikincil adlandırmaların oranı

%31'dir. Rusçada ise bu oranlar [Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] %40 ve [Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] %37 olarak dağılmaktadır. Bu dağılım, olay ve nitelik kategorilerinin bizim zihinsel sözlüğümüzde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Rus dilbilimci Kubryakova'nın (2004: 242) "bizim bilişsel ilklerimiz" şeklinde betimlediği olay ve nitelik kategorilerinin, dil dizgesinde birincil adlandırmaların kendi anlamsal alanlarından uzaklaşması ve yeni gerçeklik fragmanı ile bütünleşmesi yoluyla adlandırılabilirdiği anlaşılmaktadır.

[Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] modelinin Türkçede ve Rusçada biçimlendirme araçları çeşitlilik göstermektedir. İki dil dizgesinde eşdizimliler olarak tanımlanan yapıların sıkça kullanıldığı anlaşılmaktadır. Türkçede eşdizimliler [İsim + Fiil] formülüne göre yapılandırılırken Rusça için [Fiil + İsim] formülü geçerlidir. Türkçedeki "badem olmak", "yoğurdu yumruğu ile yemek", Rusçadaki "заварить кашу" (başına iş açmak), "сделать конфетку из чего-либо" (cazip hâle getirmek, güzelleştirmek) adlandırmaları bu duruma örnek gösterilebilir. Bu tür eşdizimliler anlamsal açıdan deyimleşmiş yapılara eğilim göstermekte olup yapısal bakımdan ait olduğu dil dizgesinin kuralları ile uyum içindedir.

[Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] modelinin biçimlendirildiği deyimleşmiş yapıların iki dil dizgesinde işlevsel bir araç olduğu anlaşılmaktadır. Deyimleşmiş yapılar farklı modellere göre şekillenebilmektedir. Ayrıca Türkçede deyimleşmiş yapılar kategorisinde standart cümle modelleri "fasulye mi dedin?", "kırk fırın ekmek yemesi gerek", "ayıkla pirincin taşını" vb.; eksilteli yapılar "ekmeğine koç"; ikilemeler "ballandıra ballandıra anlatmak"; sözcük oyunu şeklinde değerlendirilebilen fonetik oyunlar içeren yapılar "ekmek elden su gölden" görülebilir. Rusçada deyimleşmiş yapılar kategorisinde cümle modelleri "будто черти горох молотили" (yorgunluk, yıpranmışlık hissi ile ilgili), "в чем соль?" (bunun anlamı nedir?); anırtırma metin niteliğinde olan ve çoğu zaman edebiyat ve sinema kaynaklı öbek ya da eksilteli cümle türleri "молочные реки, кисельные берега" (masalarda bolluk ülkesi; ulaşılması zor bir durum), "яблоко раздора" (Yunan mitolojisinden bir imge; tartışmaya yol açan bir şey), "за семь верст киселя хлебать" (bulunduğu yerde fırsatlar varken bir şeyi elde etmek için başka yere gitmek ya da uygun olmayan yöntemlere başvurmak); çeşitli sözcük oyunları, aliterasyonları içeren yapılar "потом суп с котом" ("а что потом?" (sonrasında ne oldu?) sorusuna verilebilen bir cevap olup konuşurun konuya devam etmek istemediği durumda kullanılabilir), "уха из петуха" (mantıksız, anlamsız bir şey) ile karşılaşmaktadır.

[Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] modelinin Rusçada [Fiil + İsim] yapısını öngören analitik biçimlerinin yanı sıra tek bir fiilden oluşan sentetik biçimlerinin de bulunabildiği anlaşılmaktadır. Rusçadaki "горох" (bezelye) → "огорошить" (şaşırtmak, afallatmak), "миндаль" (badem) → "миндальничать" (yalakalık yapmak, belli bir amaçla tatlı tatlı konuşmak) gibi türevler bu durumun örneğidir. Bu bağlamda Rusçanın dil dizgesindeki açıklamalı analitik biçimlerin yanı sıra bilgiyi tek bir biçime sıkıştıran sentetik biçimlerden de faydalandığı söylenebilir.

[Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] modelinin Türkçede ve Rusçadaki biçimlendirme araçları arasında benzetme odaklı yapılar bulunmaktadır. Türkçede bu yapılar tek bir birimden "çilek" (vücut tipi) oluşabildiği gibi benzetme bağlacı içeren öbek "badem gibi", "lahana gibi giyinmek"; deyimleşmiş cümle niteliğindeki öbek "ceviz kabuğunu doldurmaz" ve



çeşitli niteleme ilişkileri kodlayabildiği için bilgileri dil dizgesinde “sıkıştırıcı bir yapı” olarak değerlendirilebilen tamlama şeklinde “süt kuzusu”, “kiraz dudak” bulunabilmektedir. Rusçada benzetme ilişkileri, bükümlü dil yapısının şekillendirdiği sıfat kategorisi “малиновый звон” (ince çan sesi); benzetme bağlacı içeren öbek “выжатый как лимон” (yorgun, hâlsiz); çeşitli ad durumlarını içeren öbek “нос сливой” (büyük ve geniş burun), “ткань в горошек” (benekli kumaş) ve farklılık gösteren deyimleşmiş yapılar “с ним каши не сварить” (anlaşılması zor olan kişi) ile biçimlendirilebilmektedir.

[Nesne Adlandırması → Olgu Adlandırması], [Nesne Adlandırması → Nesne Adlandırması] ve [Nesne Adlandırması → Eylemci Adlandırması] modellerinin gerek Türkçede gerekse Rusçadaki biçimlendirme araçları içerisinde birincil adlandırmalar ve sözlükselleşmelerle karşılaşılmaktadır. Biçimsel açıdan değişmeyen ve ikincil adlandırma olarak kullanılan birincil adlandırmaya Türkçedeki “armut”, “arpacık”, “çorba” gibi birimler ve Rusçadaki “кисель” (irade gücü zayıf olan kişi), “клюква” (yalan, uydurma) gibi birimler örnek olarak gösterilebilir. Sözlükselleşmeler ile Türkçede “kalıplaşmış” tek birim “fındıkkıran”, “âdemelması” ya da tamlama “demir leblebi”, “can simidi” şeklinde karşılaşılabilmektedir. Rusçada ise sıfat temelli öbeklerin “сборная солянка” (birbirinden farklı olan ve uyum sağlamayan nesnelere ya da olguların toplamı), “глазное яблоко” (göz yuvarı) ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Rusçanın bu biçimlendirme araçlarının yanı sıra “однокашник” (sınıf arkadaşı), “изюминка” (sıradışı özellik), “чаевые” (bahşiş) gibi birincil adlandırma temelli türevlerinin de ikincil adlandırma olarak sıkça kullanıldığı görülebilmektedir. Bu bağlamda Rusçanın yine sentetik biçimlerden sıklıkla yararlandığı anlaşılmaktadır.

## SONUÇ

Bu çalışmada yiyecek adları nesnel gerçeklik ile dil dizgesi arasındaki etkileşim açısından ele alınmıştır. Yiyecek adlarının farklı gerçeklik fragmanlarının adlandırılmasında kullanılabildiği tespit edilmiş olup adlandırma modelleri incelenmiştir. Bu adlandırma modellerinin onomasyoloji çerçevesinde öne sürülen yaklaşımla incelenmesi, farklı dil ve kültürlerde anlamsal dönüşümlerin nasıl gerçekleştiği sorusuna ışık tutmaktadır.

Çalışma kapsamında çağdaş Türkiye Türkçesinde ve Rusçada yiyecek temelli ikincil adlandırmalar çözümlenmiştir. Türkçede ve Rusçada “sebze” ve “hazır (pişirilen) yemek” kategorilerine dâhil edilebilen yiyecek isimlerinin (yiyeceklerin birincil adlandırmalarının) ikincil adlandırmaların şekillenmesinde sıkça kullanıldığı tespit edilmiştir. Karşıtsal analiz sonucunda iki dil dizgesinde aynı ya da benzer yapıda olan ve aynı anlam katmanlarını içeren “tam örtüşmeler” şeklinde nitelendirilen türevlerin; anlam katmanlarının kısmi olarak örtüştüğü “kısmi örtüşmeler” şeklindeki türevlerin ve biçimsel açıdan aynı olup farklı anlam katmanları içeren ve “yalancı örtüşmeler” olarak değerlendirilebilen türevlerin bulunduğu ortaya konulmuştur. Bu tespitler yabancı dil ve çeviri öğretimi açısından önem taşımaktadır. Öğretim sürecinde dil dizgesinde kullanım sıklığı yüksek olan bu birimlerin iki dilde farklı anlamsal alanları kapsayabildiğine dair bilgilerin sistematik açıdan verilmesi önerilmektedir. Bu bilgilerin, öğrencilerin gerek anadiline gerekse hedef dile yönelik semantik farkındalığının yanı sıra anadilinin tetiklediği girişim hatası türüne yönelik farkındalığının da geliştirilmesini sağlayacağı varsayılmaktadır.

Türkçede ve Rusçada ikincil adlandırmaların şekillendiği onomasyolojik modeller arasında [Nesne Adlandırması → Olay Adlandırması] ve [Nesne Adlandırması → Nitelik Adlandırması] modellerinin ön plana çıktığı tespit edilmiştir. Bu tespit, bilişsel dilbilimde öne sürülen nesne, olay ve nitelik kategorilerinin gerçekliğin sınıflandırılmasında kullanılan temel unsurlarımız olduğu varsayımıyla örtüşmektedir. Yiyecek isimlerinin ikincil adlandırmalara dönüştüğü onomasyolojik modellerin belirlenmesinin ve betimlenmesinin, dilbilgisinde “metafor”, “eğretileme”, “istiare”, “meczaz” gibi terimlerle açıklanmaya çalışılan anlamsal dönüşümlere dair daha sistematik bir yaklaşım sağladığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda söz konusu terimleri birleştiren “ikincil adlandırma” kavramının kullanılmasının yanı sıra onomasyolojik çözümlemenin farklı semantik kategorilere uygulanması önerilmektedir. Farklı dillerdeki ikincil adlandırmaların şekillendiği modellerle ilgili elde edilecek verilerin, dilbilimsel tipoloji kapsamında yürütülen araştırmalara yeni bir yaklaşım geliştirilmesini sağlayabileceği düşünülmektedir.

Türkçede ve Rusçada onomasyolojik modellerin biçimlendirildiği yapıların çeşitlilik gösterdiği tespit edilmiştir. İki dil dizgesinde eşdizimlilerin ve deyimleşmiş yapıların önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Bu tespitin yabancı dil ve çeviri öğretimi açısından son derece önemli olduğu düşünülmektedir. Türkçede ve Rusçada eşdizimlilerin ve deyimleşmiş yapıların modellerinin araştırılması ve bulguların öğretim sürecine dâhil edilmesi önerilmektedir.

Bu çalışmanın, birincil adlandırmaların ikincil adlandırmalara geçiş modellerinin belirlenmesi ve betimlenmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu yaklaşımın sözlükbilim araştırmalarında uygulanması önerilmektedir. Birincil adlandırmaların ikincil adlandırmalara dönüşebildiği modelleri açıklayan yeni bir tip sözlüğün, gerçeklik ile dil arasındaki etkileşimi göstermesi bakımından geleneksel sözlüklere göre daha sistematik ve bütüncül bir veri tabanı sunabildiği düşünülmektedir.

Bu çalışmada elde edilen bulguların çözümlenmesi sonucunda yiyecek adlarının kültür kodu taşıyıcısı niteliğinde olduğu söylenebilir. Yiyecek temelli birimlerin dil dizgesindeki anlamsal dönüşümleri de kültürün etkisi ile gelişmektedir. Bu dönüşümlerin gerçekleştiği adlandırma modellerinin somut olmayan kültürel mirasın bir parçası olarak değerlendirilmesi önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Hüseyin (2016). *Açıklamalı-Örnekli Türkçe Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: Bilgeoğuz.
- Ahmanova, Olga Sergejevna (1966). *Slovar Lingvistiçeskih Terminov*. Moskva: Sovetskaya Entsiklopediya.
- Aksoy, Ömer Asım (1988). *Atasözü ve Deyimler Sözlüğü II*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ayva, Aziz (2009). “Âşıkların Dilinde ‘Elma- Sevgili’ İlişkisi”. *Tarım Bilimleri Araştırma Dergisi*, 1: 93-98.
- Bayram, Yavuz (2007). “Klasik Türk Şairlerinin Gözüyle Meyveler”. *Turkish Studies*, 2 (4): 220-227.
- Borisova, Ludmila Valentinovna (2013). “Kontsept “Pişça” v Kulturoloğičeskom Prostranstve Russkogo Yazıka”. *Vestnik Çuvaşskogo Universiteta*, 4: 224-230.

- Borovkova, Anastasiya Vyaçeslavovna (2014). "Metaforizatsiya Naimenovaniy Rastitelnoy Pişçi v Russkom Yazıke: Semaseologičeskiy i Kognitivniy Aspekt". *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 383: 21-26.
- Borovkova, Anastasiya Vyaçeslavovna (2015). "Pişçevaya Metafora kak Sredstvo Virajeniya Otsenki i Tsennostey (na Primere Obraznoy Leksiki i Frazеologii Russkogo Yazıka)". *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 396: 5-13.
- Burkova, Polina Pavlovna (2004). *Kulinarniy Retsept Kak Osobiy Vid Teksta (Na Materiale Russkogo i Nemetskogo Yazıkov)*. Diss. Kand. Filol. Nauk. Stavropol: Stavropolskiy Gosudarstvennyy Universitet.
- Çetintaş Yıldırım, Filiz (2020). "Çocuğa Yöneltilen Dilde Çift-Biçimli Sözel İfadelerin 'Kap', 'Yiyecek' ve 'Cinnet' Kavramsal Alanlarında Yeniden Gözden Geçirilmesi". *Dil Dergisi*, 171 (2): 70-83.
- Dal, Vladimir İvanoviç (1862). *Poslovitsı Russkogo Naroda*. Moskva: Obşçestvo İstorii Drevnostey pri Moskovskom Universitete.
- Dormidontova, Olga Alekseyevna (2018). "Galgolnaya Gastronomiçeskaya Metafora kak Sredstvo Realizatsii Gastronomiçeskogo Koda Kültürü vo Frantsuzkom Yazıke". *Vestnik Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 17 (4): 146-152.
- Esir, Hasan Ali. (2006). "Şeyhî Divanı'nda Geçen Yiyecek ve İçecek Adları Üzerine". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 12 (29): 95-116.
- Gemici, Halil İbrahim (2021). *Garib-Nâme'de Aşk Metaforu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Gündüzöz, Güldane (2012). *Bektaşî Kültüründe Yemek Motifi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuzmayıs Üniversitesi.
- Gündüzöz, Güldane (2017). "Kaygusuz Abdal'ın Simâtiyelerinde Yemek Figürü". *Kırıkkale İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 2 (4): 9-26.
- Gürman, Asuman (2021). "Modern Şiirde Elma Sembolü". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 70: 245-269.
- Gürsoy Naskali, Emine ve Şen, Mustafa (Ed.) (2004). *Tuz Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Gürsoy-Naskali, Emine ve Herkmen, Dilek (Ed.) (2006). *Meyve Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Gürsoy-Naskali, Emine ve Oytun-Altun, Hilal (Ed.) (2013). *Arı ve Bal*. İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- Gürsoy-Naskali, Emine (Ed.) (2015). *Ekmek Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Jerebilo, Tatyana Vasilyevna (2016). *Slovar Lingvistiçeskih Terminov i Ponyatıy*. Nazran: Pilgrim.
- Jıvago, Natalya Aleksandrovna (2017). "Metaforizatsiya Obrazov Teplovoy Obrabotki Pişçi v Russkom Yazıke". *Vestnik TGPU*, 10 (187): 32-38.
- Kapelyuşnik, Yevgeniya Vladimirovna (2011). "Çelovek skvoz Prizmu Kulturnogo Koda Kültürü". *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 345: 11-14.
- Karpuz, Hacı Ömer ve Akın, Veysi (2020). "Türkçedeki Meyve Adlarının İşlevselliği". *Kültürk Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 1, Yaz: 25-47.
- Keklik, Murat (2016). "Bâkî'nin Gazellerinde Benzetme ve Aktarmalar". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (43): 387-398.

- Köroğlu, Özlem, Manav, Selin ve Karaca, Kağan Çağrı (2018). "Turizm Rehberliği Öğrencilerinin "Türk Mutfağı" Kavramına İlişkin Algılarının Metaforlar Yöntemi ile Belirlenmesi". *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 10 (2): 114-129.
- Kubryakova, Yelena Samuilovna (2004). *Yazık i Znaniye: Na Puti Poluçeniya Znaniy o Yazıke. Çasti Reçi s Kognitivnoy Toçki Zreniya*. Moskva: Yazıkı Slavyanskoy Kulturu.
- Markova, Yelena Mihaylovna (2017). "Kulinarnıy Kod Kulturu vo Vtorıçnıh Nominatsiyah Russkogo i Çeşşkogo Yazıkov (Lingvistiçeskiy i Metodiçeskiy Aspektı)". *Vestnik RUDN. Seriya: Russkiy i Inostrannıye Yazıkı i Metodika ih Prepodavaniya*, 15 (2): 152-174.
- Markova, Yelena Mihaylovna ve Eysavi, Bilal Mustafa (2018). "Vneşnost Çeloveka skvoz Kulinarnuyu Metaforu v Russkom i Arabskom Yazıkah". *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Oblastnogo Universiteta*, 3: 193-204.
- Olyaniç, Andrey Vladimiroviç (2004). *Potrebnosti-Diskurs-Kommunikatsii*. Volgograd: Paradigma.
- Özavşar, Resul (2021). "Kudadgu Bilig' de Ye- Fiili ile İlgili Metaforik ve Metonimik İlişkiler". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 21 (1): 113-132.
- Özcan, Hüseyin (2008). "Karacaoğlan'ın Şiirlerinde Meyve". *Turkish Studies*, 3 (5): 227-238.
- Pohlebkin, Vilyam Vasilyeviç (2015). *Kulinarnıy Slovar*. Moskva: EKSMO.
- Pomarolli, Jeorgia (2018). "Kontseptsiya Sopostavitelnogo Lingvokulturoloğiçeskiego Slovarya Pişçevoy Metaforı na Materiale Russkogo i İtalyanskogo Yazıkov". *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 434: 40-49.
- Prohorov, Yuriy Yevgenyeviç (Ed.). (2007). *Rossiya. Bolşoy Lingvostranovedçeskiy Slovar*. Moskva: AST-Press Kniga.
- Püsküllüoğlu, Ali (2020). *İlkokul ve Ortaokul için Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. Ankara: Arkadaş.
- Serebrennikov, Boris Aleksandroviç ve Ufimtseva, Anna Anfilofyevna (1997). *Yazıkovaya Nominatsiya. Obşçiye Voprosı*. Moskva: Nauka.
- Stepanov, Yuriy Sergeyeviç (2004). *Konstantı: Slovar Russkoy Kulturu*. Moskva: Akademiçeskiy Proyekt.
- Şahin, Elanur ve Yalım Kaya, Serpil (2018). "Yiyecek Metaforları Üzerine Bir Literatür İncelemesi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (59): 1105-1113.
- Şenocak, Ebru (2007). "Türk Halk Kültüründe ve Mitolojik Bağlamda Üzümün Yeri". *Millî Folklor*, 19 (76): 164-172.
- Şenödeyici, Sultan (2021). *Azerbaycan Türkçesinde Bitki Adlandırmalarında Metaforlar: Dilbilimsel ve Göstergibilimsel Bir Analiz*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi.
- TDK. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim: 26.03.2022).
- Undrintsova, Maria Vladimirovna (2012). "Glyuttoniçeskiy Diskurs: Lingvokulturoloğiçeskiye i Perevodçeskiye Aspektı". *Vestnik Moskovskogo Universiteta*, 2: 86-91.
- Ustinova, Natalya Aleksandrovna (2010). "Pişçevoy Kod kak Simvolizatsiya Pişçevoy Traditsii (Na Materiale Govorov Srednego Priobyaya)". *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 333: 28-31.

- Üzmen, Engin (1961). "Romeo ile Juliet'te Yiyecek ve Vücut İmajları". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 19 (3-4): 213-221.
- Yartseva, Viktoriya Nikolayevna (1990). *Bolşoy Entsiklopediçeskiy Slovar: Yazıkoznaniye*. Moskva: Bolşaya Rossiyskaya Entsiklopediya.
- Yılmaz, Yakup ve Bayraktar, Dilek (2016). "Seyf-i Sarâyî'nin Gülistan Tercümesi'nde Yiyecek ve İçecek Adlarında Yan Anlamlılık". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 5: 30-50.
- Yurina, Yelena Andreyevna (2013). *Vkusniye Metafori: Pişçevaya Traditsiya v Zerkale Yazıkoviñ Obrazov*. Kokşetau: Tomskiy Universitet.
- Yurina, Yelena Andreyevna (Ed.). (2015). *Slovar Russkoy Pişçevoy Metafori. Tom 1. Blyuda I Produktı Pitaniya*. Tomsk: Tomskiy Universitet.
- Yurina, Yelena Andreyevna ve Baldova, Anastasiya Vyacheslavovna (2017). "Pişçevaya Metafora v Protsessah Kontseptualizatsii, Kategorizatsii i Verbalizatsii Predstavleniy o Mire". *Vestnik Tomskogo Gosudartsvennogo Universiteta (Filologiya)*, 48: 98-115.
- Yurina, Yelena Andreyevna (2021). "Pişçevaya Metafora v Lingvokulturoloğičeskom Slovare: Opıt Sistemnogo, İdeografiçeskiego i Kontrastivnogo Opisaniya". *Russkiy Yazık Za Rubejom*, 5 (288): 13-20.
- Yurina, Yelena, Polyakova, Anastasiya Andreevna ve Baldova, Anastasiya (2021). "Priznakovaya Gastronomiçeskaya Metafora v Russkom Yazıke". *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 470: 62-71.
- Yurtbaşı, Metin (2004). *Sınıflandırılmış Türkçe Deyimler*. Ankara: Arion Yayınevi.
- Zaharenko, İrina Vladmirovna, Krasniñ, Viktoriya Vladimirovna ve Gudkov, Dmitriy Borisoviç, (Ed.) (2004). *Russkoye Kulturnoye Prostranstvo. Lingvokulturoloğičeskiy Slovar. Vıpusk 1*. Moskva: Gnozis.

# 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 İncelemeleri**  
**Books Reviews**

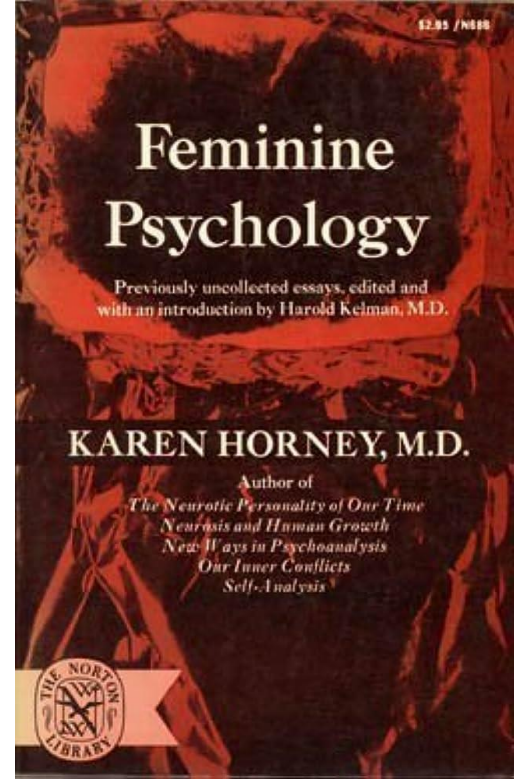
## A Book Review On

### *Karen Horney: A Pioneer of Feminine Psychology*

ARŞ. GÖR. DR. ÖZNUR YEMEZ\*

Written by the American author Susan Tyler Hitchcock, the biographical book *Karen Horney: Pioneer of Feminine Psychology* was published by Chelsea House Publishing as the first one of biography series entitled Women in Medicine. The book is composed of eight main chapters along with a chronology, and a glossary provided at the end for readers who are not familiar with basic psychoanalytical terms. It starts with the chapter “The Cost of Having New Ideas” which serves as a general introduction to the life and brilliant career of Horney. The chapter begins with the speech Horney delivered for one of the monthly meetings of the New York Psychoanalytic Society in 1939. Even though what Horney suggested in her presentation was a reinterpretation of Freudian theories in the first place, a considerable tension mounted among the audience and colleagues. Orthodox Freudians regarded it rather as a scurrilous attack on his theories and reputation. The conservative then-president of the Society, Lawrence Kubie, thus, laid down strict rules at the Institute. Horney’s criticism of Freud cost her a lecture course open to all; she could only offer an elective course for a small number of students. For the meeting in the aftermath of Freud’s demise, Horney was invited to give a keynote address. In her talk, Horney was especially careful with her tone and attitude to avoid the possibility of misunderstanding concerning her critique of Freudian theory. Over and over, she praised Freud and his contributions to the field. Yet, at the end of her speech, there was a towering rage. The heated debate ended up with a vicious attack on her personality and academic knowledge. Particularly, the older male members of the Society were furious with her, accusing her of being a renegade. Just like every genius, Karen Horney, too, was not thoroughly understood, since she was ahead of her times.

The second chapter “Coming of Age” covers the years 1885-1909, and focuses on how Horney works her way through medical school. Born as Karen Clementina Theodora Danielsen into a wealthy family, she revealed her innate talent and remarkable skills from a very early age. She was always genuinely fond of writing, reading, thinking and telling stories to family members. She



\* Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fak. İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, oznuryemez@gmail.com, orcid: 0000-0002-1102-7407  
Gönderilme Tarihi: 27 Nisan 2023 Kabul Tarihi: 1 Haziran 2023



regularly kept a diary and achieved excellent grades in her school, earning the respect and admiration of all teachers. Her sole aim in life was to go to medical school since she was a child. To realize her biggest dream, she initially had to persuade her dictatorial father, who was traditionally conservative about the patriarchal ideal woman as a mother or housekeeper. Before she passed the test to attend university, her mother eventually had a divorce from her husband. Horney was able to enrol in medical school at University of Freiburg, one of the few institutions that provided education for women in that era, and took her degree in 1908. A year later, she married Oskar Horney and moved to Berlin.

The third chapter “Rebellious Wife, Rebellious Psychiatrist” is about the period from 1909 to 1927 in the life of Horney and centres around her career as a wife, mother and psychiatrist. Following the deaths of her parents, Horney gave birth to three daughters Brigitte, Marianne and Renate, respectively. Utterly dedicated to her medical studies, she chose psychiatry as her field of expertise. At the turn of the twentieth century, psychiatry was a totally new branch of medicine, so she had to keep her studies quiet to avoid harsh criticism of her professors who ignored Freud’s ideas, claiming they were quite groundless. Hence, she immersed herself in traditional medical studies during the day while she read everything about Freud, Jung and Adler during the evening. She accordingly attended therapy sessions with Karl Abraham, visiting his office regularly as a patient and being psychoanalyzed by him. While she was extremely busy learning about psychoanalysis, she hired nursemaids and governesses to look after and educate her daughters. As a wife, she already lost her interest in her marriage, and in 1927 she filed for divorce from her husband. In short, she was never a traditional wife and mother, and she adopted this liberal attitude to her profession as well. She began with being the only woman among the founders of the Berlin Institute and the first and only woman who taught there. Her attitude towards students of the institute was correspondingly unconventional. Unlike the male colleagues who adopted authoritative tone, Horney was always friendly, compassionate and affectionate, and even invited them to her home. Her quite unconventional approach to psychoanalysis came with her refusal of Freudian penis envy, underlining the fact that all psychoanalysts were male along with its chief founder. Hence, they developed a thoroughly masculine understanding of psychoanalysis.

The fourth chapter “Into the Heart of American Psychoanalysis” starts with the year 1928 and ends with 1934. With the Nazi regime coming to power, life became increasingly difficult for Jewish intellectuals in Germany. Regarding psychoanalysis as the Jewish invention owing to the fact that its founder, Freud and his followers were all Jews, the Nazis burned down all the books of Freud in public and then Hitler shut down the Berlin Psychoanalytic Institute. At the invitation of one of her former students, Franz Alexander, Horney moved to Chicago with her youngest daughter, Renata. She started teaching at the Chicago Institute for Psychoanalysis with her new position as associate director. She formed her own coterie of likeminded intellectuals, such as Karl Menninger, Margaret Mead and Erich Fromm. In the meantime, she kept on publishing articles related with feminine psychology. Unlike Freud and her predecessors, Horney emphasized the significance of cultural factors on human psychology, particularly on the formation of neurosis. She then moved to New York, and became affiliated with the New York Psychoanalytic Institute. She soon formed a group

called the Zodiac Club, whose members were Harry Stack Sullivan, Clara Thompson and William Silverberg. The Zodiac Four made psychoanalysis rise to a new level on a direct intersection with different branches of social sciences, such as anthropology, cultural studies and sociology.

The focus of the fifth chapter "Daring to Put It in Writing" (1935-1937) is on the lecture series Horney delivers about culture and neurosis. Unlike Freud's pansexual conceptualization of neurosis, she emphasizes the presence of the feelings of superiority and rivalry at the core of individual neurosis. Experiencing conflicting tendencies within conflicting situations, the neurotic subject might sense that the therapeutic solutions are actually accusations or rejections. Hence, paying attention to present issues might be much more beneficial for the patient. Having a great number of followers among the students at the Institute, Horney decided to compile all these lectures into a whole book. Her first book *The Neurotic Personality of Our Time* was published in 1937 when Horney was 52 years old. As expected, orthodox Freudians responded aggressively to the book, finding fault with her theories regarding neurosis. As Freud was suffering from the last phase of cancer that signified his impending death, his followers became more and more sensitive to any kind of critiques.

The sixth chapter "Out and On Her Own" is about the years between 1938 and 1940 in the life of Horney. As the Nazi regime under Hitler was growing more inhumane and hostile towards the Jewish people, thousands of them had to move from Germany to other countries to survive. The New York Psychoanalytic Institute created a committee to help Jewish refugees and asked Horney to join, but as she was personally helping them already, she refused the invitation. She was accused of being insensitive and equally unsympathetic by her colleagues. With the new professional members, the New York Psychoanalytic Institute was getting more conservative and proved to be increasingly intolerable to Horney's unorthodox views. In the meantime, she kept on teaching at schools and delivering lectures while she was accordingly writing her second book, *New Ways in Psychoanalysis*. She presented her paper "The Emphasis of Genesis in Freud's Thinking" for the Institute, and sparks flew at the meeting. Discussion and criticism concerning her presentation were this time replaced by insults and humiliations in a way that Horney was seen bursting into tears for the first time. As she was falsely accused of rejecting the fundamentals of psychoanalysis, the institute felt the need to take cautions against her. In the first instance, she was denied her right to offer a course. Students associated with Horney begun to be treated unfairly by her colleagues. Ultimately, she was initially demoted by the institute and then she resigned along with a few other colleagues.

The seventh chapter is "The Phoenix of Psychoanalysis" and covers the years between 1940 and 1944. Within a month, Horney and her friends established a new society called the Association for the Advancement of Psychoanalysis (AAP). They accordingly published a journal, *the American Journal of Psychoanalysis*. Her third book, *Self-Analysis*, was on its release in the same month, but the worst was yet to come. The American Psychological Association did not recognize Horney's new society as legitimate and the society began to scatter. After that, Horney stopped allowing Erich Fromm to offer courses for the students, stating that he was not a doctor of medicine. He was no longer regarded as a member of the society and as a result, a few others resigned over the issue.

Meanwhile, Horney offered courses at the institute, gave lectures and took patients for analysis. The society survived thanks to Horney and to dedication of a bunch of her followers.

The last chapter "Her Last Words" revolves around the last eight years (1944-1952) of Horney. The author draws attention to some interesting facts about her workplace and private life. For instance, she saw patients in her own apartment that she used as an office as well. She saw her patients three times a week, and the first appointment was at half past five in the morning. In her office, there were high piles of books and manuscripts everywhere. She was passionately devoted to reading and writing, but she was also fond of spending time and socializing with her circle of friends. She visited her daughter, Renata and her family in Mexico and stayed there during the summer. She penned three more books in the rest of her life. *Our Inner Conflicts* was published in 1945, *Are You Considering Psychoanalysis?* shortly afterward, and the final one, *Neurosis and Human Growth* in 1950. She got keenly interested in Zen Buddhism she often referred to in her later books, and planned to go to Japan on a tour of Zen monasteries at the invitation of Daisetz T. Suzuki, a Japanese Buddhist who authored many books about Zen Buddhism. Following a long struggle over renewing her passport due to some political issues, Horney set out her last journey to Japan with her eldest daughter, Brigitte. Mesmerized by this fantastic five-week trip and inspired by Japanese culture, she returned to America to learn that she was at the last stage of cancer. She died within less than two weeks after being admitted to a hospital. Karen Horney was 67 years old when she passed away.

Susan Tyler Hitchcock provides a realistic portrayal of Karen Horney with her flaws as a human, woman and mother. She does not create the impression that she was the living embodiment of perfection. Particularly, the complicated relationship between Horney and her middle daughter Marianne is of vital interest. Marianne, who retraced her mother's footsteps to pursue a career, attended her lectures and underwent psychoanalysis with Fromm, her both colleague and lover. She then felt a sudden outburst of anger towards her mother and verbalized it. Horney believed that Fromm projected his own anger onto her daughter. This might be the reason behind the disintegration of ties of friendship between Horney and Fromm later on. From the beginning to the end of the book, Hitchcock adopts a fluent and simple language for readers. She provides the definitions of psychoanalytic terms written in bold in the text with a glossary at the end of the book. Hitchcock presents striking images of her life, family members and the people or colleagues who contributed to development of her theories. These black-and-white images allow readers a fascinating glimpse at her childhood, adulthood and family life. Hitchcock accordingly attaches informative notes to the images of scholars, such as Sigmund Freud, Erich Fromm, Karl Menninger, Franz Alexander, Lawrence Kubie and Margaret Mead so that readers might become familiar with them, too. The most appealing aspect of this book is that from the third chapter on, Hitchcock supplies readers with theoretical knowledge of psychoanalysis, information about female psychoanalysts and other notable figures who made significant contributions to development of psychoanalysis. Hence, the book is quite simple to read even for readers who have no idea what psychoanalysis is.

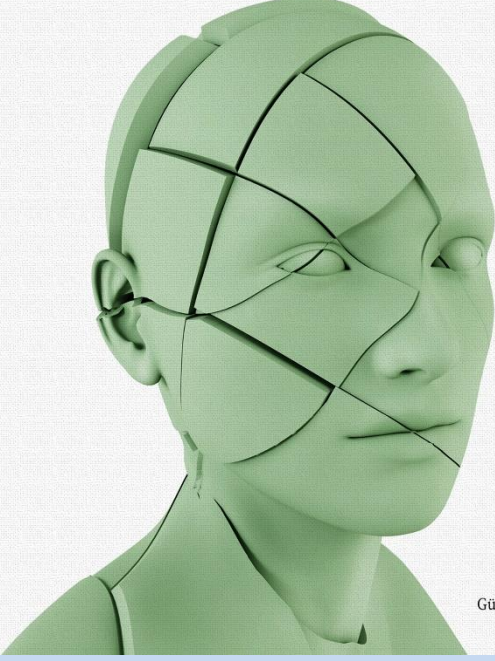
As for the author, Susan Tyler Hitchcock holds a bachelor and master degree in English from the University of Michigan. She has a philosophical degree from The University of Virginia. She is married with two children and leads her life in Charlottesville, Virginia. She has authored many books, such as *Gather Ye Wild Things: A Forager's Year*, *Coming About: Family Passage at Sea*, *The University of Virginia: A Pictorial History* and *Mad Mary Lamb: Lunacy and Murder in Literary London*.

#### REFERENCE

Hitchcock, Susan Tyler (2005). *Karen Horney: Pioneer of Feminine Psychology*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

# 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

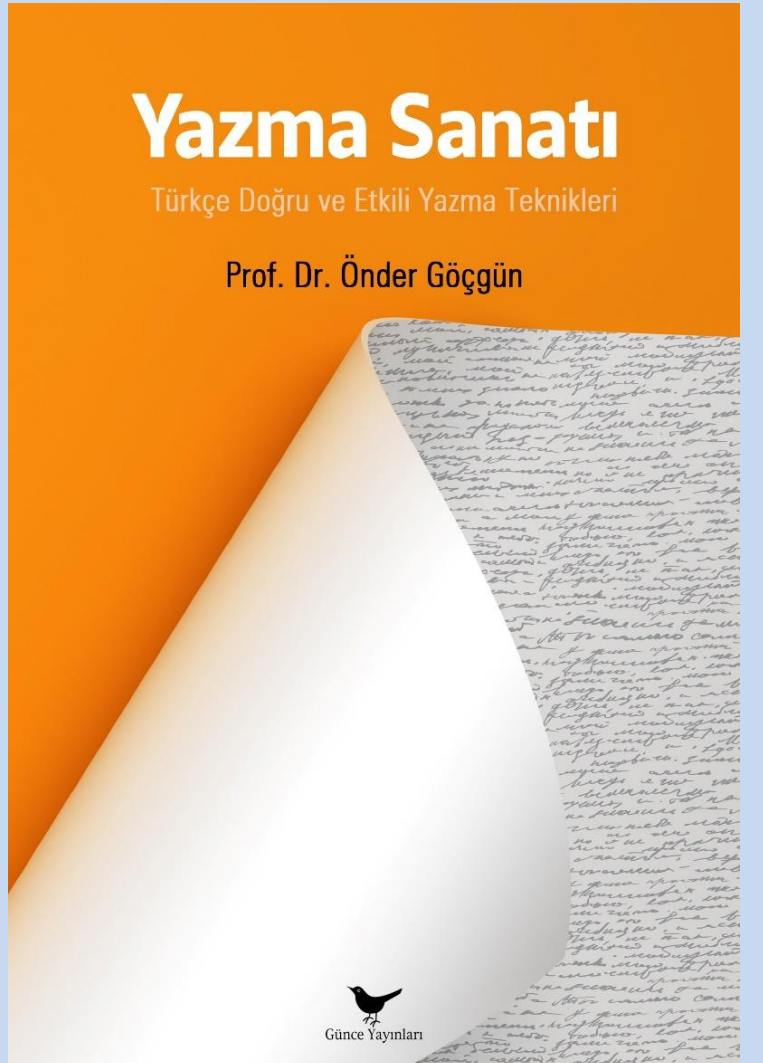


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



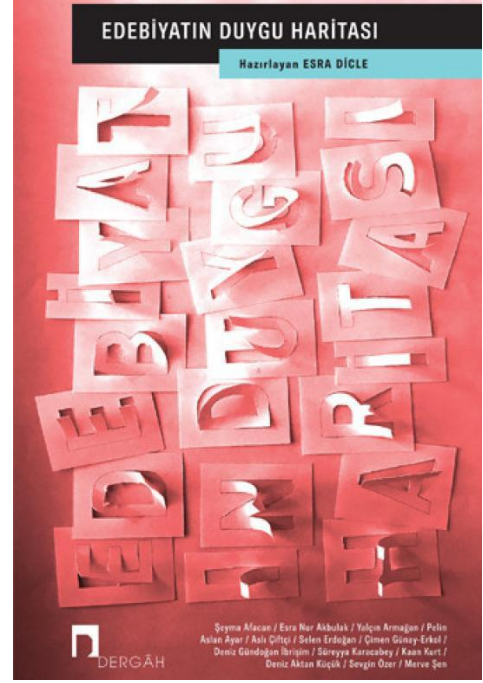
Günce Yayınları

## Edebiyatın Duygu Haritası

FURKAN COŞKUN\*

Esra Dicle'nin hazırladığı, içinde akademisyen ve edebiyat araştırmacıları tarafından yazılan on üç akademik inceleme yazısını barındıran *Edebiyatın Duygu Haritası*, 2022'nin son çeyreğinde Dergâh Yayınları'ndan çıktı. "Duygular Neyi Söyler" başlıklı sunuş yazısında son yıllarda duygu kavramına dair çalışmaların sayısındaki artışa dikkat çeken Dicle, farklı disiplinlere ait bu araştırmalarda bilindik yorumun aksine duyguların artık bireysel olmaktan çok tarihsel, kültürel ve kolektif taraflarıyla ele alındıklarını belirtiyor. Bu bakımdan pek çok değişik sahayı etkileyen duygu çalışmalarına günümüzde edebiyat ve sanattaki üretim, dolaşım ve yayımları açısından bakmanın edebiyat eleştirisine katacağı yeni imkânların altını çiziyor. Bu temel motivasyondan hareket edilen kitapta; şiir, roman, hikâye, tiyatro, mesnevi ve otobiyografi gibi farklı türlerde yazılmış pek çok edebiyat eseri, taşıdığı duygusal örüntüler yönünden inceleniyor ve böylece belki de ilk defa hâkim duygular ekseninde Türk edebiyatının bütünlüklü bir duygu haritası çıkartılmış oluyor. Klasik edebiyattan modern kurmacaya; bireysel kimlik, cinsiyet normları, benlik inşası, kolektif aidiyet, arzu hiyerarşisi, ekolojik düzen ve siyasi otorite gibi değişik konu başlıklarında yazılmış yazıları içeren *Edebiyatın Duygu Haritası*, hayatın değiştirilemez bir parçası olan duygulara edebiyatın eleştirel penceresinden bakmayı olanaklı kılıyor.

"Duygular Tarihi: Bir Ezber Bozma Alanı" başlıklı yazısında Şeyma Afacan, tarih boyunca gündelik dilde duygulara atfen üretilmiş pek çok genellemeci tanımlamanın dışına çıkarak duygular tarihini söz konusu statik ve tektipleştirici mantığın ötesinde eleştirel bir gözle daha geniş ve çoksesli bir perspektiften okuma deneyimi sunuyor. XIX. yüzyıldan itibaren modern psikolojinin gelişmesiyle beraber genellikle beden-ruh, fizyoloji-psikoloji, akıl-his gibi karşıtlıklar üzerinden tek yönlü bir parametre olarak düşünülen duygu deneyimine, söz konusu dönemsel ve kültürel kurgulamaların aksine çok yönlü bir mercekten bakmayı öneriyor. Ardından son yüzyılda bu konudaki çalışmalarıyla duygu tarihçiliği alanında öncü olan Annales Okulu ve onun peşinden giden araştırmacıların, duygulara dair hiyerarşik kabulleri reddeden yeni tarih yazıcılığı metodolojisine dikkat çekiyor. Günümüzde bu sahada yaşanabilecek muhtemel istismarların önüne geçmek maksadıyla son yirmi senede yapılmış duygu tarihi çalışmalarına yönelik bazı mühim yöntem ve metodoloji tartışmalarına değiniyor.



\* Ege Ün. Edebiyat Fak. Sosyal Bil. TDE Doktora Programı, furkancoskun1221@gmail.com, orcid: 0000-0002-8357-0409  
Gönderilme Tarihi: 3 Mayıs 2023 Kabul Tarihi: 4 Haziran 2023

Duygular tarihine yakından bakış onların ardında yatan politik, kültürel ve sosyo-ekonomik tabakaları görmemizi kolaylaştırabilir. “Duygu Politikalarına Ekolojik Yaklaşımlar: Yaşar Kemal’in Romanlarında Ekolojik Keder, Ekolojik Yas ve Solastalji” adlı yazısında Deniz Gündoğan İbrişim, insanın egemen iktidar olduğu Androposen Çağı’nda çevreyle kurduğu tahripkar, yırtıcı ve benmerkezci ilişkiyi, birey-ötesi kolektif bir kimlik taşıyan ekolojik yas, keder ve yitim duyguları merkezinde ele alarak, Yaşar Kemal’in *Deniz Küstü* ve *Kuşlar da Gitti* romanları üzerinden gözler önüne seriyor. İbrişim’in yazısı; sanayileşme, nüfuz artışı, ekonomik sermaye ve güç ilişkisi gibi ekolojik kayba neden olan etkenlerin edebî eserlerde keder ve yas duygusu hâlindeki yansımalarını açığa çıkartıyor. Bunun yanında birey-ötesi ekolojik keder duygusunu; doğa, kültür, canlı ve çevre unsurları bağlamında bir çeşit var oluş-yok oluş diyalektiği olarak okuma imkânı sunuyor.

Çimen Günay-Erkol “Biyolojik Despottan Özgür İradeye: Mahir Ünsal Eriş’in İstop Öyküsünde Erkeklik Duygusu Olarak Fantom Erkeklik” adlı yazısında, toplumsal kimlik ve iktidar ilişkilerinde krize giden erkeklik hâllerini, modern tıpta “kayıp uzuvların ağrısı” diye tanımlanan “fantom ağrı” teriminden ilhamla kavramsallaştırdığı ve erkek duygusallığının ifadesi şeklinde nitelendirdiği “fantom erkeklik” odağında sorguluyor. Normatif erkekliğin öteki üstündeki nihai iktidarını kaybediş süreciyle beraber modern toplumsal cinsiyet rejimleri karşısında yaşadığı anksiyete, bunalım ve boşluk duygularını kapsayan fantom erkeklik modelini, Eriş’in İstop hikâyesinde görülen kriz anlarındaki erkeklik hâlleri merceğinde tartışıyor. Bu sayede normatif erkeklikten fantom erkekliğe dönüşümde ortaya çıkan psikolojik, toplumsal, ekonomik ve cinsî koşulları görünür kılıyor.

Tarihte iz bırakmış düşünce doktrinlerine taraf kitleler arasında ortak bir duyuş tarzı oluşturmada bazı duyguların mühim rolleri bulunur. Nazım Hikmet’in “Şeyh Bedreddin Destanı” adlı şiirinde sosyalist düşüncenin destanla kurduğu melankolik bağı incelediği “‘Muzaffer Mağlup’: Şeyh Bedreddin Destanı’nda Sol Melankoli” başlıklı yazısında Yalçın Armağan, genellikle matem ya da yenilgiyle ilişkilendirilen melankolinin sol değerleri yeniden düşünme ve inşa etmedeki dönüştürücü gücünü merkeze alıyor. Nazım Hikmet’in yanı sıra Türk edebiyatında melankoliyi başat bir duygu hâline getiren diğer sol literatüre de temas ederek, melankolik duyguyu, ütopyik bir yeniden dönüş mitosu içinde, süreklilik arz eden mücadele fikriyle iç içe gören muzaffer mağlup tavrın izlerini takip ediyor.

Deniz Aktan Küçük “Öykünün Ta Kendisi Olarak Duygu, Bir ‘Ben’ Öyküsü Olarak O ve Ben” adlı yazısında, Necip Fazıl Kısakürek’in *O ve Ben* adlı otobiyografik eserinde ikincil plana itilen duygusal örüntüleri deşifre ederek, yazarın kendi ifadesinin aksine metnin, aslında ‘o’ anlatısı değil, ‘ben’ anlatısı olduğu tezini savunuyor. Yazarın metnine dâhil ettiği anılarındaki yoğun duygusal dışavurumların izinde, bir yandan sorunsal olarak merkezde bulunan kendilik ve persona ilişkisinin arzularla olan beraberliğini, diğer yandan örtük anlamıyla metindeki hakim benlik inşası ve dolayısıyla benlik anlatısı vurgusunun psikolojik, politik ve duygusal altkatmanlarını açığa çıkartıyor.

“Feyyaz Kayacan Öykülerinde ‘Nesnel Duygusuzluğa’ Karşı ‘Yürek Parçalayıcı Tanıklık’” adlı yazısında, II. Dünya Savaşı’nı en sıcak hattan tüm şiddetiyle yaşamış Feyyaz Kayacan’ın otobiyografik unsurlar da içeren eseri *Sığınmak Hikâyeleri*’ni ele alan Esra Nur Akbulut, tanıklık

deneyiminin şimdide yarattığı karmaşık duygu durumlarının izini takip ediyor. Savaşın yol açtığı duygu kaybı ve nesnellik yitimi karşısında bakışlarımızı imgelem ve öznel bellekle oluşturulmuş “sentetik deneyim” ve deneyim alanlarına çeviriyor ve bu sayede tanıklığın öznesinden hareketle metnin dili, şekli ve muhtevasının, duyguların uyarım şiddetiyle nasıl bir form kazandığını gösteriyor. Yitirilmiş geçmişe ilişkin nostaljik özlem ifadelerinin zihinde parçalanmaya karşı oluşturduğu direnç katmanlarına işaret ederek nostaljik duygunun üretimine ve unutuş-hatırlayışla kurduğu diyalektik bağıntıya temas ediyor. Ayrıca anlatıcıyla yazar arasındaki sınırları muğlaklaştıran sürgün tanıklığı ve diaspora mahremiyeti gibi ortak izleklerin metinde nasıl bir özlem estetiği vücuda getirdiğini gözler önüne seriyor.

Merve Şen “Arzunun Arızalı Arzı: ‘Afrika Dansı’nda Yaşam ve Yazı İhtimalleri” başlıklı yazısında, kendisi de ömrü müddetince kalp rahatsızlığından mustarip olmuş Sevim Burak’ın, hasta-makine arasındaki karmaşık ilişkiler ağını çözümllediği “Afrika Dansı” hikâyesi üzerinden yaşamın yazıyla onarılma/tedavi edilme arzusunun olasılıklarını tartışıyor. Bedenin bağlı olduğu makineyle kurduğu ritmik ilişki ve etkileşimden hareketle öznenin iktidar karşısında yazı ve duygularla ortaya çıkardığı yeni yaşam ihtimallerini, kaçış çizgilerini araştırıyor ve bunların metinde nasıl ve hangi biçimlerde birer sağlık girişimine dönüştüğünü sorguluyor. Bu anlamda edebiyatı mücadele etme ve direnme motivasyonu, yazma eylemini de sağaltımın bir parçası olarak düşünmeyi olanaklı kılıyor.

Süreyya Karacabey “Duygu Dramaturgisi: ‘Yaralarım Benden Önce de Vardı’” başlıklı yazısında, dünyanın mevcut koşullarının eleştirel bir okumasını yapan politik tiyatronun sanatçıyı nasıl “duyguların eleştirmeni” olarak karşımıza çıkardığını temellendirmeye çalışıyor. Öncelikle Brechtvari tiyatronun özgün uyarlayıcılarından Vasıf Öngören’in “Zengin Mutfağı” oyunu odağında politik bir metnin duygularla ne yaptığı sorusuna cevap arıyor. Duyguların politik değişimi başlatma ve idame ettirme motivasyonundaki rollerini gösteriyor. Bir başka deyişle, bu değişimde duygusal etkilenimlerin payını açığa çıkartıyor. Daha sonra mevcut düşünce ve yaşama pratikleriyle birlikte politik temsilin sunuluş tarzının da değiştiğine vurgu yaparak zihnimizi politik tiyatronun bu yeni dille biçimlenmiş versiyonuna yöneltiyor. Ceren Ercan’ın “Seni Seviyorum Türkiyem” oyunu odağında, kişisel duyguların kolektif olanda birleşerek sahne üzerinde nasıl ortak bir duygu deneyimi vücuda getirebileceklerini ortaya koyuyor.

Pelin Aslan Ayar “Sabahattin Ali Öykülerinin ‘Duygusuz Makineleri’nden Okura Kalan: Utanç” adlı yazısında, Sabahattin Ali’nin öykülerinde, eril tahakküm tarafından histen yoksun birer seyirlik haz nesnesi hâline getirilmiş, nesneleşen kadınların hep aynı şekilde sunulan ve artık ezberlenmiş olan duygularını sergileme biçimlerini ve bu otomatikliğin ardındaki geçmişten devralınmış duygu tarihçesini eleştirel bir bakışla gözler önüne seriyor. Erkeklik güdümündeki kimlik ve varoluşlarını yalnızca bedenleri üzerinden elde etme olanağı bulabilen “seyirlik kadınlar”ın gömülü duygu dünyalarını, bize onların makineleşen duygu performansları vasıtasıyla aktarıyor. Öte yandan bu “seyirlik kadın öyküleri”nde, tehdidin silindiği ender anlarda karakterlerin duygularında beliren hayatîyet ve merhametin varlığını araştırıyor. Ayar’ın yazısı; bedensel hissizleşmenin, karakterlerin iç dünyalarındaki yansımalarının dışında eril söylemin



şekillendirdiği toplumsal ve kültürel saiklerine de değinerek dikkatleri öteki odaklı bir utanç duygusuna çekiyor.

Selen Erdoğan “Paranoyadan Neşeye Doğru Kılavuz’un Oyunu” başlıklı yazısında, şüphe ve güven, paranoya ve sağaltım diyalektiği içinde yazıldığını belirttiği Bilge Karasu’nun *Kılavuz* romanını merkeze alıp yazı yoluyla elde edilen haz/doyum duygusunun, öznedey paranoyaklığa karşı ne şekilde bir tedavi/onarım süreci başlatabileceğini araştırıyor. Bu bağlamda, “sağaltıcı okuma” kavramından yola çıkarak, bir yandan yazıdan zihne aktarılan neşenin belirginleştirdiği iyileşmeye temas ediyor, diğer yandan da suçluluğun yarattığı paranoyadan sıyrılma arayışlarını çözümlüyor. Metnin duygusal gerilimini tesis eden yas deneyimini “queer hüznün” kavramı ışığında yorumluyor. Erdoğan’ın makalesi, paranoya ve sağaltım arasındaki ilişki ve ayrımlara işaret ederek romandaki akıl kaybı-kontrol, aşk-kaygı, sevgi-korku, haz-acı gibi temalar arasındaki geçişliliği anlamlandırıyor ve bize “yazı”da birleşen iyileşme anlarının nasıl Proustiyen bir hazzla dönüşebileceklerini gösteriyor.

Kaan Kurt “Duyguların Politik İşlevi: Gizli Emir’de Korku ve Umut” başlıklı yazısında, Melih Cevdet Anday’ın *Gizli Emir* romanı merkezinde siyasi erkin birey ve toplum üzerindeki iktidar aygıtlarından biri olan duygu politikalarını çözümlüyor. Zaman/mekan/olay yönünden anonimleştirilmiş olsa da darbe anlatısına ait tüm özellikleri barındıran romanda baskıcı iktidar rejiminin, despotik yönetimin kitleyi kontrol etme stratejilerinin korku, endişe, umut ve umutsuzluk gibi duygularla kurduğu distopik atmosferi gösteriyor. Belirsizlikle çevrelenmiş korku ve umudun, davranış ve duyguları politik atalet, edilgenliğe iten mekanizmasını, beden kontrolü anlamına gelen biyoiktidarın üretilme biçimlerini araştırıyor ve bu despotik dünya içinde sanatın oynadığı rolün işlevi ve tepkiselliğini sorguluyor.

Sevgin Özer “Nezihe Meriç Edebiyatında Komşuluk: Kadın Karakterlerin Mücadelesi ve Kimlik İnşası” adlı yazısında, Nezihe Meriç’in eserlerinde baskılara maruz kalmış kadın karakterlerin hayattaki rollerini, arzularını sorgulamalarına; kendilerini tanıma ve keşfetmelerine olanak yaratan komşuluk ilişkileri üzerinde duruyor ve bu ilişkinin duygularıyla gündelik performanslarını yönetme ve yönlendirmeleri hususunda onları nasıl etkilediğini tespit ediyor. Yazarın *Korsan Çıkmazı* romanını merkeze alıp “Dışarıklık”, “Susuz XI”, “Dedi ‘Ölüm Aklımda’” hikâyeleri ve “Sular Aydınlanıyordu”, “Çın Sabahta” oyunlarını da dâhil ederek kadın karakterlerin kimlik inşalarında, duygularına biçim vermelerinde komşuluk kavramının oynadığı belirleyici rolü ortaya koyuyor.

Aslı Çiftçi “Tacizade Cafer Çelebi’nin Heves-Nâme Mesnevisinde Şehvî Duygu İfadeleri” başlıklı yazısında, XV. yüzyıl Osmanlı entelektüel-şairlerinden Tacizade Cafer Çelebi’nin otobiyografik unsurlar taşıdığını belirttiği Heves-Nâme adlı mesnevisinde, şairin duygu ifadeleriyle kurduğu ilişkiyi metindeki hakim aşk duygusunun heves ve şehvet şeklindeki iki değişik cephesi merkezinde ele alıyor. Öncelikle ferdî ve sosyal etkilenmelerden meydana gelen otobiyografik kişiyi teorik düzeyde tanımladıktan sonra buraya dâhil ettiği Cafer Çelebi’nin, sevgilisine yönelik hissî ifade biçimlerinin gerçeklik/kurgusallık açısından nereye karşılık geldiğini sorguluyor. Ardından yazıldığı dönemin kültürel kodlarıyla oluşturulduğu için duyguların yaşanma biçimini belirleyen “duygusal senaryolar”ın, performatif yönleriyle metindeki konumunu belirliyor. Öte yandan şehevi

duygu ifadelerinin şehvet ve heves duyguları üzerinden nasıl inşa edildiğini gösterirken divan şiirindeki ideal aşktan farklı olarak şairin kurguladığı sevgilinin “gerçeğe yakınlığı” ile yaşananların dünyevi aşka aitliğini de ortaya koyuyor. Çiftçi'nin yazısı, klasik Türk edebiyatına dair yapılacak çalışmalarda duygular tarihinin araştırmacılara sunabileceği geniş olanakları ön plana çıkartıyor.

Türk edebiyatını duygular tarihinin sağladığı imkânlardan hareketle toplumsal, ekonomik, psikolojik, çevresel ve siyasi yönlerden derinlikli bir incelemeye tabi tutan *Edebiyatın Duygu Haritası*, bizde pek bilinmeyen bir sahayı araştırmacıların dikkatine açmasının yanında edebî üretime alışlagelmiş olanakların dışında bakmayı sağladığı için bundan sonraki süreçte benzer çalışmaların yapılmasına da vesile olacaktır.

#### KAYNAK

*Edebiyatın Duygu Haritası* (2022). Haz. Esra Dicle. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

**TÜRK EDEBİYATINDA  
ÜKRONYA**

MURAT GÜR



Günce Yayınları